

EL JARDÍN SECRETO

Juan José Saer

Invitado a pronunciar la lección de clausura del III Congreso Internacional de la Lengua Española que tendría lugar en Rosario del 17 al 20 de noviembre, después de estudiar el minucioso programa de intervenciones, que aborda múltiples temas —lingüísticos, sociológicos, políticos o culturales—, pensé que el uso privado de la lengua, de importancia más circunscripta, podía tal vez resultar de algún interés puesto en relación con su uso literario. Desgraciadamente un impedimento mayor me privó de mi viaje, de manera que, para estar presente de algún modo en esa gran fiesta de nuestro idioma, decidí resumir mi trabajo en estas breves páginas. El lector de ellas observará que uso el término privado en el sentido de “no literario”, lo cual puede parecer un poco extravagante. Pido disculpas de antemano por esa exagerada libertad semántica.

Los poetas latinos se nutrieron de cultura griega, y aunque adoptaron prácticamente todos los géneros literarios griegos, y sus lectores habituales conocían el griego tan bien como ellos, los trataron en latín.

En el siglo XIII, Dogen, el célebre maestro japonés del budismo zen, estaba exclusivamente nutrido de cultura china, pero escribió los 95 sermones de su tratado *La verdadera ley, tesoro del ojo*, el *Shôbôgenzô*, en japonés, tosca lengua vulgar inadecuada para la meditación según los prejuicios de la época. “Nosotros, los vulgares, no nacimos en la tierra del Medio (la China), y nuestro país es una orilla perdida en la loma del diablo”, escribe él mismo en su tratado, pero en japonés. Y el más ilustre de todos, Dante, que no requiere presentación, hizo del dialecto toscano la más universal de las lenguas poéticas.

Después de hacer un vibrante elogio del idioma gaélico, el gran poeta irlandés W. B. Yeats aclara: “Se preguntarán ustedes por qué a pesar de este elogio del gaélico, he escrito toda mi obra en inglés. Pues porque si bien el gaélico es mi lengua nacional, el inglés es mi lengua materna”.

En el Río de la Plata, a principios del siglo XIX, un ejemplo modestísimo, pero de consecuencias decisivas para nuestra lengua, muestra que la elección de la lengua materna como vehículo expresivo en el contexto de una cultura literaria que prescindía de ella es un motivo constante en la historia de las letras. Me refiero a la breve obra de Bartolomé Hidalgo (1788-1822), el iniciador de la poesía gauchesca: de las ciento cincuenta páginas que en la cuidada edición de la Biblioteca Artigas de Montevideo constituyen su obra completa, las primeras sesenta se debaten en el esfuerzo inútil de imitar la retórica neoclásica que en esos años dominaba las letras hispánicas, tanto en la corte como en las colonias. Son imitaciones sin vida de una retórica vacía, sin filiación empírica ni referencias reconocibles. Hasta que fechado en 1816, aparece el primer *Cielito de la independencia*, en el que, a partir de ciertas canciones populares, su lenguaje poético se transforma radicalmente, se vivifica y se regenera.

Con los *Cielitos* y los *Diálogos patrióticos* de Hidalgo, se estrena en literatura la lengua rioplatense, que en cierto sentido es y no es el español. El español sería el marco estructural de referencia del que el habla rioplatense, con el conglomerado histórico, multicultural y plurilingüístico que lo formó —aborigen, castellano, portugués, andaluz, gallego, y más tarde, inmigratorio—, obtiene su coloración específica.

Por supuesto que estas consideraciones *a posteriori* estaban excluidas de las intenciones de Hidalgo: soldado y funcionario militar durante las guerras de independencia, su objetivo era comentar en versos populares, a menudo festivos, los avatares de la guerra para incitar a los gauchos, en su inmensa mayoría analfa-

betos, con esa poesía oral, a enrolarse en la lucha contra los españoles. Nadie ignora este detalle pero el tema es otro: la imperiosa tendencia de la lengua en lo que tiene de más íntimo y privado a nutrir sin cesar la literatura y a producir, a partir de una estricta y subjetiva privacidad del uso lingüístico, figuras universales.

En el caso de Hidalgo y del género gauchesco, el hecho es evidente. Del primer *Cielito*, de 1816, a *La vuelta del Martín Fierro*, de 1879, el impulso inicial de la poesía gauchesca, con su picardía intencionada y jocosa, en la que se percibe sin embargo una atmósfera constante de desafío y violencia, el mero goce verbal de las formas populares —es decir, en cierto sentido, *privadas*, no consagradas literariamente— que recorre toda la historia de la poesía gauchesca, en el *Martín Fierro* de José Hernández aparece al servicio de una construcción narrativa y de un diseño poético más ambicioso que cristalizan en situaciones y personajes novedosos y autónomos. El mero verso festivo se vuelve ironía trágica y el desafío juguetón amenaza sangre, muerte.

Cuando adoptaba el estilo neoclásico, Hidalgo desperdiciaba sus intenciones en los moldes de una retórica tan petrificada que todo estaba dicho de antemano en ella en forma convencional sin que ninguna idea, sentimiento, emoción, expresión nueva surgiese del texto. Sus poemas patrióticos en jerga neoclásica ni siquiera son poéticamente deplorables; peor aún: son abstractos y sin vida. Es cuando asume la privacidad del habla en sus textos que éstos se vuelven vivientes y fecundos. Los mismos temas tratados por dos retóricas diferentes son objetivamente en la página temas diferentes, contradictorios, irreconciliables.

El habla popular rural en tiempos de Hidalgo era privada en el sentido de que no estaba previsto su uso literario, intelectual o filosófico. Era, por decirlo de alguna manera, de uso doméstico. Es posible verificar en cualquier tradición literaria la evolución de los géneros, de los lenguajes y de las formas percibiendo de inmediato esa intrusión renovadora de estilos, léxicos, expresio-

nes consideradas hasta ese momento como no literarias. Como lo escribe en una carta a Balzac del 3 de octubre de 1840, Stendhal, mientras escribía *La Cartuja de Parma*, solía leer cada día dos o tres páginas del Código Civil para “ser más natural”. Este ideal de prosa narrativa, así como el torrente verbal joyceano que arrastra de todo en su corriente, ejemplifican por vías diferentes esa necesidad de toda literatura de renovarse de tanto en tanto anexando zonas de la lengua que estaban aparentemente destinadas a quedar para siempre fuera de ella.

La privacidad en sentido estricto, el uso personal de la lengua, es el jardín secreto en el que cada uno cultiva las especies de su predilección. En ese espacio íntimo, las leyes del idioma se relativizan y la infancia que persiste en el adulto, la ensoñación, la somnolencia incitan a veces a retorcerles el cuello a las palabras como otros antes a la retórica o al cisne. La acumulación asociativa única que el uso personal de las palabras obtiene en el transcurso de una existencia le da a cada una el tenor de una pieza única que reúne en ella, más allá del significado estricto que le atribuyen las gramáticas, la paleta multicolor de connotaciones recogidas en su ir y venir por los campos de la experiencia. El verde de la hierba no es un mero adjetivo, sino la vivencia simultánea de los mil matices de verde percibidos y almacenados en la memoria.

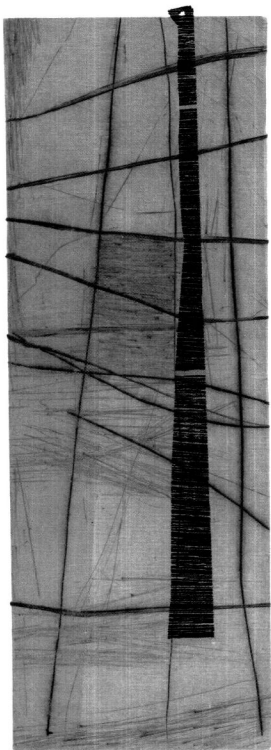
Esa intimidad con las palabras, solamente es posible en el ámbito de la lengua materna. Más allá de la corrección gramatical, de la pertinencia conceptual, en las zonas porosas y ambiguas del lenguaje, vecinas del fantasma o del sueño, de la interpretación subjetiva, de la materialidad pura del signo, en sus infinitos usos no literarios, la lengua materna nutre sus reservas inagotables y secretas de poesía.

Como ejemplo, bastan las tres grandes figuras de la vanguardia latinoamericana: Huidobro, Vallejo, Neruda. Podemos considerar cada una de sus poéticas como la consecuencia extrema

de un uso privado del lenguaje. *Altazor*, *Trilce*, *Residencia en la tierra*, libros tan diferentes entre sí, tienen sin embargo ese punto común, verificable a simple vista, a saber, las libertades insólitas que sus autores fueron capaces de atribuirse respecto de las normas, lingüísticas y gramaticales en general, y retóricas en particular, que reglamentaban en su tiempo la expresión poética. Huidobro, que escribió poesía en dos idiomas, castellano y francés, sólo cuando trabaja en su lengua materna alcanza una intensa invención verbal, como si el francés, su lengua de adopción, sólo le permitiese ejercer un ingenio limitado, más artesanal que verdaderamente poético, como el latín de Dante o la retórica neoclásica de Hidalgo. En francés, no es más que el epígono de Reverdy; en castellano, el inventor mágico de *Altazor*, prestidigitador inagotable del idioma.

En *Residencia en la tierra*, el discurso poético parece a menudo no tener destinatario. El soliloquio se vuelve tan vagamente alusivo que por momentos resulta incomprensible; pero a pesar de la oscuridad de la anécdota, la emoción poética fluye sin interrupción. Las imágenes, las asociaciones parecen arbitrarias, inconexas, pero se integran en un paisaje rítmico y verbal de una coherencia ejemplar del principio al fin del libro. El texto surge, directamente, sin mediaciones conceptuales, desde esa zona crepuscular donde el lenguaje es blando y moldeable y las asociaciones se liberan de las correspondencias lógicas entre las palabras de modo que nombre, adjetivo, verbo y prácticamente todas las otras funciones gramaticales son transgredidas por el uso privado del lenguaje.

Pero es César Vallejo el que más lejos ha llevado esa intrusión del lenguaje privado en la poesía. La oscuridad vallejiiana proviene de la materia subjetiva bruta que, sin explicaciones ni mediaciones, Vallejo incorpora al poema. El lector experimentado de esa poesía única, termina reconociendo las evocaciones íntimas—recuerdos, fragmentos de recuerdos, imágenes despedazadas—





que entran en cada poema y terminan por volverse procedimientos, elementos constructivos, apuesta retórica. El hermetismo cede después de repetidas lecturas como una fotografía que va revelándose, y sin alcanzar sin embargo una total nitidez, se reconoce en ella una esencia de hospital, un recuerdo infantil, una instantánea callejera, percibidas imperfectamente por el lector a causa de la vaguedad misma que tienen en la memoria del poeta. Lo esencial del poema no es la escena en la calle, sino la vaguedad íntima que se ha vuelto materia poética.

Sin embargo, la intrusión de la lengua privada no siempre es hermética en la poesía de Vallejo. Uno de sus más célebres poemas, el número XXIII de *Trilce*, que es una evocación de la madre muerta, comienza así: *Tabona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre*. Tres veces en el poema la palabra *madre* sirve para invocarla. Pero al final, cuando la emoción alcanza su mayor intensidad, la palabra íntima, doméstica, infantil, estalla en el último verso: *cuando tú nos lo diste / ¿di mamá?* “Madre” pertenece a la literatura; “mamá” irrumpe de un trasfondo preliterario y hasta esa aparición desgarradora en la obra singular de Vallejo, parecía desterrada de antemano de toda poesía trágica.