

Los códigos del lenguaje en la poesía de la Argentina

Dr. Juan E. Azcoaga
Médico Neurólogo
Dr. en Ciencias Médicas

Resumen

Una perspectiva panorámica del desarrollo de la poesía argentina revela que una primera etapa, rítmica y métrica, ligada a la música, ha ido dando paso a niveles más elaborados. La poesía desde el comienzo del siglo XX fue abandonando los recursos de la versificación, para trabajar los aspectos semánticos, desde la metáfora, hasta el uso de contradicciones en los significados.

Summary

A paramount view of the Argentine poetry shows a beginning linked to music features as rythmus, count of syllables and other phonological aspects. The last times, specially the XXth Century reveal a transit to semantic resources, that is a displacement from phonological to semantic support.

Palabras clave: Códigos del lenguaje, fonología y semántica, estilos de poesía.

Key words: Language codes, semantics and phonology, styles of poetry.

Introducción

Un examen de la producción poética argentina debería partir de verdades que son casi humoradas. Nuestros poetas produjeron y producen porque poseen lenguaje y lenguaje cultivado. Poseen su lenguaje porque tienen cerebro. Y el cerebro, genera el lenguaje por actividades más o menos específicas que responden a la información neural y que aparecen en el comportamiento como fonología y organización gramatical.

Esas funciones son hoy bien conocidas¹. Debe mencionarse, en primer lugar, la memoria semántica (o red semántica, o información semántica) cuyo referente anatómico, en alrededor del 90 % de las personas, es la zona témporo-parieto-occipital del hemisferio izquierdo, con las poblaciones neuronales relacionadas. La actividad funcional consiste en la producción de significados que derivan hacia la memoria fonológica-sintáctica, como un programa semántico.

Otra actividad neural aparece en el comportamiento de manera ostensible. Es el código fonológico-gramatical, que se manifiesta en la actividad articularia. Más claramente, se trata de la información semántica que como programa semántico se ha transcodificado a la memoria fonológico-sintáctica (o red fonológica, o código fonológico). Ambas están organizadas como memorias y como tales son redes cuyas unidades están interconectadas de modo singular para cada individuo.

La codificación fonológico-sintáctica se procesa, en el mencionado 90 % de las personas, en la zona inferior del lóbulo frontal del hemisferio izquierdo con las poblaciones neuronales vinculadas a ella.

En toda la historia de la ciencia, el conocimiento se organiza desde lo sensorio-perceptivo, empírico, obvio, hasta lo que no es obvio pero sí puede ser conocido. Tal cosa se da también en el campo del lenguaje. Lo obvio es el habla, la emisión fonológico-sintáctica. Como tal fue lo primero estudiado por la Ling stica y modernamente caracteriza al estructuralismo. En cada tradición cultural lo primero son las

gramáticas y sólo más tarde aparece la preocupación por los significados. En nuestra cultura, aunque hubo incontables especulaciones en el campo de la filosofía, en realidad las primeras y audaces elucubraciones pueden reconocerse en la Gramática de Port Royal, pero la inquietud se hizo ciencia recién en el siglo XIX con Guillermo Humboldt y otros y más claramente recién en el XX.

Todavía hoy es inmensa la producción bibliográfica concerniente a la fonología y a la organización sintáctico-gramatical, si se la compara a la investigación semántica. Es decir que sigue manifiesta la prevalencia de lo empírico, de lo reconocible, de lo registrable, frente a lo captado indirectamente, casi deducido.

Si se reconoce a la historia y evolución de la poesía su dependencia del lenguaje, también puede decirse que sus singularidades contrastan con la producción literaria en prosa, por muchas distinciones. En primer lugar, la poesía ejerce deliberadamente un efecto sobre el goce del destinatario. Un goce que se denomina est tico pero que, siempre y en todos los casos, implica la satisfacción de quien recibe. En segundo lugar, la poesía tiene una temática que aunque es múltiple, recoge experiencias y vivencias aptas para producir ese goce est tico.

En esa historia, las etapas iniciadoras están ligadas, por lo general, a la música. Se recuerdan los aedos de la antigua Grecia y se conservan las primeras manifestaciones como lenguaje organizado para ser cantado por ellos. Se deduce, razonablemente, que los aedos cantaban muchos más versos que los que quedaron documentados, que conservaban en su memoria y repetían gracias a una estable y especial organización de las palabras. Esa organización incluía las secuencias regulares de las sílabas, una

¹ Azcoaga J. E. (2000) - Modelos neuropsicológicos para el estudio del lenguaje normal y anormal, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, S. A.

fragmentación singular de los versos, unas resonancias sonoras que ligaban a ciertas palabras entre sí y un énfasis sonoro que tenía correspondencia con la temática.

Antes y después del Renacimiento los trovadores, sin saberlo, renovaban la acción artística de la fusión de la música con los versos, etapa que abarcó siglos y constituyó un objeto cultural evocado reiteradamente.

Hoy, el movimiento universal de los canta-autores, repite con el más consistente testimonio, esa convivencia de la música con la poesía.

Sin embargo, la poesía tiene entidad propia y su estampa en cada cultura define a ésta.

El progreso se fue produciendo por la aparición de innovaciones en la métrica, en la rima y en múltiples otras modificaciones. La singularidad de la poesía inicial tenía que ver con la elección de los temas y con las novedades de la organización sonora.

Muchos siglos más tarde, quizá recién en el XX, hay en la producción de los poetas una deliberada ruptura con las estructuras convencionales para dar paso a estilos, en los que lo que vale es la forma de organización de los significados.

No deberían tomarse estas indicaciones como el dibujo de dos modalidades. Lejos de eso, las estructuras formales tradicionales ya contienen múltiples figuras retóricas que anticipan la emergencia futura de estilos "despojados".

Una muy panorámica revisión de la poesía argentina aportará datos coincidentes con estos marcos históricos y puede que signifique un mejor conocimiento de la organización del lenguaje en sus respectivas memorias.

Desarrollo

La fase musical de la poesía: musicalidad, métrica, rimas, tipos. La

poesía griega. La fase gauchesca y la culta.

Pasaron siglos, por lo que su reconstrucción provino de evocaciones, siempre indirectas, de lo que había sucedido en el pasado. Baste imaginar que lejos están de nosotros las experiencias de la etapa victoriana de la que sólo nos separan poco más de cien años y sin embargo ese mundo se nos aparece como remotísimo. Entonces cómo debe entenderse el acontecimiento de la incorporación de la escritura, aproximadamente en el s. VIII a.n.e., que hizo posible el registro documental. Cómo evaluar que trescientos o más años más tarde, en los ss. V y IV a.n.e fue posible examinar esos documentos. Cómo imaginar que lo que se pudo documentar había sucedido unos 400 años antes.

Tales referencias, muy difíciles de entender en nuestra escala del tiempo, nos dicen que durante centenares de años, los aedos cantaban versos acompañados de sus arpas (sólo arpas?). Sin duda, la música se acoplaba al ritmo de los versos, como hoy, y éstos no sólo tenían una cadencia sino también otros atributos mnemotécnicos que sostenían la tarea.

Centenares de años más tarde, los rapsodas entretenían a ocasionales conglomerados humanos recitando poemas que tenían ya todos los atributos de la poesía. Los versos tenían medidas definidas. Esas medidas contaban con su unidad, la sílaba. La palabra final de un verso concordaba con el sonido de otra, final de otro verso y estas y otras pocas variaciones sonoras conformaban un estilo. Un sello propio y exclusivo de un poeta le venía conferido a causa de su maestría en la disposición de los recursos sonoros.

Una muy gruesa pero, no demasiado arbitraria clasificación de nuestra poesía precursora, respalda una

Artículo publicado en el Anuario ADINA Rosario 2010. Vol 1. Pp 8-15.

Docencia e Investigaciones en Neuropsicología y Afasiología

Rosario- Santa Fe- Argentina

www.adinarosario.com

www.adinarosario.com.ar

dicotomía que separa un tipo de poesía primitiva de otra culta. La primera es una expresión espontánea de los ambientes rurales, de lo que deriva su denominación de “gauchesca”, mientras la otra, frecuentemente contiene resonancias de los poetas europeos.

La fase gauchesca y la culta

En rigor deben considerarse poemas y canciones “gauchescas” las que se generaban incesantemente en el campo o en las pulperías. Sin embargo, el registro técnico comienza con los poetas “gauchescos”, que para los fines de este aporte, escribían, como estimaban que lo hacían los poetas libres y anónimos del campo.

Figuras importantes se mencionan en estas tempranas etapas. Uno es Bartolomé Hidalgo (1788-1822), genuinamente rioplatense porque pertenecía al Uruguay y a Buenos Aires, Tiene numerosas canciones pero merecen mención los numerosos cielitos, como el de la Independencia:

*Hoy una Nación
en el mundo se presenta
pues las Provincias Unidas
proclaman su Independencia*

*Cielito, cielo festivo,
cielo de la libertad,
jurando la Independencia
no somos esclavos ya.*

Otro exponente de mucha presencia es Estanislao del Campo (1834-1880).

Su poema “Fausto” de 1866, relata en sus versos la increíble experiencia de un paisano que gozó la ópera de ese nombre. Sus versos son también ejemplares, como los siguientes:

*Como que era escarciador,
vivaracho y coscojero,
le iba sonando al overo*

*la plata que era un primor;
pues eran plata el fiador,
pretal, espuelas, virolas
y en las cabezadas solas
traiba el hombre un Potosí:
¡Qué!....Si traía para mí
hasta de plata las bolas.*

*En fin, -como iba a contar
Laguna al río llegó
Contra una tosca se apió
Y empezó a desensillar.
En esto, dentro a orejear
Y a resollar el overo,
Y jué que vido un sombrero
Que del viento se volaba
De entre una ropa que estaba
Más allá contra un apero.*

Hilario Ascasubi (1804-1875) publicó su “Santos Vega o los mellizos de la flor” en 1854, pero es claro que el poema superlativo de la literatura gauchesca en la Argentina, es “El gaucho Martín Fierro” (1872) que José Hernández (1831-1881) continuó con “La vuelta de Martín Fierro” en 1879. Sus estrofas tienen una gran regularidad. Pueden tomarse:

*Nos volvíamos al cantón
A las dos o tres jornadas
sembrando las caballadas:
Y para que alguno la venda
rejuntábamos la hacienda
que habían dejao rezagada.*

*Una vez entre otras muchas
Tanto salir al botón
Nos pegaron un malón
los indios y una lanciada
que la gente acobardada
quedó dende esa ocasión.*

Musicalidad

Basta con recitar en voz alta estos poemas para percibir una armonía que les confieren buena parte de su belleza. Se sabe que muchos artistas dedicaron su profesionalidad al recitado. Y

también la lectura de poemas por sus propios autores, les permite destacar la melodía que contienen.

Métrica

Los octosílabos son elegidos frecuentemente. En los versos de los cielitos de Hidalgo, por ejemplo

ju-ran-do-lain-de-pen-den-cia

1 2 3 4 5 6 7 8

O en E. del Campo:

lem-pe-só-a-de-sen-si-yar

1 2 3 4 5 6 7 8

Y en Hernández:

re-jun-tá-ba-mos-la-cien-da

1 2 3 4 5 6 7 8

A fin de obtener el ritmo de ocho sílabas, junto a las sílabas directas, mixtas y complejas, se verifican fusiones del último fonema con la consonante de la primera sílaba de la palabra que sigue, o bien, elipsis de vocales que podrían repetirse o formar diptongos.

Rima

En E. del Campo, las estrofas de ocho versos se decomponen en dos cuartetos en las que riman el primero y último verso y el segundo con el tercero.

En Hernández se encuentra también esta estructura, pero a menudo aparecen dísticos o asonancias, que son muy frecuentes en Hidalgo.

Los contenidos

Lo común en esta poesía es lo descriptivo, de modo que casi siempre se trata de semántica bidimensional, en la que cada vocablo tiene un referente objetual. Junto a esos referentes concretos están presentes imágenes como en el "Fausto":

*Sabe que es linda la mar?
-¡La viera de mañanita
Cuando a gatas la puntita
Del sol comienza a asomar!*

*Usté ve venir a esa hora,
Roncando la marejada,
Y ve en la espuma encrespada
Los colores de la aurora.*

*A veces con viento en la anca,
Y con la vela al solcito,
Se ve cruzar un barquito
Como una paloma blanca.*

Expone aquí el poeta dos imágenes de apoyo que tienen igual fuerza que el objeto al que se comparan:

"...con viento en la anca" significa "con viento de popa" o "con viento a favor", de manera que la figura respalda la descripción.

Otro tanto sucede con "...un barquito como una paloma blanca". Coexistía, en esa época, una poesía culta, que se inspiraba en autores europeos, especialmente franceses. Al lado de José Mármol, Juan Cruz Varela y otros escritores de las décadas del 30 y del 40, puede recordarse a Esteban Echeverría (1805-1851). En "La cautiva" de 1837 hay muchos pasajes como

*El crepúsculo, entretanto,
con su claroscuro manto,
veló la tierra; una faja,
negra como una mortaja,
el occidente cubrió;
mientras la noche bajando
lenta venía, la calma
que contempla suspirando,
inquieta a veces el alma,
con el silencio reinó.*

En esta estrofa, el crepúsculo "veló la tierra....como una mortaja" muestra una metáfora constituida por los rasgos semánticos que hacen posible la

referencia: hay un rasgo en “mortaja” que está también en “el manto claroscuro” que justifica la coexistencia de ambas expresiones.

Estos poemas tendrán una evolución, en la que los aspectos formales en la poesía no desaparecen del todo, porque notables escritores cultivan entre otras formas, el soneto, en el que la regularidad en la métrica y las modalidades de consonancia generan un preciosismo.

Es el caso de los sonetos de Oliverio Girondo, de Arturo Capdevila y los de J. L. Borges. Entre muchas producciones, “Ajedrez” (dos sonetos) y “El soneto del vino”.

Así, está claro que el componente fonológico-sintáctico se ha mantenido en la poesía contemporánea. Se verá más adelante que hay poetas que resueltamente abandonaron las restricciones impuestas por las formas de versificar. Por ahora, interesa comprobar cómo se siente la necesidad de escribir lo que hay que decir.

La búsqueda de imágenes y metáforas

Esta es la situación que, a no pocos poetas y teóricos de la poesía, los llevaron a acuñar expresiones como “la tiranía de las palabras”. Porque el esfuerzo creador impone exploraciones de concordancias, pero ya no concordancias en la musicalidad, sino concordancias en la coherencia.

Tal vez en primer lugar, la búsqueda del mejor adjetivo, el que exprese el rasgo semántico no sólo del sustantivo que califica, sino la consistencia del contexto del que forma parte. También genera empeño elegir el verbo que predica, que debe contener con justeza el movimiento de esa parte del poema. Y seleccionar el adverbio que, a su vez, califica ese verbo, es tan esforzado como insertar los sustantivos más precisos. De esto dan cuenta los documentos que conserva la historia de

la literatura, de manuscritos poblados de correcciones y tachaduras de muchos de los grandes maestros.

Pero hay una labor más exquisita y, por lo tanto, cuando se logra, más gratificante. Se trata del hallazgo de la imagen, más original, más inesperada, más lúcida, para la temática de la obra. Es bueno que esa imagen no redunde con lo que se está expresando pero, a la vez, es indispensable que no se distancie tanto del argumento. Se requiere que lo ilustre, no tanto que lo ratifique. Tampoco que aparezca como algo inaceptable.

Es del caso recordar por qué algunos poetas no podían evitar la imagen de la “luna”. Es una referencia.

Las metáforas brillantes y las insinuadas

En muchos poemas de la rica producción de poetas argentinos puede ser un buen ejemplo, el poema “Hojas al viento” de Carlos Guido y Spano (1827-1918)

Toda la poesía, publicada en 1879, desarrolla una metáfora entre la caducidad de las hojas y los “devaneos” que “ya nunca volverán”

*¡Allá van! Son hojas sueltas
de un árbol escaso en fruto;
humildísimo tributo
que da al mundo un corazón.*

*Allá van secas, revueltas
en confuso torbellino,
sin aroma, sin destino,
a merced del aquilón.*

*Esas hojas los ensueños
de la vida simbolizan,
cuando puros divinizan
la ventura o el afán.*

.....
.....
*Allá van, si, desprendidas
por las ráfagas de otoño*

*sin que dejen ni un retoño
en su tránsito fugaz*

La red semántica

Es muy rica la producción poética en la Argentina, a lo largo de todo el siglo XX. Muchos de esos creadores se atienen a la disciplina tradicional y construyen su poesía con un tejido descriptivo. Otros hay que exploran nuevos recursos que comprenden, por una parte, la insinuación de imágenes, pero por otra un reto, un desafío a las restricciones de la versificación tradicional. Tal es el caso de Oliverio Girondo (1891-1967). En su poema "Derrumbe" escribió:

DERRUMBE

*Me derrumbé,
caía
entre astillas y huesos,
entre llantos de arena
y aguaceros de vidrio,
cuando oí
que gritaban:
"¡Abajo!"
"¡Más abajo!"
y seguía cayendo,
dando vueltas
y vueltas,
entre ásperas cenizas
y gritos mutilados,
"¡Abajo!"
"¡Más abajo!"
en espiral,
rodando,
envuelto en lo derruido,
en turbios remolinos
de trozos y fragmentos,
de esquirlas,
de gemidos,
"¡Abajo!"
"¡Más abajo!"
entre escombros y ruinas
ululantes,
informes,
a través de la asfixia,
del horror, del misterio,*

*más allá del aliento,
de la luz,
del recuerdo.*

El poeta acumula imágenes que convergen en la percepción de una caída, a la que los atributos que incorpora, confirman el dramatismo del acontecimiento. No hay preocupación por la rima ni por la métrica, pero sí la segmentación en versos. En su poema "Mi Lumia" (1956) el juego con la estructura de las palabras y los frecuentes neologismos son el marco que contiene su devoción, que se apoya en la frecuente utilización de "mi".

*Mi Lu
mi lubidulia
mi golocidalove
mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma
y descentratelura
y venusafrodea
y me nirvana el suyo la crucis los desalmes
con sus melimeleos
sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas y
dermiferios limbos y
gormullos
mi lu
mi luar
mi mito
demonoave dea rosa
mi pez hada
mi luoisita nimia
mi lubísnea
mi lu más lar
más lampo
mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen
de misterio
mi lubella lusola
mi total lu plevida
mi toda lu
lumía*

La poesía de Juan Laurentino Ortiz (1896-1978) ("Juanele") mantiene un estilo regular en toda su producción. Es cierto que pueden indicarse motivos, como el río, las barrancas, los árboles, pero en su poesía no hay otras

variaciones formales que la segmentación en versos. En cambio, la constante es el uso de referencias e imágenes que el lector disfruta pues confieren vida a la temática del poema. Tal es el caso de “Los ángeles bailan entre la hierba”

LOS ÁNGELES BAILAN ENTRE LA HIERBA

*Los ángeles bailan entre la hierba.
Ondula un frío que relampaguea
y que cortaría la tarde.
La tarde dura como un diamante
que desvalora de pronto una nube
efímera.*

*Los ángeles de Cocteau sentados en las
cornisas
miraban caer la tarde con ojos violetas.*

*Es dura la vida. La vida es triste.
Como un mar la muerte viene del sur y
anda en el sol.*

*Los ángeles bailan entre la hierba
y sonríen con una sonrisa filosa,
un poco lúgubre ¿cierto?
Sí, lúgubre, y breve.*

Las menciones precedentes no tienen un valor universal. No son referencia para las incontables variedades de desarrollo de la poesía en el mundo. No lo son tampoco para la producción en la Argentina: las producciones populares en la Argentina van desde las zambas y carnavales, hasta el tango y la

milonga ciudadana y las milongas camperas de la región pampeana.

Conclusión

Todas estas expresiones tienen música propia y letra. Se menciona en la introducción la expansión de la producción de canta-autores, favorecida por la multiplicación de medios.

Lo que se quiere destacar es que los dos códigos del lenguaje están presentes en toda la producción poética argentina. La primera etapa contiene a la información semántica sujeta a las restricciones fonológicas.

Paulatinamente se incrementan sus manifestaciones, hasta las expresiones más recientes, en las que el protagonismo de las imágenes, las metáforas, desplaza la normativa fonológica hasta hacerla desaparecer. Ahora ya no importan la métrica, las rimas y el acento en los versos.

En este nivel lo que importan son los semas (los rasgos semánticos). Los mismos semas que comparten vocablos en una expresión y forman una metáfora. Semas que surgen con originalidad porque están presentes gracias a la creatividad y el ingenio del que escribe y están destinados a dar un placer estético al que los lee. Semas que son congruentes con otras expresiones a las que ofrecen su resonancia. Semas que otras veces son contradictorios e irrumpen sorpresivamente en el texto.