

Title	A LA BUSQUEDA DEL SENTIDO EN LAS OBRAS LITERARIAS
Author(s)	Vásquez Solano, Claudio, A
Citation	Estudios Hispánicos. 1999, 23, p. 69-95
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/97941
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

“A LA BUSQUEDA DEL SENTIDO EN LAS OBRAS LITERARIAS”

Dr. Claudio A. VASQUEZ SOLANO

0. INTRODUCCION

0.1. El enfrentarse a un texto literario no sólo supone la comprensión más ingenua e inmediata de las palabras y expresiones allí utilizadas. Lo que debe guiar al lector es la promesa artística de llegar al sentido más esencial que el autor ha cifrado en el texto. En las páginas que siguen, nos referiremos a este problema desde una triple perspectiva de análisis, considerando cómo el poeta (en su acepción más amplia de “creador”) hace uso del lenguaje.

Como base de nuestro análisis hemos tomado la hermenéutica heideggeriana, según la cual una obra de arte en general (y la poesía en nuestro caso), pasa por tres estadios en su búsqueda de cómo capturar la esencia de aquello que va a plasmarse en obra de arte, y expresar dicha esencia a través del medio de representación con que cuenta cada manifestación artística en particular. Para Heidegger, el camino a seguir es claro, aunque a primera instancia parezca paradójico :

“Lo que sea el arte debe poderse inferir de la obra. Lo que sea la obra sólo podemos saberlo por la esencia del arte. Se observa fácilmente que nos movemos en un círculo. La razón común exige que sea evitado este círculo [...] debemos completar el curso del círculo, no es esto un expediente o una deficiencia. Lo más firme es ese camino, y quedar en él...”

(Heidegger, 1997 : 38 - 39)

Para la literatura, obviamente, dicho medio es el lenguaje, lo que causa una dificultad adicional frente a otras artes, por los distintos modos de uso que pueden darse en una lengua. No vamos a detenernos aquí a analizar las llamadas “lenguas de las artes”, puesto que tal concepto no pasa de ser una metáfora, si se considera que lo lingüístico tiene sus propias reglas de selección y combinación de *palabras*, frente a los otros medios artísticos que también expresan sus propias concepciones de mundo, pero de manera que difieren de la literatura propiamente tal. De lo que sí nos preocupamos en este trabajo es de la dicotomía LENGUAJE CORRIENTE / LENGUAJE POETICO, que es donde se centran los mayores problemas del signo literario.

La complejidad de esta tarea, hace más interesante abordar esta área de análisis. Como premisa de trabajo, vamos a partir con el concepto tripartito que propone Heidegger para la comprensión de lo que sea una obra de arte. Para nuestro filósofo (ibid. : 114), la realidad del arte se manifiesta cuando :

“...nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra...”

0.1.1. Efectivamente, el filósofo alemán postula que hay una entidad primigenia sin ningún atributo (lo que él designa como 'mera cosa') que existe en su aquí y su ahora, y que está dada en estado natural, sin pasar por ningún proceso que la modifique como mera existencia que es, y que él la define del modo siguiente :

“Tal cosa que no aparece ella misma, a saber, la cosa en sí,es, según Kant, por ejemplo, la totalidad del mundo.”

(ibid. : 42)

0.1.2. En una segunda instancia, por la manipulación activa del hombre, la mera cosa se transforma en un medio (que él denomina como la 'cosa útil'), lo que puede ser utilizado para fines prácticos. De modo que la entidad primigenia se nos presenta ante nuestros ojos habiendo sufrido una manipulación, lo que Heidegger llama el 'producto de una confección', del

cual dice :

"El producto es confeccionado como un útil para algo. Por consecuencia, la materia y la forma, como determinaciones del ente, están naturalizadas en la esencia del útil." (ibid. : 53)

0.1.3. Sólo es en un tercer estadio, el que nuestro filósofo denomina 'obra de arte', donde la 'representación' de lo esencial del objeto primigenio ('la mera cosa'), puede mostrar su esencia más íntima, dado el proceso creativo por el cual pasa; proceso distinto al de la manipulación por medio de la cual la técnica crea el útil; porque como queda definido por él mismo :

"El arte permite brotar a la verdad. El arte brota como la contemplación que instauro en la obra la verdad del ente." (ibid. : 118)

Ahora bien, lo que aquí nos interesa especialmente, es precisar el modo en que Heidegger se preocupa del lenguaje en tanto posibilita la expresión de la esencia del SER. A continuación veamos su postura al respecto :

"Para ver esto sólo es necesario tener el concepto justo del lenguaje. En la representación corriente, el hablar es equivalente a una especie de comunicación. Sirve para la conversación y el convenio, en general para el entendimiento mutuo. Pero el habla no es sólo ni primeramente una expresión oral y escrita de lo que debe ser comunicado. [...]. Cuando el habla nombra por primera vez al ente, lo lleva a la palabra y a la manifestación." (ibid. : 112 - 113)

0.2. Así, pues, aquí postulamos que el lenguaje de la comunicación habitual, esto es, como 'útil', no puede llegar a detectar lo esencial que haya en las meras cosas, porque entre el objeto primigenio e innombrado y la realización de una obra de arte, se interpone la tradición lingüística de cada

idioma en su uso corriente; corriente porque funciona meramente como simple designación : así, los hablantes conectan, arbitrariamente, algún referente a un signo lingüístico, que a su vez también conlleva la conexión arbitraria entre significado y significante. De tal modo que se trata de una relación doblemente inmotivada y por tanto está muy lejos de la posibilidad de que lo esencial y absoluto artístico se exprese con elementos arbitrarios.

En cuanto al poeta, éste se escapa del uso arbitrario y pragmático de la lengua. Y, de hecho, por su especial sensibilidad y por la utilización artística que hace del material lingüístico, es que le es dado romper el círculo vicioso que aprisiona a la lengua corriente. Así, su verbo nos muestra la esencia más íntima de las cosas a las que les canta. Y cuando esta esencia puede ponerse en palabras, sólo entonces nos damos cuenta de que estamos frente a lo inefable que tiene la poesía. Así, lo esencial poético se reviste de una forma lingüística; pero que ya no es una estructura ingenua ni meramente utilitaria : aquí el poeta manifiesta toda la fuerza de su arte; y, por medio de las palabras es capaz de proyectarle a sus lectores lo que aquí denominamos “ALETHEIA” (ἀ λ ἦ θ ε ι α), que definiremos como la verdad última proclamada por el objeto artístico en particular

0.3. Como demostración práctica de este método de análisis, aplicaremos las categorías estudiadas al “ROMANCE DE LA PENA NEGRA”, de Federico García Lorca, en donde comprobaremos varios niveles de lectura susceptibles de encontrarse en un texto artístico.

1.0. LOS TRES MOMENTOS DEL LENGUAJE

1.1. El problema de una obra de ficción no radica tanto en determinar cuán concreto o abstracto sea el referente al que aluden la palabras utilizadas. El hecho de que haya ocasiones en que nos parezca que en una obra de ficción nos acercamos, peligrosamente, al discurso cotidiano, ello solamente indica que las opciones de trabajo del autor son, de hecho, infinitas. A este respecto, aparecen muy esclarecedoras las palabras de Lázaro Carreter (1980 : 183), cuando indica:

“En cuanto al problema de cómo sea la referencia que el texto crea para significar, cabe decir que posee una naturaleza distinta de lo real. Quizás no fuera demasiado abusivo interpretar la ‘mímesis’ que Aristóteles atribuyó al arte como un caso de homología muy marcada.

Se produce en su máximo grado cuando el texto crea una naturaleza paralela, aunque [...], nunca identificable con referentes ajenos a él.”

Sin embargo, no podemos enfrentarnos al problema del texto artístico sólo en términos de la ficción misma; de hecho, no podemos ignorar las palabras que son las que conforman dicha obra. En este sentido, ellas no sólo potencian la anécdota, puesto que en un texto literario no sólo es importante lo que se dice, sino también, y a veces, principalmente, cómo se dice. Pensemos en las distintas innovaciones que han consistido en el quiebre de estilos literarios consagrados para dar pasos a nuevas formas literarias, las que a su vez serán reemplazadas por otras que vengan a quebrar dicho esquema cuando aparezcan estilos nuevos, y así ‘ad infinitum’.

Tampoco podemos olvidar el efecto que uno u otro texto produce en los lectores, considerando, además, que la relación entre autor y lector es indirecta. Así, aún queda por verse qué entenderá cada lector de aquello que lee. De hecho, lo que entienda cada uno dependerá de su conocimiento del tema, de sus gustos literarios personales, y de cuánto se comprometa con lo que le entrega el libro que tiene en sus manos, lo que nos demuestra que la literatura no es un hecho pasivo ni acabado, pues un texto se activa con cada lectura en distinto grado.

1.2. Ahora bien, en el campo propiamente lingüístico, hay que tomar en cuenta el alto grado de motivación existente entre los distintos componentes de un texto artístico, por lo que habremos de desechar necesariamente la idea de que el significante sea un elemento transparente; esto es, que tenga una función de mero vehículo del significado, lo que puede comprobarse en algunos productos lingüísticos en los que no resulta posible

reemplazar una palabra por otra expresión que denote lo mismo; lo cual no es privativo de la literatura, ya que también se da, y con mucha fuerza en usos más cotidianos del lenguaje (propaganda comercial, chistes, etc.).

De aquí en adelante, nos centraremos en el análisis del factor lingüístico, basándonos en la concepción tripartita heideggeriana de 'mera cosa', 'útil' y 'obra de arte', que luego utilizaremos para el análisis del texto que ya anunciamos más arriba.

1.2.1. Respecto del referente más puro, como entidad primigenia que se da sólo en su aquí y su ahora, y que corresponde a algo real o ficticio, anterior a su mención, sólo podemos tener la seguridad de su presencia. Por tratarse de una experiencia anterior al lenguaje, nos enfrentamos a lo que no conlleva ningún atributo en especial. Desde una perspectiva práctica, tal entidad puede tratarse de cualquier estímulo : un paisaje, una persona, una sensación, etc. Sea como sea, tal objeto se nos muestra en toda su pureza en un estado prelingüístico, como 'la mera cosa' heideggeriana.

1.2.2. En una segunda instancia, cuando el discurso pragmático puede dar cuenta del objeto referido, trascendemos el plano de la mera cosa, para instalarnos de lleno en el dominio lingüístico. Y aunque la palabra como 'útil' hace contacto con los referentes a los que alude, no por ello nos da la esencia de los mismos , tomando en cuenta que se trata de una mera convención que está aún lejos del ideal poético. Esto es, nos enfrentamos a la denominación "ingenua" por parte de un hablante que capta y expresa lo que percibe. Así, el verbo aún no es un acto creativo absoluto; y, esto se debe a que por la necesidad de intercomprensión entre los hablantes, el discurso se produce con miras a la utilidad práctica. Por lo mismo, sería una falacia identificar la "realidad" expresada con el lenguaje corriente : no pasa de haber una relación convencional entre significante y significado; se podría decir que el signo ocupa el lugar de la cosa ausente, la nombra, pero por tratarse de una conexión arbitraria, no le es posible mostrarnos lo más íntimo del objeto que le sirve de referencia.

Aquí podríamos caer en una aparente paradoja, porque si bien el lenguaje sería el vehículo propicio para contactarnos con lo más sutil de la creación

natural, por otro lado, él mismo es una factura humana, lo cual ya lo imposibilitaría de ser algo absoluto. En el apartado siguiente nos referiremos en más detalle a este problema.

1.2.3. Si no resulta posible rastrear el espíritu de las cosas a través del lenguaje corriente, se debe a que éste, por fuerza, ha de someterse al contexto de la comunicación habitual. Ahora bien, "nombrar el ser", que es la más alta ambición del artista no resulta una empresa imposible cuando el discurso deviene obra de arte, aquí, lo creado a través del lenguaje trasciende el nivel práctico de la comunicación habitual.

Es cierto que en el uso corriente del lenguaje debe primar una lógica que nos permita entendernos; sin embargo, el precio de tal comunicación resulta muy caro, puesto que el lenguaje pragmático tiende a tener a la realidad como punto de referencia para que dicho discurso sea verdadero y coherente; y, por lo mismo, no puede adentrarse en los niveles creativos de la poesía (léase literatura). Así, ésta hace caso omiso de la realidad circundante, puesto que la creación literaria se agota en los signos. Por tanto, si la obra literaria se forma de palabras, es fácil concluir que sólo por ellas y en ellas hay mundo. Más aún, las composiciones de una tendencia realista más pura y extrema no nos remiten a la realidad de la vida, sino que a su propia realidad: la de la experiencia poética; lo cual se verá extremado en los textos de corte no realista. Así, en la medida en que el discurso poético emplea el lenguaje en todas sus posibilidades expresivas, nos enfrentamos, naturalmente, a un hecho comunicativo sin restricciones.

Este lenguaje en su uso poético no sólo nos conecta con el mundo literario en sí; además, y sobre todo, es capaz de hacer contacto con los referentes mismos, esto es, con la inspiración prelingüística. Si bien tales referentes no son aprehensibles del todo por medio del lenguaje corriente, sí son fácilmente manejables al nivel de la lengua poética. Esto puede comprobarse al ver que una palabra usada en la comunicación práctica exige un significado único, ajeno a toda ambigüedad; aunque también es cierto que dicha restricción se convierte en un obstáculo que no nos permitirá expresar ni entender otros sentidos de esa palabra que de hecho existen, so pena

de atentar contra la claridad de ese acto comunicativo concreto (y pedestre). Sin embargo, cuando la comunicación se establece a partir del lenguaje poético, no sólo se potencia la aparición simultánea de otros significados actuales o virtuales de las palabras, lo cual constituye una exigencia de su virtud creativa, que desde una perspectiva lingüística no es una exclusividad de la literatura; como quedó indicado más arriba, el enriquecimiento de lo expresado aparece en diversos actos de lengua, entre otros, los chistes, juegos de palabras, avisos comerciales, etc.

Ahora bien, ¿qué es aquello que permite que todos los significados funcionen al mismo tiempo, y que en vez de crear confusión posibilite una comunicación más completa? Digamos que se trata de la $\alpha \lambda \eta \theta \epsilon \iota \alpha$, lo que los griegos entendían como 'voluntad de claridad'. La "ALETHEIA" es precisamente un proceso por el cual se nos revela el ser de las cosas en toda su pureza. En este sentido, no es una operación que configure el ser de las cosas : lo revela. Así, resultará un empeño estéril el buscar la esencia de las cosas a través del lenguaje corriente; puesto que nos quedamos con un código en el que se restringe la libertad que el lenguaje necesita para llegar a comunicar todo lo que le sea posible entregar, y cumplir así sus más altas pretensiones estéticas.

El verdadero sentido de las palabras no puede encontrarse en registros, tales como diccionarios, gramáticas, etc., sino en actos lingüísticos particulares, en los que el lenguaje se remite a una situación comunicativa que llena tales palabras de significado. Por lo mismo, siendo la poesía uno de los más bellos y complejos actos lingüísticos producidos por el hombre, en las páginas siguientes queremos analizar cuáles sean las principales diferencias de uso que puedan hallarse entre el lenguaje corriente y la lengua poética.

2.0. LENGUAJE CORRIENTE VERSUS LENGUA POETICA

2.1. En el discurso poético se nos muestra la esencia del ser de los objetos cantados, sin depender de referentes contrastables con la realidad cotidiana. Un texto poético sólo expresa su propia realidad : la de la expe-

riencia poética. Ya dijimos que la obra de arte literaria se agota en los signos, pero se trata de signos no arbitrarios (recordemos que los signos manejados en el uso corriente del lenguaje son, tienen que ser, arbitrarios). Esto mismo nos hace darnos cuenta de que los signos literarios tienen una mayor complejidad, por el alto grado de motivación (no arbitrariedad) que se da entre las palabras y el objeto al que ellas remiten. Aquí no es del caso entrar a analizar la postura extrema de algunos autores surrealistas (Breton, Elouard, entre otros), para quienes era posible componer textos que ellos definían como 'poesía automática', que consistía en la combinación aleatoria de palabras dadas sin motivación alguna entre ellas; por lo tanto estaríamos frente a obras literarias que utilizaban un lenguaje totalmente arbitrario. Aunque el tema es apasionante, creemos que merece un estudio aparte y en detalle, por lo que lo dejamos para otra ocasión.

Al ser de lo cantado, lo esencial en una composición poética, le es dado revelarse con todas sus connotaciones por medio de una expresión que en un solo golpe de conciencia manifieste el sentido último de la obra. Tal expresión viene a ser el elemento marcado y, a partir de él, aflora la dirección semántica que nos permite interpretar la configuración total del texto como signo artístico. Y decimos 'signo', porque siendo un hecho de lengua, en la obra literaria se da la unión significante / significado de un modo mucho más complejo en lo que respecta al tema de la 'motivación' e 'inmotivación'. Tal complejidad aparece, por ejemplo, en oposición a algo tan básico como es el carácter 'inmotivado' del signo corriente. Si en éste la relación significante/significado es un hecho arbitrario, tal arbitrariedad no se da en aquellos textos en los que echa a correr la creatividad de los usuarios de la lengua.

En cuanto a los formantes de un texto artístico, éstos están motivados respecto del sentido total de la obra; es decir, el lenguaje poético permite que se activen todas las posibilidades semánticas de las palabras, que en este caso, paradójicamente, no causará confusión en el lector, pues se trata de distintas señales que, constituidas como dirección semántica de la obra, otorgarán las claves de su interpretación. En todo caso, el investigador ha de

mantener un criterio abierto para aceptar las riquísimas posibilidades de lectura que ofrece el texto, sin caer en el peligro de la sobreinterpretación. O lo que es peor, obstinarse en UNA visión ya predispuesta a un cierto tipo de análisis, que no pueda cambiar, a pesar de los porfiados hechos que no se dejan manosear antojadizamente desde el interior de la obra.

La dirección semántica aludida más arriba será la que le otorgue a cada texto su sentido original, único. Nótese que si hablamos de 'sentido original', ello no implica que tal originalidad se funde en giros lingüísticos especialmente atrevidos (aunque no se puede desechar tampoco tal posibilidad). Lo cierto es que muchas veces, aparentemente, el lenguaje de un texto artístico parece coincidir con el código que manejamos a diario (lengua corriente). Y ello no es raro, por cuanto no se trata de lenguas distintas, sino de usos lingüísticos diferentes; incluso, muchas veces pueden complementarse al modo de vasos comunicantes, puesto que no son entidades ajenas entre sí. Esto puede comprobarse cuando en la comunicación diaria, nuestro discurso se llena de recursos tales como : epítetos, comparaciones, perífrasis, metáforas, etc., expresiones que se sienten como algo perfectamente normal. En la misma medida, hay estilos literarios que basan su efectividad comunicativa en el aspecto sobrio y parco que parafrasea el uso corriente de la lengua; con lo cual es fácil darse cuenta de que ambas modalidades (y otras que no son del caso analizar aquí), se determinan por el uso y no por una supuesta materialidad inherente a uno u otro producto lingüístico.

En todo caso, una de las diferencias más importantes entre ambos usos de lengua estará determinada por lo monosémico de la lengua corriente, frente a lo polisémico del lenguaje artístico. En efecto, vemos cómo en el diálogo o en ciertos textos pragmáticos se insiste en que no haya ambigüedad al momento de la comunicación, pues ello puede producir serios problemas entre emisores y receptores (esto puede verse desde una conversación sin mayor trascendencia, hasta textos legales o propuestas científicas). En el caso del diálogo, por ejemplo, la intercomprensión de los hablantes dependerá de la claridad y precisión que se exige por el hecho de estar contrastada

por una situación comunicativa de la vida real. Ahora bien, respecto del uso poético, se beneficiará el carácter polisémico de los signos en juego, lo que redundará en una comunicación más rica; y de existir ambigüedades, éstas se tomarán como factores que completan el sentido del texto, sin atentar contra su comprensión.

En cuanto a su capacidad creativa, el lenguaje poético trasciende el significado literal de las palabras. Trascendencia que puede lograrse de varios modos, siendo los dos que nos interesan aquí la METAFORA y la IMAGEN POETICA. Una vez definidas una y otra, nos centraremos en el análisis del “Romance de la pena negra”, de Federico Gracia Lorca, en donde aplicaremos las categorías estudiadas.

3.0. METAFORA E IMAGEN POETICA

3.1. La metáfora constituye un recurso lingüístico que logra unir en unidad convincente entidades que lógicamente podrían estar separadas e, incluso, ser incompatibles. En este sentido, la identificación entre dos términos remite a una ‘realidad’ puramente mental; es una pretensión de realidad que necesariamente queda insatisfecha, por no tener otro asidero que la apariencia lingüística de que hay algo real denotado. Sin embargo, por atrevidas que sean, las metáforas constituyen un recurso limitado y limitante para la búsqueda del espíritu de las cosas; esto es, si bien pueden mostrar un rasgo abstracto (o más de uno), justamente se refieren a UN aspecto, pero no llegan a abarcar el SER, lo más íntimo de las cosas cantadas.

3.2. Visto de esta manera, el problema, entonces, radica en buscar algún recurso lingüístico que nos transporte al ser de lo que se ha nombrado : el ‘ν ο ο ύ μ ε ν ο ν’ (NOUMENON), la esencia misma del objeto y ya no su mera representación. Tal propuesta parecería negativa, si se tiene en cuenta que se considera a la metáfora como el recurso poético por excelencia. Dicho de otra manera, ¿hay alguna entidad lingüística distinta de la metáfora

que en un solo golpe de conciencia aprehenda el ser de las cosas y no una mera sombra? Esto se responde afirmativamente si pensamos en un producto de lengua tan sutil como es la IMAGEN POETICA.

Este recurso podría definirse como una llamarada del ser en la imaginación. De hecho, estamos frente a un modo de decir eminentemente dinámico, y por lo tanto sujeto a variaciones; así, no sería posible encasillar a la imagen poética entre límites racionales, o lo que sería más absurdo : la vana pretensión de establecer un repertorio de tales imágenes. Es en ella, pues, donde el alma de las cosas vierte su presencia, habitando una forma lingüística. Bachelard (1993 : 10), la describe, diciendo:

“...el producto más fugaz de la conciencia : la imagen poética.
Al nivel de la imagen poética, la dualidad del sujeto y del objeto es irisada, continuamente activa en sus inversiones.”

Aún más, resulta claro que la metáfora de suyo implica un acto de comprensión, hay en ella una lógica implícita a partir de un proceso de identificación entre dos elementos, como quedó dicho más arriba. Por su parte, la imagen poética es un producto de la intuición; así, la imagen se eleva por sobre el concepto, la intuición sobrepasa la mera racionalidad. Ahora bien, para que las imágenes poéticas se activen y adquieran sentido respecto de cada poema en particular, ha de haber alguna expresión material (lingüística), que provenga del texto mismo, en torno a la cual se organicen los distintos componentes de la obra; una vez descubierta la expresión cardinal, el texto revelará su dirección semántica. Nos extenderemos sobre este problema en el apartado siguiente.

4.0. APLICACION DE LAS CATEGORIAS ESTUDIADAS A UN POEMA

En seguida transcribimos el “Romance de la pena negra”, de Federico García Lorca. En dicho poema analizamos el referente, lo cantado, desde la triple perspectiva heideggeriana de : ‘la cosa en sí’, ‘la cosa útil’; y ‘la obra

de arte’, que respecto de nuestro estudio los denominaremos como :

- 4.1. REFERENTE,
- 4.2. MENCION LINGUISTICA DEL REFERENTE
- 4.3. IMAGEN POETICA Y LO ESENCIAL POETICO

“ROMANCE DE LA PENA NEGRA”

A José Navarro Pardo

“Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el monte oscuro
baja soledad Montoya.
Cobre amarillo, su carne,
Huele a caballo y a sombra.
Yunques ahumados sus pechos,
gimen canciones redondas.
Soledad, ¿por quién preguntas
sin compañía y a estas horas?
Pregunte por quien pregunte,
dime : ¿a ti qué te importa?
Vengo a buscar lo que busco,
mi alegría y mi persona.
Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca,
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.
No me recuerdes el mar,
que la pena negra, brota
en las tierras de aceituna
bajo el rumor de las hojas.
¡Soledad, qué pena tienes!
¡Qué pena tan lastimosa!

Lloras zumo de limón
 agrio de espera y de boca.
 ¡Qué pena tan grande, corro
 mi casa como una loca,
 mis dos trenzas por el suelo
 de la cocina a la alcoba.
 ¡Qué pena! Me estoy poniendo
 de azabache, carne y ropa.
 ¡Ay mis camisas de hilo!
 ¡Ay mis muslos de amapola!
 Soledad : lava tu cuerpo
 Con agua de las alondras,
 Y deja tu corazón
 En paz, Soledad Montoya.

*

Por abajo canta el río
 Volante de cielo y hojas.
 Con flores de calabaza
 La nueva luz se corona.
 ¡Oh pena de los gitanos!
 Pena limpia y siempre sola.
 ¡Oh pena de cauce oculto
 y madrugada remota!"

4.1. REFERENTE.

En una situación real (como mera cosa), tomaremos a la mujer como centro del poema, al modo de una encarnación de la "pena negra". La sola visión de la mujer, al modo de inspiración, puede motivar una sensación, es un estado prelingüístico. Si no hemos partido por la pena, se debe a que,

como objeto poético, la gitana aparece como una figura más concreta.

4.2. MENCION LINGUISTICA DEL REFERENTE

En un plano lingüístico propiamente tal, la mujer es descrita desde una perspectiva eminentemente objetiva; así, las formas verbales "baja", "huele" y "gimen" son el preludeo al juego dialéctico que se establecerá entre el hablante lírico y la protagonista. Resulta lícito otorgarle a Soledad Montoya el papel protagónico, máxime, que según la tradición poética, el romancero se inserta dentro de la épica. De todas maneras, ello no es un obstáculo para que tengamos también un poderoso componente lírico. Así, estamos frente a una composición que se nutre de dos fuentes poéticas, a lo cual deben agregarse los aportes surrealistas tan caros a Lorca.

4.3. IMAGEN POETICA Y LO ESENCIAL POETICO

Adentrándonos en el texto, desde el punto de vista de cómo se ha constituido en obra de arte, las imágenes poéticas son las que se hacen cargo de entregarnos un sentido más complejo de la obra. Pero, dadas la intensidad y riqueza de las mismas, no las analizaremos todas; sólo nos referiremos a aquellas que estén directamente relacionadas con la expresión que sea suma y cifra del sentido total del texto. Creemos que tal expresión está representada por el nombre de la mujer, así,

SOLEDAD MONTOYA

deja de ser un mero apelativo; de hecho, contextualmente, conlleva una carga semántica fortísima que permea toda la composición de un modo magistral, y que veremos en seguida. Por ejemplo, cuando se la nombra por primera vez, se nos dice :

"cuando por el monte oscuro / baja Soledad Montoya",

acción que implica justamente eso, un descenso. ¿Podría tratarse de una búsqueda de tipo espiritual? Lo más probable es que no sea así, puesto que el bajar se conecta directamente con otras expresiones del poema, que no son sino variaciones del tema de la soledad y el abandono, como son :

“sombra”, “gimen”, “sin compañía”, “pesares”, “pena negra”, “lloras”, “agrio”, “me estoy poniendo / de azabache”, “cauce oculto”, “madrugada remota”.

Tales variaciones enriquecen el poema al modo de un ‘leitmotiv’, que no sólo mental, sino también rítmicamente, acompaña a la cadencia propia del octosílabo, lo que le otorga a la composición un aire plañidero en cuanto al tema en sí; y también en el nivel más sutil de la recitación, aunque se trate de una lectura silenciosa. Percibimos, entonces, cómo los componentes formales del poema apoyan a los elementos ideológicos, y viceversa, en una simbiosis perfecta que irá construyendo el sentido de la obra. Y decimos ‘sentido’, porque nos da una connotación más inmaterial e intangible que la del ‘significado’ propiamente lingüístico. Sentido que se funda más en las sensaciones que provocan las palabras utilizadas, antes que en su significado más concreto. Así, en el poema funcionan en estrecha relación lo estructural, lo fónico, lo simbólico; lo que viene a testimoniar que el todo es mayor que la suma de sus partes; y también que forma y contenido son inseparables.

4.3.1. Desde un punto de vista estructural, salta a la vista la marca gráfica * que separa el texto en dos partes. Marca que se constituye en algo más que un mero corte tipográfico. Más bien, la concentración épico-lírica suscitada por la imagen de la mujer en la primera sección, halla eco en la segunda, no sólo ampliando lo que ella representa a todos los de su raza, que está en el nivel anecdótico; sino, otorgándonos un anticlímax digno de las mejores obras lorquianas. El texto se inicia con un tono básicamente objetivo, épico, en que se sitúa la acción del poema; objetividad que no impi-

de que este romance vaya sumergiéndose en lo lírico, lo que de hecho ocurre magistralmente. De modo que si parte diciendo :

“Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora”

no se opone al alto grado de poetización y de unión subjetiva entre el hablante lírico y la protagonista, lo cual se advierte a medida que el texto avanza.

La segunda sección, como ya dijimos, produce un anticlímax, dado que el poeta establece una generalización que se extiende a la pena de todos los gitanos, excediéndose el protagonismo previo sólo situado en la mujer; de modo que el hablante acaba volviendo la mirada al mundo objetivo desde donde había comenzado su canto. Así, leemos :

“¡Oh pena de los gitanos! / Pena limpia y siempre sola.

¡Oh pena de cauce oculto / y madrugada remota!”

4.3.2. Ahora bien, desde un punto de vista temático, nos enfrentamos a tres momentos bien distintos; momentos que coinciden con el modo en que se vinculan el hablante y lo cantado. En primer lugar tenemos una ENUNCIACIÓN, que viene cargada de lirismo. En una segunda instancia, se entabla un DIÁLOGO, en el que se advierte cómo se va generando el clímax a cargo del personaje épico-lírico : Soledad, al modo de una tensión dramática. El tercer momento corresponde al FINAL del poema, y que viene separado por la marca gráfica aludida. Aun cuando esta última sección nos transporta a un plano general , resulta distinto al del comienzo, puesto que no puede ignorarse la fortísima carga semántica dejada por los dos momentos anteriores. A cada sección la llamamos respectivamente : ENUNCIACIÓN, DIÁLOGO; y FINAL. Veamos ahora parte por parte.

4.3.2.1. ENUNCIACION.

Se extiende desde : “Las piquetas de los gallos...” ,

hasta

“...gimen canciones redondas”.

Aquí, de las cuatro formas verbales que aparecen, a saber : ‘cavan’, ‘baja’, ‘huele’ y ‘gimen’, tres de ellas se refieren a Soledad. El uso de la 3a. persona singular o plural, viene a objetivar, casi a cosificar la presencia protagónica. Hay que tomar en cuenta, además, que el mismo discurso poético se encarga de individualizar al personaje; ya no se trata de una gitana cualquiera bajando por un monte oscuro : es SOLEDAD MONTOYA, cuya tragedia se cantará en esta composición.

4.3.2.2. DIALOGO.

En esta segunda instancia, los verbos pasan a la 2a. persona, la cual es, obviamente, la base del diálogo, en términos generales. El contacto entre el hablante y Soledad se da en cuatro momentos. Los tres primeros corresponden a un estilo conversacional propiamente tal. Sin embargo, la cuarta intervención del hablante se produce al modo de un apóstrofe lírico; esto es, del diálogo se pasa a un “tú” poético, que ciertamente remite a Soledad; pero que es una intervención en la que ya no tenemos una respuesta de parte de la gitana. A continuación se ven los cuatro momentos.

4.3.2.2.1. A los versos :

“Soledad, ¿por quién preguntas / sin compañía y a estas horas?

Ella responde :

“Pregunte por quién pregunte, / dime : ¿a ti qué te importa?

En este breve intercambio de palabras se juega con los conceptos “Soledad” y “sin compañía”, que vienen a ser expresiones sinónimas; no se perciben atisbos de ironía, como tampoco suena violento ese “a ti qué te importa” : más bien es una expresión que supone la indiferencia del mundo

ante el dolor de los demás.

4.3.2.2.2. Soledad de mis pesares / caballo que se desboca”,

en donde el posesivo ‘mis’ personaliza la relación entre el hablante y Soledad. Respecto del “caballo que se desboca”, nos muestra la fuerza del instinto que se desata ante el dolor, aquí la razón no vale, la pasión se hace cargo de llevarnos por el mismo camino que ella recorre. Aquí, la respuesta de la gitana es :

“No me recuerdes el mar, / que la pena negra brota...”

en donde, al parecer la idea del mar puede conectarse con la ausencia, en un juego en que no se nos dice si el mar es la vía por donde el amor se ha escapado, y ella espera, sola; o es por donde debería llegar ese amor que aún no aparece. El dejar abierta estas posibilidades, le permite al lector sentir con más fuerza el desgarramiento de la mujer, esa duda duele más que la certeza de una pérdida concreta y definitiva; el abandono, así, es aún más trágico. No pensamos que aquí se nos remita a la muerte, por la falta de elementos luctuosos que dirijan la composición hacia tal clave de lectura. Recuérdese lo que dijimos más arriba (cfr. 2.1.) respecto de la sobreinterpretación textual.

4.3.2.2.3. En el tercer diálogo, cuando el hablante le dice :

“¡Soledad qué pena tienes! / ¡Qué pena tan lastimosa!”

el epíteto ‘lastimosa’ insiste en la compasión que puede sentir el hablante ante la tragedia de la mujer, hay una mayor acogida de parte del que escucha. Sin embargo, al tomar la palabra otra vez, la gitana ya no se dirige a él en particular, toda la fuerza de su dolor estalla; y grita, quizás para sí misma o para quien quiera o pueda oírla :

“¡Qué pena tan grande. Corro / mi casa como una loca”

.....
 “¡Ay mis camisas de hilo! / ¡Ay mis muslos de amapola!

Aquí, el quiebre del sintagma (encabalgamiento) :

“...Corro / mi casa como una loca ”,

producen una impresión sutil en el ritmo del poema, que es un correlato del discurso entrecortado de la protagonista, es como si estuviéramos escuchando las frases desesperadas de la mujer, por medio de tal recurso. En cuanto a las ‘camisas de hilo’, nos recuerdan los ajueres de las novias que esperan el día de la boda, ajuar que aquí no sirve para nada, está destinado al abandono, como esos muslos de amapola que irán marchitándose por causa del amor que no ha llegado a consumarse.

4.3.2.2.4. En el momento del apóstrofe lírico, el poeta cambia del presente de indicativo al imperativo, lo cual establece una dinámica comunicativa distinta a la que se había dado en los tres diálogos propiamente tales. Es en el imperativo donde la emoción del poeta adquiere una fuerza enorme que nos saca de la enunciación primera y del diálogo intermedio; ello implica cómo el ambiente de esta ‘narración lírica’ va enrareciendo la atmósfera del poema, lo trágico está ahí, ante nuestros ojos. Si hablamos de “narración lírica”, se debe a que el romance, como forma poética, siempre conservará rasgos épicos a pesar del alto lirismo que pueda contener. Es en este momento en que ella corta el diálogo, y sólo escuchamos la voz del hablante; ello nos deja sin saber si la gitana está escuchando esas palabras, ¿o es que ya no puede responder?. Así, cuando leemos :

“Soledad lava tu cuerpo / con agua de las alondras,
 y deja tu corazón / en paz, Soledad Montoya.”,

puede interpretarse como un consuelo, o un remedio para la congoja de la mujer; sin embargo, el "...y deja tu corazón / en paz, Soledad Montoya", aparece casi como una sentencia inexorable del destino.

4.3.2.3. FINAL.

La sección separada por el asterisco (*) está estrechamente vinculada al resto de la composición. Tanto así, que al comienzo del poema se nos habla del buscar de los gallos. Sin embargo, tal búsqueda no es exclusiva de ellos; Soledad también viene en busca de :

"...mi alegría y mi persona.";

pero, 'buscar' es exactamente el antónimo de 'encontrar'; y, de hecho, vista la desesperación de Soledad, intuimos que encontrar la felicidad es una empresa más que difícil, quizás imposible. En conexión con el final, si bien el hablante se refiere a una "nueva luz", termina su canto con un tono sentencioso y sobrio, que contrasta, obviamente, con la amargura de la protagonista; así, leemos :

"¡Oh pena de los gitanos! / Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto / y madrugada remota!"

¿Qué nos quiere indicar el poeta con este final a la vez suave y trágico? Ese dolor contenido, ¿no se conectará acaso con la idea de "madrugada remota", indicando desesperanza total del futuro de todos los gitanos, que se adivina tan marchito como el que ya augura para sí Soledad Montoya? Sea como sea, esta pena sigue su "cauce oculto". Y, al saltar de lo personal (representado por la mujer) al mundo que la rodea (los gitanos), se universaliza esta SOLEDAD fundamental que atrapa a todos por igual, y que es la tragedia del hombre. Así, tampoco resulta casual que identifiquemos el tema central del poema con el nombre de la gitana, en una genial coincidencia

metonímica, donde se da el juego simbólico :

SOLEDAD	=	LA SOLEDAD
(La gitana)		(De todos)

Con ello, el poeta obtiene un efecto mucho más fuerte al concentrar toda la pena del mundo en sólo un ser humano, al modo de una expiación. En todo caso no es extraño hallar tal identificación entre el nombre propio y cierto atributo especial en personajes que protagonizan algunas de las tragedias lorquianas; a modo de ejemplo vemos a YERMA, la mujer seca que no puede concebir hijos; o Bernarda ALBA, para quien la honra es más importante que la vida o la muerte de quienes la rodean.

5.0. CONCLUSIONES

5.1. Respecto de la motivación de un texto artístico, aquí percibimos que el protagonismo épico-lírico de Soledad Montoya no es casual; especialmente si tomamos en cuenta que es alrededor de la gitana donde se materializan y concentran las emociones que suscita el poema. No es raro, entonces, que su nombre aparezca varias veces en el romance. Directamente nombrada, se nos presenta en seis ocasiones, como se ve en :

- 5.1.1. "...baja Soledad Montoya..."
- 5.1.2. "Soledad, ¿por quién preguntas..."
- 5.1.3. "Soledad de mis pesares..."
- 5.1.4. "¡Soledad, qué pena tienes!"
- 5.1.5. "Soledad : lava tu cuerpo..."
- 5.1.6. "...en paz, Soledad Montoya."

Este nombrar constante enriquece el sentido de esta obra, con lo que no se permite que olvidemos en quién se concentra lo protagónico. Es más,

casi al final del poema, se da una variación del nombre “SOLEDA”, como es el caso de :

“Pena limpia y siempre sola.” (subrayado nuestro)

en el que este “sola” no puede pasar desapercibido, pues parafrasea de modo genial el nombre de la protagonista, uniéndolo más vivamente al título y al tema general de la composición. A este respecto, cabe señalar que reviste especial importancia la cantidad de veces (7 en total) que se dice o se alude al nombre de la mujer, puesto que la composición cuenta apenas con 46 versos, lo que proporcionalmente resulta de una especial redundancia; la, que reafirma, de paso, la sutil conjunción semántica que funciona entre componentes tales como son :

SOLEDA

PENA

SOLA,

que no podemos imaginar que se trate de un mero capricho del poeta. Esto nos habla de la fortísima motivación intratextual que nos mantiene conectados a la idea de la “soledad” en todo momento. Por “todo momento”, queremos indicar que la lectura no es un hecho lineal sin más, esto es, el sentido del texto se va configurando a medida que el poema avanza, sin poder olvidar lo que ya hemos leído. Este juego mental de imágenes poéticas encuentra su correlato formal en las cadencias rítmicas, los acentos, las pausas, etc. Vale decir, un poema es una estructura dinámica que gira sobre sí misma, reforzando ideas o juegos fónicos anteriores; y va preparándonos para otros que seguirán más adelante. Así, pues, todo se relaciona con todo al momento de la configuración de un texto artístico.

5.2. La aparente paradoja de que el lenguaje puede enmascarar y desenmascarar el ser de las cosas, se resuelve al tomar en cuenta de que el lenguaje en su uso corriente ignora los sentidos virtuales de las palabras, con el fin de mantener la coherencia necesaria que requiere la comunicación práctica. No obstante, como ya indicamos más arriba, la lengua de la obra

de arte no se deja asir ni restringir por regla alguna; y, por lo mismo, le es dado manifestar lo más inefable y esencial de las cosas a las que el poeta les canta; lo cual se extiende a todos los matices semánticos posibles, simultáneamente. De modo que el lenguaje, como acto de creación, podría verse como una genial gravitación de sentidos, más que de meros significados. Una diferencia muy interesante entre significado y sentido es la que explica Coseriu (1977 : 207) :

“El lenguaje como tal tiene (= es significado), pero no ‘sentido’ : sólo posibilita sentidos de todo tipo que, sin embargo, no aparecen sino en los textos. En consecuencia, los textos no pueden tampoco interpretarse simplemente como manifestaciones del lenguaje en cuanto tal, sino sólo como una modalidad superior de lo lingüístico...”

En este contexto, no sería demasiado atrevido suponer que aun cuando la PENA de la que se habla se refiere a la ANGUSTIA de la protagonista, intuitiva (o subjetivamente si se quiere), podemos conectar la expresión PENA con el campo semántico de CONDENA, a la que Soledad Montoya ha de someterse sin más, aumentando así su dolor y desesperanza. De este modo, al acometer el trabajo de leer e interpretar un texto artístico, tenemos que tomar en cuenta que se trata de un lenguaje mucho más complejo que aquel que se da en un texto pragmático sin más. De este modo, vemos que las categorías heideggerianas son una gran ayuda para abrirse a distintas posibilidades de lectura y análisis de un hecho artístico de tanta belleza y complejidad como es un texto poético.

5.3. Todo poema, como obra de arte que es, constituye un hecho simbólico. Y, desde una perspectiva lingüística, un símbolo no puede identificarse plenamente con una METAFORA, por las restricciones semánticas que ya explicamos (vide supra, 3.0.); más bien, como quedó dicho, el símbolo se conectará con la IMAGEN POETICA. Esta última es la que puede captar y revelar la esencia de las cosas, por medio del proceso que se conoce como

'ALETHEIA'; y, que como ya dijimos, es lo que rescata del olvido la verdad más íntima del SER de las cosas. Por medio de la operación de revelar la esencia de un texto poético, llegaremos a ver cuán original sea tal obra de arte; pues, siendo el lenguaje el material de esta manifestación artística, nos damos cuenta de que en literatura lo original de una obra se manifiesta por el USO LINGÜÍSTICO que la hace diferente de los textos pragmáticos y de las meras cosas. En palabras de Heidegger (ibid. : 40 - 41) :

"La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice algo otro de lo que es la mera cosa [...]. La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría. [...]. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte."

Por otro lado, tampoco debemos olvidar que el SER de las cosas, su SENTIDO primigenio, se manifiesta con especial fuerza en las obras de arte (los textos poéticos en nuestro caso); desde donde está esperando ser rescatado por la palabra creadora del poeta.

6.0. BIBLIOGRAFIA

ACEVEDO, Jorge. 1977. "La técnica en Heidegger", en REVISTA DE FILOSOFIA, vol. XV, N° 1, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Chile, págs. 93 -107.

BACHELARD, Gastón. 1993. La poética del espacio, 1a. reimpresión, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica Chile, S.A., 281 págs.

BRETON, André, et al. 1997. The Automatic Message. The Magnetic Fields. The Immaculate Conception. 3rd edition, London, BCM ATLAS PRESS, 223 págs.

- DERISI, Octavio. 1968. El último Heidegger, 2a. ed., Buenos Aires, EUDEBA, 111 págs.
- DERRIDA, Jacques. 1971. De la gramatología, Buenos Aires, Editorial Siglo Veintiuno, XIX + 397 págs.
- _____. 1972. "Estructura signo y juego en el discurso de las ciencias humanas", en Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre, Barcelona, Seix Barral, Macksey y Donato Editores, págs. 269 - 283.
- _____. 1971. Tiempo y presencia, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 122 págs.
- FERRATÉ, Juan. 1968. Dinámica de la poesía, Barcelona, Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral, S.A., 419 págs.
- FERRATER MORA, José. 1958. Diccionario de filosofía, 4a. ed. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1481 págs.
- GARCIA LORCA, Federico. 1957. Obras completas, 3a. ed., Madrid, Aguilar, XXV + 1827 págs.
- HEIDEGGER, Martin. 1997. "El origen de la obra de arte", en Arte y poesía, 8a. reimpression, México, Fondo de Cultura Económica, págs. 35 -123.
- _____. 1959. Introducción a la metafísica, 2a. ed., Buenos Aires, Editorial Nova, 243 págs.
- JUNG, Karl G. 1992. El hombre y sus símbolos, 5a. ed, Luis de Caralt Editor, S.A., 334 págs.

LÁZARO CARRETER, Fernando. 1980. "La literatura como fenómeno comunicativo", en Estudios de Lingüística, Barcelona, Editorial Crítica, págs. 173 - 192.

_____. 1981. Diccionario de términos filológicos, 3a. ed., Madrid, Editorial Gredos, S.A., 443 págs.

MUNITA, Enrique. 1976. "Ortega y Gasset y la experiencia de la Alétheia", en Cuadernos de Filosofía, Concepción, Instituto de Filosofía de la Universidad de Concepción, págs. 139 - 160.

PFEIFFER, Johannes. 1971. La poesía, México, Fondo de Cultura Económica, 137 págs.

ZUBIRI, Xavier. 1955. Naturaleza, historia de Dios, 3a. ed. , Madrid, Editorial Nacional, 407 págs.

