

El sabor de las palabras

Marta Espinosa Berrocal
Universidad Complutense de Madrid
maresbe@yahoo.es

RESUMEN

El significado del significante fue el objetivo de estudio de Jakobson y de varias escuelas que siguieron la pauta de análisis formalista. Sin embargo, lejos de planteamientos teóricos, la literatura o el cine reflexionan continuamente sobre el poder evocador del sonido y la grafía de las palabras, de su parte más sensual, aquella que aprehendemos e intuimos sin necesidad de filtros racionales. Prueba de ello son los dos ejemplos propuestos: *Lolita* y *The Pillow Book*.

Palabras clave: función poética, significante- significado, *Lolita*, *The Pillow Book*.

ABSTRACT

The signifier's signified was the object of Jakobson's study and that of the different formalism schools. However, far from theoretical approaches, literature and cinema have been constantly reflecting on the evoking power of the sound and the writing of words, on their most sensual side, the one that we learn and we know by intuition without any need of rational filters. A clear example of this is shown by the two cases proposed: *Lolita* and *The Pillow Book*.

Key words: poetic function, signifier- signified, *Lolita*, *The Pillow Book*.

En algún momento, ustedes, como yo, habrán topado en su camino con la acidez estridente de una comunidad de *ies* asociadas, con el incómodo ronroneo de algún grupo consonántico mal trabado, o con la dulce brevedad de palabras insinuantes y sigilosas. En cualquier caso, todos hemos experimentado el sabor de las palabras, y la consiguiente caricia que las acompaña.

Ese sabor primero que registró nuestra memoria, clasificó las palabras en pequeñas comunidades perfectamente delimitadas: las palabras cotidianas constituían la base de esa sociedad de esquema piramidal. Encargadas de soliviantar las necesidades diarias, perdieron pronto su sabor individual, difuminándose en el amplio espectro que las abarca. Pero este grupo gozó de una venia especial, por la que cada paladar salvó a unas pocas escogidas de la mediocridad, por su gusto especial, su tacto delicado. Así, cada boca fue componiendo su propia gama de palabras preferidas, a las que dejaba reposar, como el vino, hasta extraer de ellas toda la sustancia que podía obtenerse. Pero a la vez, esos paladares caprichosos también discriminaron otras palabras por su sabor agrio o simplemente vulgar, relegadas al olvido de una memoria pasiva.

Probablemente los poetas sean los más fieles garantes de este sentido caprichoso que permite un primer acercamiento al lenguaje y, en definitiva, al mundo. Los sentidos proporcionan el contacto directo con las cosas; despojados de todo filtro racional, nos devuelven al espacio mágico del redescubrimiento. Y lo mismo ocurre con las palabras; el divorcio significante-significado permite un primer contacto con la realidad más material, más sensorial de la palabra, esa que ofrece el significante hueco. Si bien es cierto que esa disociación es complicada, la literatura supone un espacio privilegiado para esta operación, formalizada en la teoría literaria bajo diferentes nombres: "desautomatización", "función poética", "autorreferencialidad", etc.

1. CONFIGURACIÓN DEL MUNDO SEGÚN UN ORDEN ALFABÉTICO

Tras estos planteamientos teóricos se esconde algo mucho más intuitivo, estrechamente vinculado a esta realidad material de las palabras de la que venimos hablando, y reflejado en las propias obras de creación. Cada fonema supone una articulación diferente que se adhiere a otros en la coctelera bucal. El sabor de las palabras, su aprehensión material condiciona la conformación del mundo. El orden alfabético asegura una uniformidad en la manera de percibir las cosas, de ahí que a veces olvidemos la peculiaridad de cada uno de sus componentes. Sin embargo, su desaparición podría tener consecuencias insospechables, como le ocurre al narrador del siguiente pasaje:

Sentí hambre y al dirigirme a la cocina (...) caí en la cuenta de que habían desaparecido las puertas de las habitaciones; esta ausencia llamaba la atención

en el cuarto de baño y en la cocina especialmente. Elegí una naranja de entre un montón de fruta que había en el suelo y tras pelarla y trocearla con los dedos me metí en la boca un gajo que escupí enseguida porque tenía un sabor repugnante. Temí que la pérdida de la R hubiera comenzado a afectar a la calidad de los productos que tuvieran esa letra y busqué, para comprobarlo, una pera que mordí con prevención. En efecto, no sabía a pera, sino a pea: una fruta nueva con un jugo seco y amargo que me impregnó la lengua. Fui a lavarme la boca para quitarme el mal sabor, pero el grifo era ahora un gifo y no funcionaba igual que con la R. (Millás, 1998: 88).

Este fragmento, extraído de *El orden alfabético* de Juan José Millás, nos puede servir para comprobar esa intuición de los poetas de que el mundo también cambia de sabor al variar la sensorialidad que lo sustenta. Esto explicaría la importancia de encontrar la palabra exacta, precisa que se ajuste al molde de la obra literaria. O la obsesión de algunas personas por cambiar de nombre. Porque *Laura* no sabe igual que *Shakira*; ni siquiera *Jacques* imita el sabor de *Santiago*, por mucho que se empeñen los traductores en hacerlos coincidir.

Ese travestimiento nominal obedece a la no identificación entre el sabor que produce el nombre y la personalidad que se esconde tras ellos. Y es que solo *cuando ambos, estructura sonora y sentido, se funden en la aprehensión corporal de la pronunciación, entonces la poesía culmina, se realiza en el acto de su ejecución* (Núñez, 1998: 11). Culminación de la poesía y de las palabras en general. Solo cuando una palabra es degustada, aprehendida antes por su componente material que por el significado racional al que reenvían, solo entonces alcanza una distinción especial registrada por cada gusto individual. De ahí que el hecho de nombrar adquiera connotaciones creadoras: algo nace al ser nombrado. Ni tan siquiera las personas quedan exentas de esta ceremonia, de tintes casi sagrados.

2. DECIR EL DESEO: LOLITA

La importancia de los nombres propios es una vieja obsesión de la humanidad, que no ha dejado de crear fisionomías en torno a las diferentes combinaciones posibles de fonemas que cada lengua ofrece como marcas identitarias. Y sin embargo, nada tan

camaleónico como las propias personas, cortadas bajo patrones distintos según la edad, la situación,... incluso la luz que las enfoque en el momento, como le sucede a la nínfula más famosa de la literatura:

Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Pecado mío, alma mía. Lo-li-ta: la punta de la lengua emprende un viaje de tres pasos desde el borde del paladar para apoyarse, en el tercero, en el borde de los dientes. Lo.Li.Ta.

Era Lo, sencillamente Lo, por la mañana, un metro cuarenta y ocho de estatura con pies descalzos. Era Lola con pantalones. Era Dolly en la escuela. Era Dolores cuando firmaba. Pero en mis brazos era siempre Lolita (Nabokov, 1987: 13).

Así comienza Humbert Humbert a contar la historia de Lolita, delimitando las competencias que encubren sus diferentes nombres. Porque decimos el mundo según como lo vemos. Por eso la sencillez de "Lo" refleja solo una cara de esa personalidad compleja camuflada bajo diferentes nombres: es la niña que por la mañana aparece en pijama con legañas y el pelo desarreglado, que se convierte unas horas más tarde en la Dolly vestida de uniforme para ir a la escuela, a la que a su vez sucede Dolores, o Lola, en un juego camaleónico de cambio de máscaras, que lejos de encubrir, presentan la realidad con sus diferentes matices.

Solo Lolita se refugia en los brazos del narrador, y protagoniza la historia de seducción que se nos narra. Por sus matices sensoriales, su sabor especial, Lolita es el único nombre que convoca el deseo. Y la elección no resulta nada baladí si consideramos el resto de opciones propuestas. Frente a ellas, "Lolita" es la de sabor más sugerente, la combinación de caricias que componen una realidad dulce y arrebatadora. Una caricia que comienza explorando las regiones velares para pasar rápidamente a la anterioridad de una i, acariciando el paladar en un juego envuelto en la lateralidad de las consonantes líquidas. Juego que concluye, tras la recuperación de una posición intermedia (lugar de la a), con una explosión oclusiva a la manera de fuegos artificiales.

Esto nos devuelve a la idea de la sensorialidad de las palabras, potenciada en este caso por la escritura del propio deseo. No se trata de pronunciar el nombre de esa niña iniciática, convertida en hito cultural que representa Lolita, sino de pronunciarlo por

primera vez, saboreando su nombre, recorriendo con la lengua cada uno de los puntos de articulación registrados en la cartografía del gusto, potenciando al máximo las capacidades sonoras del lenguaje, acercándolo a su componente musical. Los fonemas dejan de significar por un momento para perderse en el terreno de la sugestión, del canto que nada dice, que solo evoca reclamando sus capacidades creadoras.

Si bien hablamos del fenómeno de la musicalidad como algo inmanente al propio lenguaje¹, determinadas épocas y determinados autores se preocuparon especialmente por potenciar este recurso. Así, en las vanguardias españolas, por ejemplo, Moreno Villa escribe todo un poemario tratando de imitar el ritmo del jazz (se trata de *Jacinta la pelirroja*) y notorio es, continuando con el jazz, el rastro que éste deja en la escritura de los miembros de la generación beat. Los intentos de Lorca por contagiar a la poesía de ritmos flamencos, titulando *Cante hondo* una de sus más representativas producciones, encuentra parangón en el Borges compositor de milongas, aunque con diferente fortuna. La proclama de Nicanor Parra a favor de la antipoesía le lleva, entre otras cosas, a negar toda una tradición de poesía cargada de significados gastados, a favor de las voces marginales de la negritud que encuentran una vía de expresión en los ritmos musicales del lenguaje. La misma idea que, a fines muy distintos, se propuso Huidobro en el último canto de *Altazor*. El mensaje creacionista llevado a sus últimas consecuencias: crear una realidad nueva en el poema exigía reclamar la autoridad plena de los significantes, desgastados por un largo y convencional matrimonio con significados manidos. Solo el efecto desautomatizador podía permitir el nacimiento de la rosa en el poema.

Podríamos continuar sumando ejemplos a la lista, pero nos detendremos en uno de los casos más comentados y afortunados de la literatura en este intento de crear un lenguaje que destaque por su propio significante, evocando en cada lector un puñado de sugerencias distintas. Se trata, claro, de Cortázar y de ese invento particular que supuso el glíglíco, ensayado en algunos capítulos de su monumental *Rayuela*:

¹ La consideración de la relación entre música y literatura nos llevaría a planteamientos mucho más amplios que exceden la presentación global de este trabajo. Habría que tener en cuenta la estrecha unión de ambas artes en los orígenes de la literatura, transmitida por vía oral, así como las propias estructuras musicales que muchos autores trataron de imprimir a sus obras. No en balde, Hoffmann hablaría de la sinfonía como principio compositivo, y el cubano Alejo Carpentier trataría de imitar algunas estructuras musicales barrocas en su *Concierto barroco*.

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fíulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpaso en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balpamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias. (Cortázar, 2004: 503).

Tratar de buscar muchas de las palabras contenidas en este episodio resulta una empresa inútil. Los significantes que se presentan al lector son totalmente nuevos para este, quien sin embargo, es capaz de recomponer un significado global del texto. El significado no procede ya de la unidad palabra que va sumando su significado al del resto de signos lingüísticos, sino de la unidad textual que gracias a su disposición sintáctica es capaz de crear un significado, abierto, sugerente, aunque limitado también. Si el nombre de "Lolita" era expresión del deseo, este fragmento de *Rayuela* apunta a una situación de excitación amorosa, genialmente lograda gracias a la combinación de este lenguaje glíglico donde palabras inventadas se mezclan con una sintaxis que obedece a una lógica precisa, y se intercalan con otras de significados precisos que contribuyen a crear un significado global, textual, que puede ser compartido por diferentes paladares lectores.

3. DEL GUSTO A LA CARICIA: THE PILLOW BOOK

El sabor curiosamente viene delimitado por la caricia, es decir, el instante del roce, del encuentro táctil que supone el ejercicio de articulación. Y no podemos pasar

por alto este detalle, puesto que no solo el decir, sino el escribir supone también un acto de caricia, de contacto.

Algo que sabía muy bien el cineasta Peter Greenaway al proponer su homenaje particular a Sei Shonagon con *The Pillow Book*. La cortesana japonesa del siglo X, conocida por los amantes que coleccionó durante su vida, escribió un diario a base de impresiones que escondía debajo de su almohada y que, diez siglos más tarde, la hija de un famoso calígrafo, intenta emular. Se trata de Nagiko, la protagonista de la película de Greenaway, que emprende un viaje de iniciación en el mundo del amor y el erotismo a través de la escritura. Este viaje, en un principio, está regido por la búsqueda del amante-calígrafo ideal que le haga sentir la caricia de la escritura en su propio cuerpo. La insatisfacción que le provocan sus amantes hace que Nagiko decida "no ser solo papel sino pluma", convirtiéndose ella misma en la artífice de la caricia.

Y así comienza creando una serie de textos que revelan la belleza de la escritura, y de la caricia oculta tras sus grafías. De ahí que *El libro del Amante* comience así: "Este es un libro y un cuerpo (...) tocado por mí". La escritura táctil de la caricia implica además un componente fuertemente visual. El resultado de la pluma de Nagiko es una escritura profundamente iconográfica, para la que utiliza colores y formas muy sugestivas, reenviándonos de nuevo, a esa sensorialidad de las palabras, potenciada esta vez por su carácter pictórico.

Prescinde del papel para escribir en un cuerpo humano, que se convierte en sujeto y objeto de caricias, remarcando el efecto sensual. Como en *Lolita* o en *Rayuela*, esta sensualidad de la escritura aparece vinculada al deseo, al juego de seducción. Precisamente porque se trata de marcar la sensualidad de las propias formas antes de que estas sean decodificadas como significados racionales.

4. LOS CONJUROS DEL ARMONIOSO VIOLÍN: ACTUALIZACIÓN MEDIANTE LA ESCRITURA DEL DESEO

A pesar de este fuerte carácter sensual de las palabras, resaltado en su pronunciación y grafía, hay una tensión en estas que desvía su atracción sensual del presente por un tiempo pasado, donde les fue asignado un significado concreto. Esta

tensión se convierte, en los mejores casos, en confluencia de tiempos mediante la actualización que suponen los sentidos.

Uno de los personajes de *Lolita*, John Ray, a cuyas manos ha ido a parar el manuscrito de las memorias de Humbert Humbert, habla de los *conjuros del armonioso violín* de este último. Utiliza esta metáfora musical para hablar de la escritura de HH, que hace olvidar lo morboso de su historia por la prosa que envuelve esos acontecimientos. Y es que, efectivamente, habría dos niveles de sensualidad: en primer lugar, en lo que respecta a la historia, Lolita y HH establecen un código significativo que prescinde de toda palabra para apoyarse en el poder de las miradas, las caricias escondidas o los susurros insinuados. Pero en un segundo nivel, encontramos, la sensualidad de esa escritura conjurada por el violín, que desprende una profunda sensorialidad, que busca en el propio nombre de la protagonista, la expresión, el sabor del deseo.

Este sabor, esta aprehensión sensual de las palabras, que crea toda una poética del instante, esta vinculada a ese poder rememorador, evocador de las mismas. De hecho, la historia de *Lolita* se presenta como "memoria", según expresa H.H:

Deseo que esta memoria se publique cuando Lolita ya no viva.

Ninguno de los dos vivirá, pues, cuando el lector abra este libro. Pero mientras palpita mi sangre en la mano que escribe, tú y yo seremos parte de la divina materia y aún podré hablarte desde aquí hacia Alaska (...) Pienso en bisontes y ángeles, en el secreto de los pigmentos perdurables, en los sonetos proféticos, en el refugio del arte. Y ésta es la única inmortalidad que tú y yo podemos compartir, Lolita.

Esta memoria comenzaba, como recordarán, con la evocación del nombre de Lolita, que además de decir el deseo, desempeña una función actualizadora en la novela; el narrador, a partir de ese viaje sensorial degustando el nombre de la protagonista, actualiza la historia que presenta a los lectores. Historia, que como él mismo expresa, será inmortal en el refugio del arte, lugar privilegiado para esa comunión de tiempos distintos.

Comunión que tampoco pasa inadvertida en *The Pillow Book*, planteada como una actualización desde la caricia de la escritura. Nagiko se apropia de su propia vida a través de la caligrafía, extensión de su tacto ambicioso que pretende aprehender el mundo. Pero esta escritura es a su vez reescritura, palimpsesto del *Diario íntimo* de Sei Shonagon en un juego de tiempos cruzados. La búsqueda de Nagiko está filtrada por la sombra del pasado que, sin embargo, altera en sus formas. La sensualidad de la escritura, el deseo contenido en ese *Libro de la almohada* que Sei Shonagon nos dejó como estimonio de una vida apasionada, es reinterpretada por Nagiko, traduciendo su deseo en escritura, en las formas gráficas y plásticas de una caligrafía con efectos pictóricos, sensuales, puesto que el espectador occidental, y aun el oriental capaz de descifrar su significado, centra antes su atención en el componente gráfico (significante) que en el contenido encubierto tras él. Así, la caricia nos reenvía a ese sabor primero, esencial que pretenden asir los poetas.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Tocar, saborear, sentir, en definitiva, la textura de las palabras, supone inventar cada día ese código preestablecido que es el lenguaje. Gracias a los sentidos, las palabras no quedan relegadas a una memoria cada vez más apolillada. A la vez que memoria, los sentidos proporcionan una sensación de inmediatez. De ahí que nos permitan recuperar un pasado (es el caso del libro de Sei Shonagon por parte de Nagiko, o la historia de Lolita por Humbert Humbert), pero un pasado actualizado en el presente del gusto y la caricia del creador, así como en la recepción musical y pictórica. Esta doble condición hace que las palabras sepan a un tiempo, a instante y a pasado, a las realidades que fueron a la vez que a las realidades que invocan en un momento preciso.

El pasado que arrastra cada palabra viene dado por su carácter convencional, de signo, actualizado sin embargo, mediante una doble canalización sensorial: por un lado la música de las propias palabras, la misma que salía del violín de HH, que antes de comprender nos hacen intuir lo que esconden (es el famoso "supercalifragilisticoespialidoso", que todos repetimos siendo niños como si de una mágico hechizo se tratara, esperando comprobar su poder performativo). Este aspecto musical implica ese gusto que supone la caricia táctil del momento de la articulación a la

vez que el oído receptor del mensaje. Pero por otro lado, está el componente gráfico, potenciado en los poemas caligramáticos, y olvidado sin duda en la simplificación que suponen las tipografías de "times new roman" y similares. El componente gráfico implica la vista como primer medio de aproximación a la recepción, pero también el tacto como sentido productor, puesto que ha sido la caricia de una mano escribiendo grafías, como la de Nagiko, la que ha dibujado la sensualidad de la escritura. E igualmente presente está el tacto en la recepción de la escritura en Braille, comprendida por la caricia del que se aproxima a ella antes que por su descodificación racional, metáfora de ese cuerpo de papel escrito y acariciado por el amante que lo lee para reinventarlo.

Esta comunión de tiempos que supone cada palabra, implica la fusión de la racionalidad del lenguaje como proyección cultural, con la sensualidad de los sentidos, que saborean y acarician las palabras. Estos componentes, latentes en cada acto de vocalización- audición y escritura- lectura, nos reenvían directamente al mundo de los sentidos, a ese contacto primitivo con las cosas que hace que el mundo sea, si no más auténtico, al menos, más sabroso.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORTÁZAR, Julio (2004): *Rayuela*, Madrid: Cátedra (17ª ed.).
MILLÁS, Juan José (1998): *El orden alfabético*, Madrid, Alfaguara.
NABOKOV, Vladimir: (1987), *Lolita*, Barcelona: Círculo de Lectores.
NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1998): *La poesía*, Madrid: Síntesis.
SEI SHONAGON (2004): *El libro de la almohada*, Madrid: Alianza.