

OMAR DAVID AVALOS CHÁVEZ
Facultad de Letras y Comunicación
Universidad de Colima
Colima, México
omardavid_avalos@ucol.mx

La jitanjaforización en la poesía cubana

La aportación de Mariano Brull al lenguaje y su posterior revolución de la palabra dentro de la poesía se inscribe en el periodo de la postvanguardia en Cuba. Al “jitanjaforizar” en la poesía, Brull realiza una valoración de la poesía y de la tradición con la musicalidad de la que sus antecesores hacían gala para delinear el rostro de la nación. Brull, parafraseando a Huidobro, hace cantar al ave en el poema; logra, como comenta Alfonso Reyes, que se escuche el “verdadero trino de ave”:

Filiflama alaba cundre
la olalúnea alífera
alveoles jitanjáfora
liris balumba salífera.
Olivia oleo oloriza
alalai cánfora sandra
milingitara jirófora
zumbra ulalindre calandra.

(Armas, 2001: XXVIII)

Al respecto, Roland Barthes (1972: 9) señala que “nada tiene de asombroso que un país retome así periódicamente los objetos de su pasado y los describa de nuevo para saber *qué puede hacer con ellos*”.

Heredero de las vanguardias y, tratando de revitalizar los “géneros manidos”, como bien afirma Alfonso Reyes (1961), Brull busca con la jitanjáfora la

verdadera culminación de la poesía ‘pura’ en ‘palabras’ que ya no lo son, pues conservan de tales únicamente la realidad fonética, separada de todo contenido semántico. Esta broma verbal, creada por Brull al margen de su obra poética, pero como consecuencia extrema del desarrollo de ella, identifica hoy todo un momento en la historia literaria de Cuba y aún de Hispanoamérica (Armas, 2001: XXVIII).

La renovación también se da desde distintos puntos de Latinoamérica, buscando la reformulación del lenguaje, el empleo a fondo del idioma y de la palabra como instrumento y medio para alcanzar la completa expresión poética. Así, tenemos que en el *Manifiesto* [ultraísta] *Martín Fierro*, firmado por Oliverio Girondo, “*Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación” (Schwartz, 1991: 113-114), lo cual podría servir como una intencionalidad latinoamericana, como una respuesta contra el canon que supuso la vanguardia.

Animado y respaldado por el trabajo anterior de los simbolistas¹ e inspirado por ellos, Brull deja el juego verbal y lo convierte “en el elemento característico de (...) [su] poesía, (...) y un todo de ronda infantil irrumpió –como consecuencia de dicho juego– en algunos de sus textos” (Armas, 2001: XXIV). Aparecen entonces las jitanjáforas, bautizadas así por Alfonso Reyes: Novilunio, antevida, Nocherniega, Verdehalago, Verdería, Verdularia cantárida, Verdor y verdín, Verdumbre y verdura, Mundodolido, tornaluna en *Poemas en menguante* (1928); verdelamido, verde velutoso, Verdeapagado, agualimpio, Verdelaudio en *Canto redondo* (1934); verdegay, rosaola, Rosa-linda, en *Solo de rosa* (1941); Verdejil, periligero, verdeverderil, verdejil en *Tiempo en pena*; Claraluciente, agualuz, verdevago.

Alfonso Reyes (1961: 159), en un breve intento por analizar y definir algunas de estas jitanjáforas, explica que “aunque el verdehalago no es dulce: tiene un sabor suavemente ácido y sobrio, y la ‘a’, la ‘ele’ y la ‘ge’ (y hasta la ‘hache’ secretona) le dan una metálica frigidez de agua en ‘termo’”. Ya puede irse notando la revolución, en cuanto al cambio profundo, a la evolución apresurada, a la renovación de géneros que comenzaban a estancarse.

La apuesta de los simbolistas por la apelación y sugerencia de la musicalidad en el poema y el verso como una forma de acceder a la sensibilidad del lector es también la de Brull, quien logra, con sus jitanjáforas, remitirnos al sentido manido que las nuevas combinaciones de palabras trastocan.

¹ Leónidas de Vedia (1961: 23, 58) subraya la actividad poética de otros autores en cuanto a simbolismo se refiere. Los antecedentes de las jitanjáforas de Brull pueden ubicarse en ellos: “Marot fue sin duda, cronológicamente, el primero de los poetas de la época moderna. Su cultura fue vasta y el Roman de la Rose le era familiar, como la obra de Alain Chartier y de Villon. Se había iniciado en los *calembours*, en el juego de palabras, en los equívocos literarios, (...) pero su verdadera originalidad estuvo en su inspiración espontánea, ligera, popular.

“(...) Atribuía Kyats al saber producido por la imaginación fuerza más verdadera que la de la razón, mientras creía como Mallarmé y los principales simbolistas en el poder mágico de las palabras”.

La poesía pura busca la *poeticidad* inmanente al poema, y si la depuración y reformulación del lenguaje y la palabra, materias primas del poema, debe ser trastocado, ello debe darse en pro de la poesía. Surge entonces el conflicto sobre la depuración y selección de la palabra adecuada en el poema. Se trata, en palabras de Barthes (1972: 20) de saber “si tenemos o no el derecho de leer en ese discurso literal otros sentidos que no lo contradigan; a este problema no responderá el diccionario sino una decisión de conjunto sobre la naturaleza simbólica del lenguaje”. En torno a ello, Brull expone en el siguiente poema de *Poemas en menguante* una especie de poética, de hilo conductor de su poesía y su postura en cuanto a la poesía pura y el simbolismo se refiere:

Esta palabra no del todo dicha
a lengua huir del diálogo, quebrada.
Rebotando entre filos: afilada
en angular precepto de desdicha.
De sentido y sentires acosada
urgida del pretexto de su dicha
así vive, y desvívese entredicha
en boca de sentido desbocada.
Su don –arcano de inquietud- excita
voluble en el renuncio que la anuncia
silencio de Babel que al verbo irrita.
Y si el Abecedario la denuncia:
frente al agravio de la letra escrita
en interrogaciones se pronuncia.
(Brull en Armas, 2001: XXV)

En su sonoridad, su jitanjáforicidad y objetivo el poema revela las intenciones del poeta cubano. El encauzamiento de su práctica poética tiende a la poesía pura, sí, pero también apela a la sensibilidad exigiéndose y exigiéndole a la lengua y a la palabra belleza, imaginación y magia. En cierta forma apunta a la actividad infantil, como menciona Emilio de Armas (2001: XXIV), puesto que “en el tono de estos poemas escritos por Brull, que hoy nos parecen un hallazgo en su apelación a la sensibilidad del niño, está presente, al mismo tiempo, la voluntad de encauzar la poesía según las exigencias de pureza esencial a que se veía llamada aquella por entonces”.

Cada jitanjáfora goza de la unidad de dos palabras para la conformación de una nueva que apela a la sonoridad para su particular entendimiento en un contexto reformulado también, en un sentido que debe ser creado, recreado, revolucionado por el lector.

La palabra “como materia sonora, es decir, el vocablo en su función primigenia de exclamación, de signo auditivo que va en busca de su significado para encarnar en él, poseyéndolo” (Armas, 2001: XVII). Tal juego se torna cada vez, en cada poema, mucho más serio. El juego con el lenguaje necesita un contexto en que cada palabra, cada jitanjáfora tenga, lleve consigo una convencionalidad como si de un signo poético se tratase, como en efecto ocurre.

Si ello no fuera así, y siguiendo a Barthes, “grandes y pequeñas unidades del discurso están evidentemente en una relación de integridad (como los fonemas en relación con las palabras y las palabras en relación con la frase), pero se constituyen en niveles independientes de descripción”, no existiría esa convención sobre la cual también Valéry (1935:86) habla y explica:

Una convención no es otra cosa que una aplicación de esta propiedad tan notable. El lenguaje es una convención, como toda correspondencia entre actos y percepciones, que podría ser sustituida por otra; es una convención con relación al conjunto de todas estas posibilidades. (...) Lo que importa más es que una convención sea uniforme, es decir, inequívoca. (Barthes 1972: 63-64)

Cada jitanjáfora lleva en sí misma su nuevo significante y significado, aunque este sea totalmente desconocido para el lector y al momento de escritura reformulado por su autor. El trastrocamiento, la revolución poética de Brull ocurre al sustantivar y adjetivar usando un par de palabras cuyo significado ha sido unido. La evocación que de ello resulta es resentida por el significado de ambas palabras, tomadas del léxico, como vemos, cotidiano, aunque algunas de ellas hayan sido resemantizadas.

Barthes, en *Crítica y verdad*, ya intuía esto sobre el significado de las palabras, por lo que podemos apreciar la forma en que Brull rompe con el canon poético establecido al transgredir las normas léxicas y dotar a la palabra, asistir a la palabra en su alumbramiento de un nuevo sentido, en la adquisición de un nuevo estado, de un nuevo simbolismo, sonoridad mediante, musicalidad poética obvia que puede leerse, transmitirse:

Se afirma públicamente que debe “conservarse el significado de las palabras”, en suma, que la palabra no tiene más que un sentido: el bueno. Esta regla arrastra abusivamente un recelo, o, lo que es peor, una trivialización general de la imagen: o bien se la prohíbe pura y llanamente (no hay que decir que Titus asesina a Berenice puesto que Berenice ha muerto asesinada); o bien se la ridiculiza simulando más o menos irónicamente tomarla al pie de la letra (...) o bien se exige no reconocer en ella sino un clisé de época. Así llegamos a singulares lecciones de lectura: hay que leer los poetas sin evocar: prohibición absoluta de alzar la mirada más allá de esas palabras tan simples y concretas –sea cual

fuere el deterioro de la época y del tiempo— que son el puerto, el serrallo, las lágrimas. En último término, las palabras no tienen ya valor referencia; sólo tienen un valor mercante: sirven para comunicar, como en la más chata de las transacciones, no para sugerir. En suma, el lenguaje no propone más que una certidumbre: la de la trivialidad: a ella, pues, siempre se la elige. (Barthes 1972: 20-21)

El aporte de Brull también sigue el camino por el cual ha de superar la trivialidad del lenguaje poético. “Si las palabras no tuvieran más que un sentido, el del diccionario, si una segunda lengua no viniera a turbar y a liberar las ‘certidumbres del lenguaje’, no habría literatura”, afirma Barthes (1972: 54), y advierte que

Estructuralmente, el sentido no nace por repetición sino por diferencia, de modo que un término raro, desde que está captado en un sistema de exclusiones y relaciones, significa tanto como un término frecuente.(...) Un término puede no formularse más de una vez en toda la obra y sin embargo, por efecto de cierto número de transformaciones, que definen precisamente el hecho estructural, está presente “*en todas partes*” y “*siempre*”.(...) Estas transformaciones tienen sus sujeciones también: son las de la lógica simbólica. (...) La costumbre que hemos tomado de dar al símbolo un horizonte religioso o poético nos impide percibir que hay una ironía de los símbolos, una manera de poner en tela de juicio al lenguaje por los excesos aparentes, declarados, del lenguaje. (Barthes 1972: -69-70-77-78)

Ejemplo de ello sería *Verdehalago*:

Por el verde, verde
Verdería de verde mar
Rr con Rr.
Viernes, Vírgula, virgen
Enano verde
Verdularia cantárida
Rr con Rr.
Verdor y verdín
Verdumbre y verdura.
Verde, doble verde
De col y lechuga.
Rr con Rr
En mi verde limón
Pájara verde.
Por el verde, verde
Verdehalago húmedo
Extiéndome. —Extiéndete.
Vengo de Mundodolido
Y en Verdehalago me estoy.
(Brull en Armas, 2001: 52-53)

Aunque existen cien tonos del color verde, a Reyes (1961: 159) el verdehalago “tiene un sabor suavemente ácido y sobrio, y la ‘a’, la ‘e’ y la ‘ge’ (y hasta la ‘hache’ secretona) le dan una metálica frigidez de agua en ‘termo’”. El verde es “la quintaesencia de la naturaleza; es ideología, un estilo de vida: es conciencia medioambiental, amor a la naturaleza y, al mismo tiempo, rechazo de una sociedad dominada por la tecnología” (Heller, 2005: 105). La vírgula, el acento, precede al verde del mar y da paso al verde *verdura* (en sus acepciones de color —verdor—, de hortaliza, follaje) al verde, incluso, de los cañaverales, de las palmas, del corajo, ese árbol al que le cantó Juan Cristóbal Nápoles Fajardo; el verde de la lechuga, de la col, hortalizas y frutos de la tierra, de la nueva nación cubana que está a unas décadas de vivir una nueva convulsión y golpe de Estado para que se instaure en ella una nueva forma de gobierno: “lo sano es verde, pues verdes son las sanas hortalizas, las verduras. (...) Combinado con nombres de otros alimentos, el adjetivo ‘verde’ designa la adición de verduras o hierbas —pasta verde, salsa verde. Aquí son posibles muchas invenciones culinarias: caviar verde para los menús exquisitos, pan verde, chocolate verde...” (Heller, 2005: 107).

Existe también un verdehalago húmedo en el que uno puede extenderse, recrearse, sumergirse. Una sensación de frescura dada por esa palabra —húmedo— que contextualiza el verso. “La vinculación de “verde” y “fresco” la muestra también el propio lenguaje. Lo “fresco” es lo contrario de lo conservado, lo preparado, lo ahumado, lo secado. (...) El verde tiene mucho sabor” nos dice Eva Heller (2005: 108-109).

Brull, en el penúltimo y último verso, esboza una especie de lamento: “Vengo de Mundodolido / Y en Verdehalago me estoy”. Mundodolido como evocadora de un lugar de sufrimiento, de penar, una herida sustantivada que lleva su contrapartida: Verdehalago, ahí donde se vive justo lo contrario a Mundodolido, donde parece evitar la esperanza, algo que, para Heller (2005: 111) no es gratuito ya que “la idea de verde esperanza permanece viva porque está emparentada con la experiencia de la primavera. Las analogías lingüísticas lo revelan: la esperanza germina como la simiente en primavera. La primavera significa renovación después de un tiempo de carencia. Y la esperanza es también un sentimiento al que ha precedido un tiempo de privación”.

Del simbolismo de este poema jitanjáforico de Brull, las palabras que utiliza y usando la psicología del color propuesta por Eva Heller puede inferirse su carácter burgués, en cuanto al carácter que Valéry le otorga por su

preocupación y afán perfeccionista, en el mejoramiento “creciente y fatal” de las condiciones de vida, aunque no expresa si para su clase o en general:

En la industria del vestir, el verde se obtenía después de un largo proceso de destilado y teñido. Los mantos (para 1434) tenían “abundantes pliegues, una cola y, en las anchas mangas, una serie de volantes —y ello en una época en que las telas eran tan caras, que ‘ser rico’ equivalía a ‘estar envuelto’”. Según una ordenanza de Brunswick de 1653, había reglamentaciones para los colores de las vestimentas: “para el primer estado, rojo, para el segundo, verde y rojo, para el tercero, verde claro y oscuro, y para el cuarto de escaso color”. El rojo era el color de la nobleza, y el verde el de la burguesía, y aún para esta había diferencias: verde escaso, verde claro y verde oscuro para los burgueses pobres, y verde puro para los más ricos”. (Heller, 2005: 115-116)

Ahora bien, una vez establecido un sistema de signos, aceptada su convencionalidad dentro de un contexto (que forma también parte de dicho contrato o convención) y los patrones que sigue es posible llegar a clasificar a la jitanjáfora para un mejor estudio y entendimiento. Mariano Brull nos entrega un primer acercamiento, una definición, por así decirlo, mediante la cual podemos entenderla (y entenderlo) mejor

La palabra, encadenada a sus giros sintácticos y rítmicos, es la materia única, con la limitación que le es propia, encargada en la poesía de crear las sugerencias sensoriales y de toda lógica discursiva. Cada palabra tiene virtualidades múltiples. Algunas hay que son un verdadero cosmos de significaciones y sugerencias, en las que, entre sus expresiones como sonido y su significación concreta o figurada, se establece una red de relaciones sutiles que tiene su arranque primario en las letras de su composición, susceptible de urdimbre aun más compleja cuando entra en función con otras palabras, ligada al verso o a la cláusula, que engendra a su vez, sobre cada una de ellas, un supercosmos intercruzado de ritmos, pausas, aliteraciones, asonancias, consonancias...

Hay palabras que parecen participar de cierta índole de la naturaleza humana: son simpáticas, antipáticas, joviales, taciturnas, ligeras, pesadas, gordas, delgadas... Tienen voces con todas las tesituras conocidas y participa de toda la gama del color. Así como hay palabras onomatopéyicas, imitativa de ruidos y de ciertos sonidos de la naturaleza los cuales tratan de reproducir, ya por calco, ya por aproximación, y cuyo efecto imitativo no va nunca más allá de una reproducción concreta de las apariencias sonoras y que aspiran a ser, no el signo convencional, sino la cosa misma —palabras puras, podríamos llamarlas, horas de significación—, hay otras muchas palabras que, a hurtadillas de su significado gramatical, que a veces las obliga a realizar matrimonios de conveniencia lógica con otras palabras no afines, establecen secretas afinidades, pese a la incongruencia sintáctica o ideológica de su asociación, y entre sí traman sutiles relaciones de simpatía, de resonancias insospechadas, donde la norma de un ritmo interno, puramente anímico, se satisface.

Solamente con la palabra así concebida podría intentarse el poema en que todo él fuera creación, -goce demiúrgico-, plástica total de traslucos y trasmundos internamente musicalizada que llegara a alcanzar, acaso, el mayor grado de aproximación al estado de poesía pura.

Ese poema imposible tendría que ser fundido en palabras recién creadas reminiscentes de sentido y sentires eternos, y sometido a ritmo en función de sus asociaciones inmanente.

De donde, como veis, al conducir hasta sus últimas posibilidades la estética gongorina, nos encontramos, plenamente, en el mundo nuevo e inédito de la jitanjáfora. (Armas, 2001: 159-160)

Alfonso Reyes elabora una clasificación de jitanjáforas luego de haberse dado a la tarea de coleccionar una larga lista de ellas, con sus autores, procedencias y apariciones en obras tanto en español como en otros idiomas².

Así, tenemos dos grandes familias de jitanjáforas: la candorosa y la conscientemente alocada.

La primera de ellas, la jitanjáfora pura, es de carácter popular, la mayor parte de las veces infantil. Posee una nota colectiva, social, y se sumerge en el anonimato del folklore. Ignora sus propias virtudes y sube sola hasta la superficie del lenguaje como una burbujilla del alma. (...) Se divide en signos orales que no llegan a constituir palabra (pst, chst), (...) la pretendida onomatopeya siempre ilusoria (pun) (...), interjecciones que no llegan a la palabra, aunque se las declina en cierta maneta (abreviaturas o eufemismos para no decir palabras soeces) (...), lo que hablan los pájaros (cucú) (...), jitanjáforas de la cuna (canción de arrullo) (...), glosolalias pueriles (juegos, corros, ejercicios de dicción y retención) (...), brujería, ensalmos, magia, conjuro (ocus pocus) (...), canciones populares siempre y cuando desdeñen la lógica y la gramática (...), las estrofas bobas (...) y los gritos de guerra o porras.

(...) La jitanjáfora conscientemente alocada, culta hasta cierto punto y técnicamente impura, aunque por eso misma más expresiva, puesto que aquí el impulso rompe amarras todavía más fuertes: explosión o relajamiento, plétora o cansancio y siempre desahogo estético. Ofrece dos grados: el primero es un dislate culto, respetuoso de la gramática y sólo absurdo en cuanto a los

² “Entre la primera y la segunda familia corre un tipo de jitanjáfora irresponsable: (...) la que resulta por el simple efecto de la lengua ajena, cuyo sentido se ignora, y cuyo valor acústico, por eso mismo, resalta con mayor nitidez.”

“(...) En cuanto el lenguaje se vacía de espíritu, se vuelve jitanjáfora, y su conjuro —despejado de la convención semántica, de la forma interior y de todas esas hondas ataduras que la nueva filología persigue hasta el tejido más íntimo— obra caprichosamente, como un resorte descompuesto, por inesperado choque auditivo. (Reyes, 1961: 175, 177).

anacronismos y a las relaciones intelectuales inverosímiles. (...) El segundo comienza por extremar la fantasía, tuerce la lengua y aun la inventa, juega como el pueblo con los valores acústicos sin sentido, llega a esos fantasmas de palabras que son la jitanjáfora heroica: hace pensar en el poeta. (1961: 169-177)

Las jitanjáforas conscientemente alocadas, cultas e impuras, como el mismo Brull confiesa que son ("Ese poema imposible tendría que ser fundido en palabras recién creadas reminiscentes de sentido y sentires eternos, y sometido a ritmo en función de sus asociaciones inmanente. De donde, como veis, al conducir hasta sus últimas posibilidades la estética gongorina, nos encontramos, plenamente, en el mundo nuevo e inédito de la jitanjáfora") evidencian el juego verbal y su extremo en la poesía de este autor cubano. Ello le vale –apelar a la sensibilidad del niño– tener al juego "como fuga hacia el instante inapresable.

La palabra del poeta, encerrada en la redondez de un canto que, por desearse a sí mismo 'puro' a toda costa, intenta liberarse del sentido y los sentires que lo acosan, se convierte en una imagen de su propia identidad, y el acto poético se realiza en el autorreconocimiento del sujeto" (Bosi en Armas, 2001: XVII).

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo. (1997). *Parnasos fundacionales, letra, nación y estado en el siglo XIX. Revista iberoamericana*. "siglo XIX: Fundación y fronteras de la ciudadanía", no. 178-179, enero-junio, Págs. 13-34. Universidad de la República, Uruguay.
- Barthes, Roland. (1972) *Crítica y verdad*. Siglo XXI editores. Argentina.
- Bosi, Alfredo en Schwartz, Jorge. Prólogo a *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Ed. Cátedra, Alfredo Bosi.
- Bremond, Henri. (194) *La poesía pura*. Ed. Argos. Buenos Aires, Argentina.
- Brull, Mariano. (2001) *Obras* (Poesía y prosa: 1916-1955). Compilación, prólogo y notas de Emilio de Armas. Society of Spanish and Spanish-American Studies
- De Vedia, Leónidas. (1961) *La poesía del simbolismo*. Ed. Grupo Kraft Limitada, Buenos Aires, Argentina.
- Eva Heller. (2005) *La psicología del color*. Ed. Gustavo Gili. España
- Feijóo, Samuel. (1961) *Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856*. Universidad Central de las Villas. La Habana, Cuba.
- Fernández Retamar, Roberto. (1994) "El son del vuelo popular". Pág. 185. Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén. Serie Valoración múltiple, Casa de las Américas. Selección y prólogo de Nancy Morejón. Mosquito editores, Santiago de Chile.
- Reyes, Alfonso. (1961) *La experiencia literaria*. Ed. Losada. Buenos Aires, Argentina.
- Schwartz, Jorge. (1991) *Las vanguardias latinoamericanas*. Textos programáticos y críticos. Ed. Cátedra. Madrid, España.
- Valéry, Paul. (1935) *Miradas al mundo actual*. Ediciones Ercilla. Santiago de Chile.