

NOTAS

POÉTICA Y LINGÜÍSTICA: EN TORNO A LAS TEORÍAS DE R. JAKOBSON, M. RIFFATERRE Y J. LOTMAN

Pero, por el contrario, el poema no muere por haber servido; está hecho expresamente para renacer de sus cenizas y volver a ser indefinidamente lo que acaba de ser.

La poesía se reconoce en este efecto notable, por el cual se la podría definir: que tiende a reproducirse en su forma, que incita a nuestros espíritus a reconstruirla tal cual.

P. Valéry, *Œuvres*, t. 1, p. 1373.

La observación de Valéry pone de relieve un rasgo característico no sólo de la poesía, sino de toda comunicación artística en oposición a los demás procesos semióticos. En éstos, el signo utilizado para transmitir un mensaje cumple una función exclusivamente instrumental: una vez comprendido el mensaje, el signo es olvidado y sustituido por los contenidos de que es portador. Típico del proceso de recepción de toda obra de arte, en cambio, es el hecho de que el signo es sentido como insustituible y pervive inseparable de su mensaje en la memoria del lector, oyente, observador. Todo enunciado literario, una vez constituido como tal, se vuelve inmutable: la supresión o el reemplazo de uno solo de sus elementos implica la destrucción del todo. Una de las tareas primordiales del investigador de la literatura consiste, por lo tanto, en preguntarse qué es lo que determina la permanencia del mensaje literario o, lo que es lo mismo, qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte.

En un trabajo pionero y revolucionario que llevaba el título que hemos escogido para estas páginas y que se proponía poner sobre un fundamento lingüístico la ciencia literaria, R. Jakobson¹ procuró dar respuesta, desde la perspectiva estructuralista, a los múltiples interrogantes que plantea la investigación de la lengua artística. Recordemos aquí algunos de los pensamientos allí expuestos, que entretanto se han vuelto punto de partida casi obligado de toda reflexión sobre la interpretación de textos poéticos.

¹ R. JAKOBSON, "Linguistics and poetics", en *Style in language*, ed. T. A. Sebeok, Cambridge, Mass., 1960, pp. 350-377. Existe una versión española incompleta publicada en R. JAKOBSON, *et al.*, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Buenos Aires, 1971, pp. 7-48. Nuestras citas son traducciones directas del original.

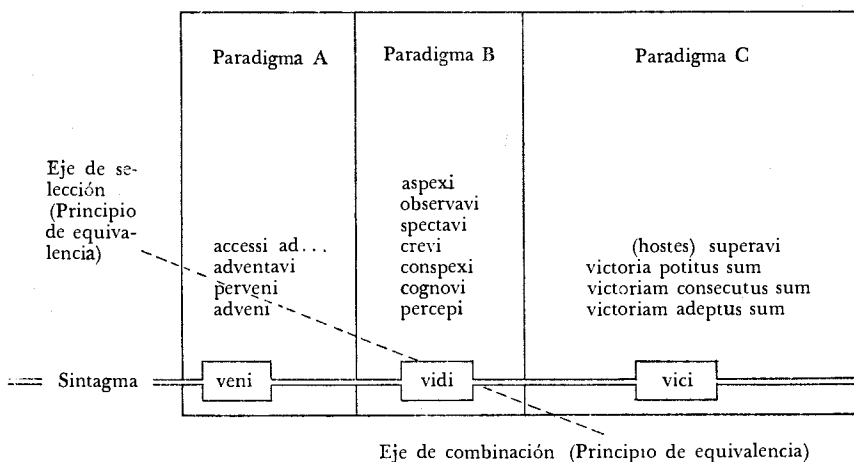
Jakobson incluye entre las diversas funciones de la lengua una función poética que se manifiesta en todos aquellos casos en que en el enunciado se da una suerte de relación reflexiva². Mientras que en el uso no literario de la lengua el enunciado remite siempre, primordialmente, a algo que está fuera de él, en el literario remite predominantemente a sí mismo: es a la vez portador y contenido del mensaje.

La función poética de la lengua se puede reconocer empíricamente en el hecho de que entre los elementos de todo texto poético existen siempre relaciones de equivalencia análogas a las que se dan entre los miembros de cualquier paradigma lingüístico. En palabras de Jakobson: "La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección al eje de combinación" (art. cit., p. 358). En la base de este teorema está la distinción entre dos procedimientos fundamentales que entran en juego en la formación de todo enunciado: la selección de elementos individuales a partir de paradigmas y la combinación, conforme a las reglas de la gramática, de los elementos seleccionados. Supongamos, por ejemplo, que la información que se quiere transmitir es: 'el niño de pecho chillá'. El hablante hace una selección entre una serie de nombres más o menos semejantes intercambiables entre sí (tales como *crío*, *bebé*, *guagua*) y entre una serie de formas verbales igualmente intercambiables (tales como *chilla*, *grita*, *berrea*). Las expresiones elegidas (por ejemplo *bebé* y *berrea*) se encadenan en un sintagma: *el bebé berrea*. Mientras que entre los elementos del eje de selección, es decir, entre los miembros del paradigma nominal y del paradigma verbal respectivamente, existen relaciones de equivalencia, entre los elementos del eje de combinación, es decir, entre los elementos del sintagma, existen relaciones de contigüidad. Por cierto que sería demasiado simplista representarse selección y combinación como dos procedimientos totalmente independientes uno de otro. En todo proceso de formulación tiene lugar, más bien, una constante interacción entre ambos. Esta interacción es tanto más intensa cuanto mayor es el predominio de la función poética sobre las demás funciones de la lengua. En un enunciado con función poética, la selección está en gran parte determinada por la tendencia a crear equivalencias entre los elementos que se van encadenando en sintagmas: para escoger en cada caso la expresión 'adecuada', el hablante toma siempre en consideración los rasgos prosódicos, fonológicos, morfológicos, sintácticos, semánticos, etc., de los demás segmentos de la secuencia textual y los combina sobre la base de las semejanzas o desemejanzas entre ellos. El principio de equivalencia se erige, así, en procedimiento constitutivo de la secuencia. El famoso mensaje de victoria de César *veni, vidi, vici*, mencionado por Jakobson (*loc. cit.*) como prueba de que el campo de acción de la función poética no se limita a la poesía, nos servirá para ilustrar este fenómeno. (Véase gráfica, p. 75.)

En esta gráfica intentamos mostrar cómo el criterio de selección está determinado en gran parte por la búsqueda de correspondencias for-

² Sobre la noción de 'función poética' cf. los comentarios críticos de E. COSERIU, "Thesen zum Thema 'Sprache und Dichtung'", en *Beiträge zur Textlinguistik*, ed. W. D. Stempel, München, 1971, pp. 183-188.

males en el eje de combinación. Así, por ejemplo, la preferencia otorgada a *veni* respecto de *adveni*, *perven*i o de cualquier otra expresión semánticamente equivalente se puede explicar, entre otras razones, por su mayor semejanza fónica con *vidi* y *vici*. Lo mismo vale, ciertamente, para los demás miembros del sintagma. Incluso el uso de *vidi* y *vici* sin objeto directo se puede interpretar como resultado de la tendencia a mantener el paralelismo con la forma verbal intransitiva *veni*. Respecto de la consonante inicial, de la vocal final, del número de sílabas, de la cantidad vocálica, del acento de palabra y de la función sintáctica, *veni*, *vidi* y *vici* se pueden considerar miembros de una clase de equivalencias o, dicho de otro modo, de un paradigma actualizado en



el texto. La gráfica permite distinguir, por lo tanto, dos tipos de relaciones de equivalencia: la 'vertical' entre las expresiones disponibles y la 'horizontal' entre los tres miembros del sintagma. Utilizando la terminología de Saussure se puede decir que en el primer caso los elementos equivalentes están unidos *in absentia*, en una serie mnemónica virtual, mientras que en el segundo caso están unidos *in praesentia*, en una serie efectiva³. Característico de la función poética es, pues, el unir *in praesentia* elementos que normalmente están unidos *in absentia*⁴.

Puesto que la lengua poética se caracteriza por el hecho de que entre los elementos de la secuencia textual tienen lugar múltiples relaciones de equivalencia que se superponen a las relaciones de contigüidad, la tarea fundamental del analista consiste —según Jakobson— en investigar todas las equivalencias comprobables en un texto dado y deducir de su distribución la estructura del texto. Para ello puede servir cualquier rasgo como criterio de equivalencia: "En poesía cada sílaba es puesta en relación de equivalencia con todas las otras sílabas de la misma secuencia; cada acento de palabra se considera igual a todo acento de palabra y, del mismo modo, inacentuado igual a ina-

³ Cf. F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, ed. crítica de Tullio de Mauro, París, 1972, p. 171.

⁴ Cf. S. R. LEVIN, *Linguistic structures in poetry*, Den Haag, 1962, p. 40.

centuado; largo (prosódicamente) igual a largo, breve igual a breve; límite de palabra igual a límite de palabra, ausencia de límite igual a ausencia de límite; pausa sintáctica igual a pausa sintáctica, ausencia de pausa igual a ausencia de pausa" (*loc. cit.*). "Los muchos casi-sinónimos que según el nivel textual investigado están en uso en lugar de la noción de equivalencia muestran hasta qué punto —observa acertadamente R. Posner⁵— esta noción resulta provechosa para el análisis de textos: correspondencia, concordancia, relación (en un sentido fundamentalmente semántico), comunidad, repetición, identidad, isomorfismo, igualdad, semejanza, sinonimia, analogía, etc."

Los principios expuestos anteriormente fueron aplicados por Jakobson y Lévi-Strauss en el análisis, ya famoso, del soneto "Les chats" de Baudelaire⁶. Puesto que para los autores la poeticidad, el peculiar carácter estético del texto, radica en su estructura y puesto que "estructura" es para ellos un sistema de relaciones inmanentes (intratextuales), su procedimiento analítico consiste en observar la distribución de los elementos en clases de equivalencia y de las clases en la totalidad del texto. De entre las muchas posibilidades de articulación resultantes de la repartición de las diferentes clases a lo largo del soneto, se escogen como estructuralmente determinantes aquellas segmentaciones en las que coincide un mayor número de clases. Una de las principales objeciones hechas contra tal método es que todo análisis inmanente que se limite a describir cómo se reparten en el texto todos los tipos posibles de equivalencia, sin tomar en consideración cómo son percibidas por el lector, no sólo corre el riesgo de perderse en un sinnúmero de divisiones banales, que más dificultan que facilitan el reconocimiento de la estructural global, sino que, además, no puede acceder al código estético de la obra analizada. M. Riffaterre, creador de un modelo analítico⁷, que en la discusión sobre métodos estructurales de interpretación poética suele ser contrapuesto al de Jakobson⁸, propone comenzar, en cambio, por la observación del proceso de recepción y sólo después investigar el texto mismo o, más exactamente, aquellos elementos que provoquen alguna reacción en el lector. El análisis de la recepción implica, en consecuencia, una pre-selección de los materiales textuales que han de ser estudiados. Para Riffaterre el texto es el objeto de un descubrimiento progresivo que no sólo conduce al lector de sorpresa en sorpresa sino que, además, lo obliga a volver constantemente hacia atrás y a modificar su compren-

⁵ "Strukturalismus in der Gedichtinterpretation. Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires «Les Chats»", en *Literaturwissenschaft und Linguistik*, ed. J. Ihwe, Frankfurt, 1972, t. 1, pp. 136-178, la cita, p. 154.

⁶ R. JAKOBSON y C. LÉVI-STRAUSS, "«Les chats» de Charles Baudelaire", en *L'Homme*, 1962, núm. 2, 5-21. Hay traducción española en R. JAKOBSON, *et al.*, *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, 1970, pp. 11-34.

⁷ Diversos trabajos consagrados tanto a la fundamentación teórica como a la aplicación práctica de su método, que se hallaban dispersos en diferentes publicaciones, se pueden leer ahora reunidos en el volumen *Essais de stylistique structurale, presentation et traductions* par Daniel Delas, Paris, 1971.

⁸ Véase la detallada comparación hecha por Posner, art. cit., *supra*, nota 5, y el artículo de G. WIENOLD, publicado en el mismo volumen, "Empirie in der Erforschung literarischer Kommunikation", pp. 311-322.

sión de lo ya leído. En el curso de la lectura cada nuevo elemento arroja una nueva luz sobre los elementos precedentes, a los que amplía o contradice. En la medida en que el contenido del texto es concebido como un desarrollo basado en un juego alternante de anticipaciones y confirmaciones, se le impone al analista la necesidad de imitar al lector partiendo del comienzo y siguiendo el orden de la frase: "Nunca se insistirá lo suficiente sobre la importancia de una lectura que vaya en el sentido del texto, es decir, del comienzo al fin. Si no se respeta este "sentido único", se desconoce un elemento esencial del fenómeno literario —que el libro se desarrolla (como el *volumen* se des-arrollaba, materialmente, en la antigüedad)" (*op. cit.*, p. 327). Dentro de esta concepción la noción de expectativa juega un rol sustancial. Riffaterre parte del hecho de que el texto literario ya al comenzar crea expectativas que, en lo que sigue, son confirmadas o contradichas. En el curso de la lectura cada nuevo elemento llena o frustra una expectativa, es decir, armoniza o contrasta con su contexto estilístico pero, a la vez, puede crear una nueva expectativa, es decir, puede constituirse él mismo en contexto estilístico de lo que sigue. Sorpresa y decepción denuncian los elementos imprevisibles del texto, aquellos que quiebran un *pattern* lingüístico y que, por ello mismo, son percibidos con mayor intensidad. El juego con las expectativas del lector, característico de toda obra literaria, puede a veces estar tan acentuado que se erija en principio arquitectónico de la estructura global. En tales casos y, en particular, en textos en que la ironía o la 'agudeza' desempeñan un rol importante, el método de Riffaterre resulta especialmente esclarecedor. Poco convincente, empero, es el considerar estructuralmente relevantes sólo aquellos rasgos textuales que condicionan una 'experiencia contrastiva' del lector, así como el otorgar a los efectos de tensión, sorpresa y decepción el carácter de principios organizadores básicos. Por cierto que incluir en el análisis, indiscriminadamente, todos los rasgos comprobables en un texto lleva, según hemos visto, a una descripción difusa, no por exhaustiva menos esquemática, incapaz de dar cuenta de la complejidad real del objeto analizado. Pero, a la inversa, descartar de antemano como irrelevantes todos aquellos rasgos textuales que no se destaquen por contraste de su contorno puede conducir, no menos que el recuento indiferenciado, a una visión simplificadora de la obra literaria. No repetiremos aquí —por cuanto es una crítica superficial, basada en una total incomprensión de los postulados de Riffaterre— que su método es inaplicable a todo estilo fundado en analogías, en formas convencionales, en la integración armónica de elementos usuales y homogéneos. Ni contraste ha de ser entendido en el sentido restringido de antítesis o antonimia ni la noción de imprevisibilidad o escasa previsibilidad debe ser equiparada con la de rareza o desviación —en el sentido con que se usan estos términos en algunos trabajos sobre poética hechos desde la perspectiva de la gramática transformacional⁹. Para Riffaterre contraste es simplemente la oposi-

⁹ Cf. por ejemplo K. BAUMGÄRTNER, "Formale Erklärung poetischer Texte" en *Mathematik und Dichtung*, ed. H. Kreuzer y R. Gunzenhäuser, München, 1967, pp. 67-84.

ción de dos elementos, uno de los cuales es no-marcado respecto del otro, e imprevisible es cualquier elemento que se distinga de su contexto, independientemente de que se trate de una metáfora audaz o de una fórmula trillada. Sus estudios sobre el clisé literario muestran de modo ejemplar cómo cualquier expresión tenida por banal y estereotipada se puede convertir en estilísticamente relevante a condición de que aparezca en un contexto no-marcado, es decir, que no esté constituido a su vez por otros clisés que la hagan esperable. Por lo demás, es preciso tener en cuenta, para evitar críticas descaminadas, que su noción de relevancia estilística no está necesariamente asociada a una valoración estética positiva. El que un componente del texto contraste con su contorno y llame así de modo especial la atención del lector es evaluado tan sólo como señal de que hay allí un 'hecho de estilo', independientemente de los juicios estéticos que éste pueda suscitar.

Nuestros reparos son, como lo hemos anticipado, de otro orden: creemos que Riffaterre parte de una concepción algo aislacionista de 'hecho de estilo' que lo lleva a no reconocer suficientemente la complejidad de la estructura literaria y a describirla, en consecuencia, de un modo demasiado esquemático. Por cierto que sus teorías nada tienen en común con el formalismo primitivo de quienes ven el 'recurso artístico' como una entidad material separable del texto. Riffaterre reconoce muy acertadamente que el 'hecho de estilo' no es una 'cosa' sino una relación pero, a nuestro parecer, simplifica un tanto el carácter de dicha relación. Al definir el 'hecho de estilo' como un grupo binario formado por un micro-contexto y un elemento contrastante con él —portador del efecto de sorpresa—, admite implícitamente su aislamiento respecto del todo, en la medida en que no considera relevantes las relaciones que la oposición 'micro-contexto + contraste' mantiene con todos los demás elementos no integrados en oposiciones similares y que, por lo tanto, no son portadores de análogos efectos de sorpresa. Semejante simplificación resulta, por cierto, inevitable, cuando para determinar la relevancia de las ligazones presentes en el texto se hace valer como criterio decisivo la limitada capacidad de recepción del lector, un criterio por lo demás sumamente inseguro, por cuanto el grado de perceptibilidad de un fenómeno literario no se puede medir de manera exacta y objetiva sino tan sólo de modo aproximativo y, cuando más, sobre la base de la comparación de reacciones individuales-subjetivas. Creemos, por lo tanto, que si se pretende penetrar lo más profundamente posible en los mecanismos de la lengua poética será preciso combinar la descripción inmanente con el análisis de la recepción. Ambas perspectivas de investigación justamente no se excluyen cuando se reconoce en el discurso poético un sistema semiótico extremadamente complejo, transmisor de una información igualmente compleja y sólo existente dentro de una determinada estructura, en la cual los contrastes suscitadores de sorpresa representan un medio —ciertamente uno entre muchos otros— para la transmisión de sentido. Atisbos de esta concepción, que se basa en el postulado —en teoría generalmente admitido, pero en la práctica del análisis literario muy poco tomado en cuenta— de que en poesía expresión y contenido forman una unidad inseparable y que, por lo tanto, toda relación formal ha de ser

vista a la vez como componente semántico del texto, se encuentran en Jakobson, quien repetidamente ha llamado la atención sobre la función significativa de los elementos fónicos del verso. Bastarán como ilustración los siguientes pasajes extraídos de "Linguistics and poetics":

Indudablemente el verso es ante todo una "figura fónica" recurrente; ante todo, pero nunca sólo eso. Todos los intentos por confinar convenciones poéticas como el metro, la aliteración o la rima al nivel fónico, representan argumentaciones especulativas sin la menor justificación empírica. La proyección del principio de equivalencia sobre la secuencia tiene una significación mucho más profunda y vasta. La concepción valeriana de la poesía como "vacilación entre el sonido y el sentido" es mucho más realista y científica que toda preferencia por el aislacionismo fónico (p. 367).

Cualquiera que sea la relación entre sonido y significado en las diferentes técnicas de la rima, ambas esferas se implican necesariamente. Después de las esclarecedoras observaciones de Wimsatt sobre la plenitud de significado de la rima y de los sagaces estudios modernos sobre los sistemas de rima eslavos, el investigador de la poética difícilmente podrá afirmar su principio constitutivo, implica inevitablemente equivalencia semántica y, en cada nivel lingüístico, cada constituyente de una secuencia tal suscita que la rima significa algo sólo de modo muy vago (p. 368).

En resumen, equivalencia de sonido proyectada en la secuencia como una de las dos experiencias correlativas que Hopkins define acertadamente como "comparación por amor a la semejanza" y "comparación por amor a la desemejanza" (pp. 368 s.).

En el iluminador artículo "Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie"¹⁰, Jakobson recalca, además, la necesidad de analizar "la interpenetración de igualdades y diferencias sintácticas, morfológicas y léxicas" y alerta a la vez contra las insuficiencias de una investigación "que se limite automáticamente a la forma externa" (p. 24). Es de lamentar, sin embargo, que tan agudas observaciones teóricas no encuentren aplicación suficiente en los propios análisis poéticos, en los que Jakobson se contenta, por lo común, con indicar, de modo más o menos asistemático, que algunas equivalencias fónicas *subrayan* equivalencias semánticas¹¹. Precisamente en este aspecto se ha visto una de las principales debilidades de su método. Con razón se ha señalado que mucho más importante que verificar equivalencias en un determinado nivel textual es definir las relaciones entre elementos que se superponen en distintos niveles, y que más importante aún es investigar la relación de interdependencia de los niveles fonológico, prosódico, sintáctico, etc., respectivamente con el nivel semántico¹². Todos estos problemas, percibidos claramente por Jakobson, pero dejados como interrogantes abiertos, encuentran, en nuestra opinión, una respuesta adecuada en los trabajos del estructuralista ruso Jurij M. Lotman¹³. Mu-

¹⁰ En *Mathematik und Dichtung*, ed. cit., pp. 21-32.

¹¹ Cf. por ejemplo "Les chats..." (cit. *supra*, nota 6), pp. 15 y 17.

¹² Cf. POSNER, art. cit., pp. 39 s. y J. C. COQUET, "Poétique et linguistique" en *Essais de sémiotique poétique*, ed. A. J. Greimas, Paris, 1972, pp. 26-44, especialmente p. 29.

¹³ Las siguientes observaciones están centradas en dos de sus obras: *Vorlesungen*

chas de las ideas expuestas en ellos representan un valioso complemento y en gran parte también una ampliación correctiva de las tesis de Jakobson¹⁴. Para Lotman, quien fundamenta su teoría literaria desde la perspectiva de la semiótica y de la teoría de la información, la equivalencia de los elementos estructurales es *siempre* significativa, es decir, está inmediatamente ligada al contenido: "En el discurso poético... la correlatividad, la recíproca intersección y superposición se erigen en ley del texto materialmente dado. En virtud de ello, el principio de la correlatividad de todas las unidades entre sí y con el todo se vuelve el fundamento de la semántica de un texto poético y todos sus elementos se semantizan" (*Vorlesungen*, p. 167). El hecho de que en el discurso poético todos los elementos de la secuencia textual entren en un sistema de correlaciones tiene por consecuencia que cada elemento en particular, así como toda la construcción en conjunto, adquieran una especial carga semántica: "Las palabras, frases y enunciados que se encuentran dentro de la estructura gramatical en posiciones enteramente disímiles, que no presentan semejanza alguna y que, por lo tanto, no se pueden comparar, pueden ser reunidos y contrapuestos comparativamente dentro de la estructura literaria en posiciones de identidad y antítesis. Esto descubre en ellos un nuevo contenido semántico, inesperado e imposible fuera del verso" (*ibid.*, p. 71). Pero ello significa al mismo tiempo que las palabras pierden la autonomía relativa que poseen en el uso idiomático normal. Es así que todo el texto se convierte en signo de un contenido unitario y las unidades léxicas que lo forman quedan reducidas a la categoría de elementos signícos. De acuerdo con esto el principio de la 'retro-remisión' constituye la base de la estructura literaria: ésta "exige una constante vuelta al texto que aparentemente ya ha cumplido su misión informativa, al igual que una confrontación comparativa con el texto siguiente. En el proceso de tal confrontación también el viejo texto se descubre de una manera nueva pues sale a luz el contenido semántico antes oculto" (*loc. cit.*). Se reconocerá en estas palabras un notable parentesco con las concepciones de Riffaterre. Pero ambos investigadores parten de premisas totalmente distintas. Para Lotman *todos* los elementos del texto —tanto los que Riffaterre consideraría 'relevantes' como los que descartaría por 'irrelevantes', tanto las palabras y frases como las unidades morfológicas, fonológicas o prosódicas— desempeñan un rol en el proceso de 'retro-ensamblaje'. Fenómenos como la rima o el ritmo, a los que Riffaterre concede poca o nula atención porque normalmente no están asociados a 'experiencias contrastivas' del lector, son tomados muy especialmente en consideración por Lotman, quien los ve como elemen-

zu einer strukturalen Poetik. ed. de K. Eimermacher, trad. F. Jachnow, München, 1972 (abrevio: *Vorlesungen*) y *Die Struktur literarischer Texte*, trad. R. Keil, München, 1972.

¹⁴ No nos ocuparemos aquí de las premisas más generales —por cierto las más atacables— tales como el erigir a la lengua en paradigma de todas las actividades semióticas y el definir consecuentemente al arte en general, y a la literatura en particular, como sistemas modeladores secundarios —secundarios respecto de la lengua. Véase la crítica de T. Todorov en "La poétique en U.R.S.S.", *Poétique*, 1972, 102-114, especialmente pp. 105-108.

tos que cumplen una función semántico-distintiva: todos aquellos componentes textuales que, como la rima, reúnen a las unidades léxicas en pares oposicionales, descubren similitudes en lo disímil.—en el discurso poético toda semejanza fónica crea una semejanza semántica, por muy distantes que sean los significados de base de las palabras en cuestión—; o, a la inversa, revelan el carácter sólo aparente de una identidad poniendo de relieve lo que hay de contrastivo en lo similar —en el discurso poético toda reiteración entraña una modificación semántica derivada de la nueva constelación de vínculos estructurales. En relación con este último aspecto es preciso subrayar una de las tesis más interesantes y fructíferas de Lotman: que la lengua artística no conoce la repetición semántica en sentido estricto por cuanto una misma unidad léxica al ser repetida cambia necesariamente su posición estructural y adquiere, en consecuencia, un sentido diferente, mucho más rico y complejo de aquel que poseía en su primera aparición textual.

También el problema de la relevancia es planteado por Lotman de un modo totalmente distinto: “Resulta necesario no sólo comprobar la existencia de un vínculo, sino, además, introducir el concepto de su intensidad, concepto que caracterizará el grado de ligazón de los elementos dentro de la estructura. Presuponemos que el grado de intensidad de los vínculos poéticos interverbales es relativamente mensurable. Será necesario elaborar para ello una matriz de posibles rasgos de paralelismo y tomar en consideración el número de los vínculos actualizados” (*ibid.*, p. 132). El hecho de que el lector perciba una correlación cualquiera más intensamente que otra no tiene, dentro de esta concepción, valor de indicio; una percepción más intensa se considera simplemente como consecuencia del mayor grado de ligazón entre los elementos comparados, y mayor ligazón implica no solamente mayor relevancia sino también mayor saturación semántica. En lo fundamental Lotman concuerda aquí con Jakobson, quien igualmente parte de la premisa de que un conjunto estructurado de elementos relacionados entre sí es especialmente relevante cuando comprende varias clases de equivalencia, es decir, cuando sus miembros están unidos mediante varios rasgos comunes y, por consiguiente, poseen un mayor grado de ligazón. En Lotman es nuevo el concepto de saturación semántica, que representa un complemento muy importante de la teoría de Jakobson y conduce a un nuevo ordenamiento de las clases de equivalencia. Es verdad que, según Jakobson, todo conjunto estructurado de unidades equivalentes tiene la posibilidad de convertirse en miembro de un conjunto de rango superior —sin que se pueda fijar un tope. Pero a Jakobson no le interesa construir un especial sistema jerárquico de niveles lingüísticos que pueda ser considerado como típico del discurso poético. Lotman postula, por el contrario, que la jerarquía de los niveles en la obra poética tiene caracteres distintos de la del uso idiomático normal: “Ésta consiste en la unidad de macro y microsistemas que se dan por encima y por debajo de una línea fijada. Dicha línea está representada por el nivel de la palabra, que constituye la base semántica de todo el sistema (*ibid.*, p. 96). “Todos los estratos estructurales inferiores a la palabra (la organización en el nivel de las partes de la palabra) y superiores a ella (la organiza-

ción en el nivel de las cadenas de palabras) adquieren su significado sólo en relación con el nivel que forman las palabras del lenguaje natural”¹⁵. Pero, a su vez, la palabra, no bien aparece integrada en una estructura poética, pierde el contenido semántico exactamente fijado que posee en el sistema de la lengua y adquiere a cambio un significado ocasional, que depende de sus relaciones con otras palabras y con todos los demás elementos estructurales. Este significado es único e irrepetible, por cuanto sólo existe dentro de un determinado organismo poético. Es, además, pluriestratificado, ya que se compone del contenido fijo de la palabra más todos los rasgos semánticos que surgen de sus vínculos con otros elementos del texto.

La asunción de esta premisa implica la necesidad metodológica de tomar constantemente en consideración no sólo los elementos representativos del tipo de equivalencia estudiado en cada caso, sino también todos los demás componentes del texto que de uno u otro modo estén en relación con ellos, incluidas las unidades menores que la palabra. La elección de los criterios analíticos complementarios debe ser determinada cada vez por el grado de ligazón de los elementos estructurales participantes de un procedimiento dado. No toda equivalencia debe ser tomada en cuenta, sino sólo aquellas que se pueden caracterizar como relevantes por estar estrechamente conectadas con el fenómeno investigado. Esta necesaria restricción metodológica no debe impedir, sin embargo, que en muchos casos se tomen en consideración algunos elementos relativamente aislados que desempeñen un rol importante en el ensamblaje poético. Incluso Jakobson, cuyo método consiste básicamente, como se ha visto, en la observación de repeticiones y paralelismos de todo tipo, había llamado la atención sobre el relieve que pueden alcanzar, en condiciones especiales, determinados elementos no integrados en clases de equivalencias. En “Linguistics and poetics” observa a propósito de los fonemas: “Por efectivo que sea el énfasis de la repetición en poesía, la textura fónica está muy lejos de reducirse a artificios numéricos. Un fonema que aparece una sola vez pero en una palabra clave, en una posición pertinente y sobre un fondo contrastante, puede adquirir una significación sorprendente” (pp. 373 s.). También en el mencionado artículo “Poesie der Grammatik...”, subraya Jakobson la necesidad de incluir en el estudio del paralelismo los diferentes tipos y funciones de “versos aislados” (p. 24).

El análisis de una obra poética conforme a las normas expuestas hasta aquí resulta, empero, incompleto hasta tanto no se intente definir sus efectos estéticos, para lo cual es preciso salir del estrecho campo de las relaciones intratextuales. Lotman reconoce muy sagazmente las limitaciones de todo estudio literario inmanentista cuando afirma: “El texto es uno de los componentes de la obra literaria, por cierto un componente extremadamente importante, sin el cual la existencia de la obra literaria no es posible. Pero el efecto artístico en su totalidad surge de la confrontación comparativa del texto con el complejo pluriestratificado de las concepciones sobre la vida y lo ideal-estético” (*Vorlesungen*, p. 57). Para emitir un juicio sobre el valor literario de

¹⁵ *Die Struktur literarischer Texte*, p. 242.

una obra poética es necesario analizar no sólo las relaciones entre todos los recursos artísticos utilizados por el poeta sino también las relaciones entre la totalidad de su sistema poético y todos los demás sistemas poéticos vigentes hasta entonces, así como las relaciones entre la cosmovisión del autor y el contexto histórico que la condiciona.

El análisis inmanente debe ser considerado, por tanto, sólo como un primer paso en el camino que lleva al conocimiento científico de la obra poética. Tal análisis deberá ser ampliado con la investigación de los vínculos extratextuales, por ejemplo, de las relaciones entre el texto y las expectativas del lector, las normas estéticas, los principios determinantes de los géneros literarios, las concepciones religiosas y políticas de la época en cuestión, las circunstancias socioeconómicas concomitantes, etc.

SUSANA REISZ DE RIVAROLA

Heidelberg.

LIBRO DE BUEN AMOR, v. 1034d

Todos los editores modernos del *Libro* están de acuerdo en que la estrofa 1034 (cuarta "Cántica de serrana") debe ser interpretada de acuerdo con una puntuación como la siguiente¹:

1034 "Vos que esso m'dezides
¿por qué non pedides
la cosa certera?"
Ella diz: "¡Maguera!
¿E si m' será dada?"

1035 Pues dám una cinta
bermeja, bien tinta,
e buena camisa,
fecha a mi guisa,
con su collarada"...

Así, pues, todos entienden *maguera* como una exclamación de la serrana. Las opiniones divergen, en cambio, a propósito del sentido que hay que atribuir a esta exclamación. J. Cejador interpreta *maguera* como conjunción concesiva ('aunque') que "indica duda" (!) y apoya su parecer con una peregrina alusión a la presunta raíz de la palabra². J. M. Aguado en su *Glosario* recurre a la etimología (a.gr. μακάριε), ya

¹ Citamos por la ed. de J. Corominas, Madrid, 1967. En la primera edición del *Libro* (T. A. SÁNCHEZ, *Colección de poesías castellanas anteriores al s. xv*, Madrid, 1780) *maguera* también aparece en boca de la serrana, aunque no entre signos de exclamación; el último verso no se imprime entre signos de pregunta.

² "... indica duda, tanto que es del mismo tema de *a-mag-ar* y *magadaña*..., de donde *aunque*" (ed. *Clás. cast.*, Madrid, 9ª ed., 1967, comentario al v. 1034d).