

RESEÑAS

MICHAEL RIFFATERRE, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington & Londres, 1978, 213 p.

Este libro, dice el autor en el "Prefacio", contiene una teoría de semiótica poética, pues si un poema ha de ser considerado como una unidad de significado, el "acercamiento más aprovechable a una comprensión del discurso poético ha de ser semiótico y no lingüístico" (p. ix). Esta teoría —prosigue el autor— puede aplicarse a cualquier texto poético dentro de la literatura occidental y, en cierto modo, "algunas de sus reglas... reflejan universales del lenguaje literario" (p. ix).

El libro abunda en ejemplos, todos ellos poemas de escritores franceses de los siglos XIX y XX: Baudelaire, Eluard, Rimbaud, Ponge, Bréton; cada poema es analizado detalladamente en forma tal que sirve de demostración a los puntos teóricos y de arranque a nuevas teorizaciones. La constante relación entre el desarrollo teórico y el análisis de los textos concretos proporciona amenidad a la lectura y marca la erudición del autor. Las notas, por su parte, amplían y refuerzan los conceptos expresados en el libro: los puntos centrales se recalcan una y otra vez.

El punto de partida de esta teoría semiótica de la poesía es el hecho de que un lector percibe en un texto ciertas características que hacen que considere ese texto como poético. Esta percepción se explica por la manera en que un poema porta significado: el texto poético es una entidad finita y cerrada con unidad de significado. Es decir, un lector percibe un poema como un signo dentro de un sistema semiótico latente dentro del poema mismo, y esto es lo que distingue al discurso poético del lenguaje literario en general.

El propósito del primer capítulo, "La significancia del poema", es describir la estructura de significado en un poema, no fundándose sólo en la retórica, sino a partir de una teoría de la lectura y del concepto de texto. Es evidente que cualquier lector percibe empíricamente lo que es poesía por un factor constante en ella: la oblicuidad o *indirección*; "un poema dice una cosa y significa otra" (p. 1). La oblicuidad se produce por

desplazamiento, por distorsión o por creación de significado; en cualquiera de estas formas, "amenaza la representación literaria de la realidad, o mimesis" (p. 2), alterándola de una manera inconsistente con la verosimilitud o con lo que el contexto sugiere, cancelándola totalmente, o distorsionándola a través de una gramática o de un léxico que se desvían de ella y que Riffaterre llama *agramaticalidad*.

La mimesis es variable y múltiple; un poema, un cambio, tiene unidad formal y semántica: cada componente, por su agramaticalidad, apunta a lo que el poema realmente significa. Esta unidad constituye la significancia. La significancia es diferente del significado, considerado éste como la información proporcionada por el texto a nivel mimético; la distinción entre ambos resulta de que "cualquier signo dentro del texto ha de ser pertinente a la cualidad poética de ese texto" (p. 3); esto es, cada signo debe percibirse como una variante de una invariante, lo cual se consigue a partir de la agramaticalidad. Las agramaticalidades en la mimesis se integran como equivalentes en otro sistema, es decir, "significan como componentes en una red de relaciones diferentes" de la que existe a nivel mimético (p. 4). "Todo lo relacionado a esta integración de signos del nivel de mimesis al nivel más alto de significancia es una manifestación de *semiosis*" (p. 4); el proceso tiene lugar en la mente del lector y precisa de dos estadios de lectura. En el primer estadio, o lectura heurística, se percibe la agramaticalidad, se aprehende el significado y se toma el lenguaje como referencial. El segundo estadio es la lectura retroactiva o hermenéutica, que permite la descodificación estructural: en este estadio se reconoce que las agramaticalidades son equivalentes y, por lo tanto, se percibe la significancia, la relación del texto con una estructura. La "poeticidad es así una función coextensiva al texto, ligada a una manifestación limitada de discurso, encerrada por cláusula y principio. La unidad de significancia es el texto" (p. 6). El texto poético se percibe como un signo, formalmente complejo pero monosémico, que ha de ser integrado al sistema al cual pertenece.

El lector experimenta la significancia como una secuencia alrededor de una palabra clave, como una necesidad de proyectar el significado sobre el *hipograma*, es decir, sobre un texto no presente en el texto poético que se lee. La significancia necesita tanto del establecimiento de la mimesis como de su cancelación. La destrucción de la mimesis, que es al mismo tiempo la creación de la *semiosis*, es coextensiva al texto poético.

A partir de este principio, Riffaterre establece los postulados y definiciones que se utilizan en el libro. En primer lugar, define al discurso poético como "la equivalencia establecida entre una palabra y un texto, o un texto y otro texto. El poema resulta de la transformación de la *matriz*, oración mínima y literal, en una perífrasis más larga, compleja y no literal" (p. 19).

La matriz es la actualización gramatical o léxica de la estructura del poema; siempre es hipotética y no aparece en el texto más que reducida a marcas. La estructura se ve, dentro del texto, en las variantes sucesivas de la matriz, la primera de las cuales gobierna la forma de las demás y constituye el *modelo* del texto. Matriz y modelo son igualmente necesarios para la derivación textual: la matriz genera ésta y el modelo determina su manera. "Matriz, modelo y texto son variantes de la misma estructura" (p. 19).

La significancia se produce por el *desvío* del texto alrededor de la matriz reprimida y por su separación de la mimesis. El desvío tiene "por objeto agotar el paradigma de todas las posibles variaciones sobre la matriz" (p. 19), y aparece como "una serie de palabras inapropiadas, de modo que el poema puede verse como una catacresis generalizada" (p. 21). Además, el desvío permite que se vea la *sobredeterminación* del poema: el discurso poético parece estar motivado, y la arbitrariedad del lenguaje disminuye a medida que el texto se hace más desviante, porque la relación entre matriz y texto "añade su propia conexión a los nexos normales entre las palabras" (p. 21). Por la sobredeterminación, al mismo tiempo que se hace posible la mimesis, el discurso se hace "ejemplar" y especialmente, se compensa la catacresis; por esto, el texto poético es "monumental": su construcción sobre relaciones muy complejas y la motivación de sus palabras impiden que se desvanezcan las características del poema y que se pierda su control sobre la descodificación que hace el lector.

La sobredeterminación se consigue a partir de las operaciones semióticas que se tratan en los siguientes capítulos: la primera es la transformación de signos miméticos en signos poéticos y la segunda es la transformación de la matriz en texto.

El segundo capítulo, "Producción del signo", explica las reglas que transforman un signo en poético, es decir, en "palabras o frases pertinentes a la significancia del poema" (p. 23). Los signos poéticos son idiolécticos, si su cualidad poética es

particular de un poema específico, o convencionales, si su poeticidad se reconoce en cualquier poema, por estar regulada por convenciones estéticas externas a él. La producción de los signos poéticos se determina por "derivación hipogramática: una palabra o frase se hace poética cuando se refiere a un grupo de palabras preexistente (hipograma) o se modela sobre él. El hipograma es un sistema de signos que comprende por lo menos una predicación y puede ser tan grande como un texto"; aparece visiblemente como una oración cuya organización refleja a la matriz. El hipograma puede ser potencial, si es observable en el lenguaje, o real, si es observable en un texto previo. Para que la poeticidad de esa palabra o frase actúe dentro de un texto, se requiere que el hipograma y el signo poético referido a él sean una variante de la matriz de ese texto; de otro modo, el signo poético funciona sólo como marca estilística.

El hipograma puede formarse a partir de semas y presuposiciones de una palabra. "El semema de la palabra nuclear funciona como una enciclopedia de representaciones relacionadas con el significado de esa palabra" (p. 26); el texto se satura con el significado de tal modo que se obliga al lector a percibirlo en forma "pura": el poema equivale al sema de la palabra nuclear. Son signos poéticos de este tipo los neologismos, los epítetos estereotipados y los "temas". Son palabras que han sido interpretadas de una manera determinada por un sistema estético históricamente definible y que, por ello, son percibidas como la actualización o el símbolo de un valor dentro de ese sistema; aun si el sistema que las valora desaparece, estas palabras continúan siendo poéticas en tanto se perciban como marcas que indican un paradigma, en tanto parezcan representar el significado de un valor. Estas palabras iconizan un sistema semiótico que describe un determinado sistema de principios de vida.

El hipograma puede ser también un estereotipo o un sistema descriptivo; el mecanismo básico de su actualización es el mismo que el del caso anterior: el texto se organiza alrededor de la palabra nuclear del estereotipo o del sistema descriptivo y de acuerdo con su semema. La diferencia está en que los estereotipos y los sistemas descriptivos se encuentran ya actualizados en la mente del lector y son parte de su competencia lingüística y literaria. Los signos derivados de sistemas descriptivos tienen naturaleza poética especialmente si la distribución gramatical y léxica del hipograma se caracteriza por una oposición polar. La palabra que pertenece a un sistema descriptivo

polarizado indica el "punto culminante de un paradigma de sinónimos" (p. 44); es, al mismo tiempo, una marca poética, un generador de textos y un símbolo de su propia estructura: la polaridad de su hipograma. La palabra polarizada es permanentemente poética pues no sólo se entiende como las demás palabras del texto, sino que "se reconoce, esto es, se percibe como la representación y la suma de la oración de la cual es núcleo, oración que ha de encontrarse en el hipograma... Tiene el papel de interpretante en el proceso de la lectura" (p. 46).

El tercer capítulo, "Producción de texto", explica el desarrollo de un texto a partir de la matriz generadora. Un texto poético se genera por expansión o por conversión; los dos procedimientos establecen equivalencias entre una palabra que actualiza la oración matriz y una secuencia de palabras, de modo que se cree la secuencia verbal unificada formal y semánticamente, que constituye el poema.

"La expansión establece esa equivalencia transformando un signo en varios, es decir, derivando de una palabra una secuencia verbal con los mismos rasgos que definen esa palabra" (p. 47). Es el principal agente en la formación de los textos y el principal generador de significancia, ya que la extensión del texto permite la percepción de una constante en las variantes sucesivas de la estructura. Su regla es: "la expansión transforma los constituyentes de la oración matriz en formas más complejas" (p. 48). Su forma más simple es la *amplificatio*, pero en muchos casos implica también cambios en la naturaleza gramatical de los constituyentes de la oración modelo y formación de grupos de palabras a partir de ellos, siendo cada grupo capaz de generar otro más. Por la expansión, los constituyentes primarios crecen hasta alcanzar una culminación que evidencia la unidad textual de la secuencia. Otro efecto de la expansión sobre el discurso poético es que transforma las formas abstractas del lenguaje, es decir, las que se refieren directamente a estructuras, en imágenes; por lo tanto, suprime la arbitrariedad de los signos abstractos porque iconiza las relaciones que ellos indican. Esta expansión figurativa de una estructura verbal es el único recurso cuando el discurso poético no representa más que a sí mismo, cuando es una expansión que se origina en una matriz cero.

La conversión establece la equivalencia entre la palabra y la secuencia "al transformar varios signos en un signo 'colectivo', esto es, al proporcionar a los componentes de una secuencia los mismos rasgos característicos" (p. 47). Su regla es: "la conver-

sión transforma los constituyentes de la oración matriz al modificarlos a todos con el mismo factor" (p. 63). En la conversión, se requiere de una comparación mental del lector entre la secuencia y el hipograma: un hipograma tiene una orientación determinada, positiva o negativa; la conversión transmuta las marcas del hipograma y cambia esa orientación. Por lo tanto, la significancia será una valoración de la unidad semiótica textual contraria a la valoración del hipograma. Este mecanismo actúa en la ironía y en el símbolo literario. "La conversión afecta generalmente secuencias relativamente largas, como un sistema descriptivo o un intertexto" (p. 65), e incluso puede no estar directamente relacionada con un hipograma externo, en el caso de que modifique un texto generado por expansión.

El cuarto capítulo, "Interpretantes", se ocupa de los "signos que traducen los signos de superficie del texto y explican qué más sugiere el texto... Cualquier equivalencia que el poema establezca y el lector perciba por la lectura retroactiva puede considerarse como interpretante." Sin embargo, aquí sólo se trata de los signos "cuya función es guiar al lector en su lectura 'comparativa' o estructural. Estos signos son mediadores porque su forma misma representa la equivalencia de dos sistemas significantes... son igualmente pertinentes a dos códigos o textos, uno que proporciona significado y otro que porta significancia" (p. 81).

Los interpretantes pueden ser textuales o lexemáticos. Los interpretantes textuales son "textos mediadores, citados o aludidos en el poema, que en sí mismos contienen un modelo de las equivalencias y transferencias de un código a otro, y que formulan la regla del idiolecto del poema, garantizando con su autoridad... la práctica semiótica peculiar al poema" (p. 81). Riffaterre los llama "juegos de palabras" intertextuales (*intertextual punning*): si una palabra tiene una forma que es agramatical dentro del texto poético y esa forma refiere a otro texto donde la palabra es gramatical, la palabra se hace significativa por su forma misma, puesto que el lector percibe que esa palabra alude a otro texto, que esa alusión señala una tradición dentro del texto y que esto es una forma de literariedad. Incluso si se pierde el nexo entre texto e intertexto, el signo doble, en tanto sea percibido como agramatical, reconstruye su intertexto, "generando un referente imaginario, y esto parece implicar el texto que fue alguna vez presupuesto" (p. 86).

Los interpretantes lexemáticos son palabras mediadoras, que

Riffaterre llama signos duales. Los signos duales "generan dos textos simultáneamente dentro del poema (o un texto que debe entenderse de dos maneras diferentes) o bien presuponen dos hipogramas simultáneamente" (p. 81). Son palabras equívocas, colocadas en el punto nodal de intersección de dos secuencias de asociaciones semánticas o formales; su equívocidad, su aptitud potencial para funcionar en cualquiera de las dos secuencias consiste en su homofonía. Un signo dual funciona como cualquier otra palabra dentro de la secuencia textual, pero equivale a otro texto completo, a otra secuencia donde la palabra es pertinente también. Por lo tanto, el signo dual precisa de una interpretación agramatical que no sólo es posible, sino inevitable y complementaria a su interpretación gramatical; a nivel mimético, tiene un significado sintagmático; a nivel semiótico, repite la invariante de una estructura temática. Su descodificación requiere de la creación de un "texto fantasma o paralelo, donde la pertinencia segunda (o sintácticamente aceptable) pueda ser vindicada" (p. 91).

El texto fantasma puede obtenerse o de una derivación manifiesta en el texto mismo, o de un hipograma. En el primer caso, tenemos signos duales que generan textos, porque su percepción como un complejo equívoco se da a partir de una derivación que actualiza los dos significados del signo; en el segundo caso, el texto fantasma se encierra en estereotipos potenciales y ha de ser deducido por el lector, pues no está presente en el poema. La agramaticalidad del signo dual afecta generalmente su morfología, pero en ocasiones afecta las frases derivadas, cuando los modificadores hacen que el signo apunte a referentes distintos cada vez que se repite.

Cuando el título que introduce un poema funciona, además, como un contacto con la estructura de otro texto, o como referencia a un código o discurso convencional, el título es también un signo dual.

Finalmente, el interpretante puede ser un signo textual, es decir, un texto que se cita fragmentariamente dentro del poema, de modo que el lector sabe que ese texto es la clave de la interpretación; en este caso, el interpretante textual hace que el lector atienda a la intertextualidad, esto es, al conflicto entre los dos códigos que está presente en los límites del poema; además, el fragmento citado funciona como el modelo de la derivación del texto.

En el último capítulo, "Semiótica textual", se analiza el mecanismo de cuatro modalidades de texto donde el lector percibe

la poeticidad. En cada una de ellas, hay "algo" que atrae su atención y le provoca una sensación que él considera estética; en cada una de ellas reconoce que ese "algo" es el texto en su unidad, y en cada una racionaliza los rasgos característicos de ese texto como típicos de la poesía; esto es, en todas ellas la producción de la semiosis, a partir de la agramaticalidad resultante de la intertextualidad, impele al lector a encontrar la significancia en el triunfo de la forma sobre el contenido (p. 115).

En primer lugar, se analiza el poema en prosa, reconocido como tal y diferente del discurso literario. El poema en prosa se caracteriza porque la matriz no sólo genera una constante semiótica, sino también una constante morfológica que reemplaza al verso. El poema en prosa presenta una doble derivación de la matriz, que puede ser de tres tipos: el primero se da cuando "sólo una de las dos secuencias derivativas está presente en el texto" (p. 117), como conversión de la otra, que está implícita; el segundo "se caracteriza por una derivación que proviene del sujeto de la oración matriz y otra que representa su predicado, opuestas una a la otra por incompatibilidad semántica" (p. 119); el tercer tipo existe cuando "las dos secuencias están presentes en el texto y se oponen una a la otra a nivel de estilo, una es literal y la otra figurativa" (p. 121). Lo importante del poema en prosa es que su matriz contiene una contradicción en germen que el texto desarrolla, resolviéndola o repitiéndola; la significancia depende totalmente de la intertextualidad, de la percepción del conflicto entre las dos derivaciones. El poema en prosa sustituye el verso por la forma idioléctica que es la derivación morfológica de la matriz. Por consiguiente, "la significancia que surge de la intertextualidad es significado, pero no necesariamente contenido. Este significado tiende a ser la percepción de la forma; el poema en prosa aparece entonces como la mimesis del artefacto literario mismo" (p. 124).

En segundo lugar, se analiza el humor, percibido como gratuito dentro de un poema. La gratuidad está, de hecho, sobre determinada de dos maneras: en el texto mismo, porque ahí están presentes códigos incompatibles semántica o formalmente, porque las palabras del texto están en conflicto con un intertexto explícito o idioléctico; además, esa gratitud indica que hay otro intertexto, implícito éste y actualizado sólo en forma de alusiones dentro del texto humorístico, que semejan componentes desviantes de su léxico y cuya anomalía desaparece

al descubrirse que se refieren a ese otro texto fuera del poema. El desvío humorístico tiene una función deféctica y capacita al lector para reconocer el otro texto; lo importante, sin embargo, es la función en sí misma: "marca el lugar donde debería estar un intertexto no identificado... y, por consiguiente, la gratuitad humorística es un icono de verbalismo" (p. 137). De esto se deduce que el poema es "un sistema cuyos complejos son capaces de referencia extensible (pero siempre verbal y siempre controlada) y que la experiencia de literariedad por parte del lector consiste, ante todo, "en la conciencia de que el texto se refiere siempre a algo dicho de otro modo y en otro lugar" (p. 137). En conclusión, el humor es una forma extrema de catacresis, puesto que es una catacresis no motivada ni siquiera por el sujeto, y, por lo tanto, es el símbolo del juego verbal. "Si por esta catacresis se redescubren las potencialidades del lenguaje... el humor es nada más que un caso especial de lenguaje poético y el lenguaje poético es un caso especial de metalenguaje" (p. 138).

El tercer caso analizado es el de los poemas a los cuales caracteriza el absurdo determinado intertextualmente; Riffaterre llama a este absurdo, *revoltura*, pues el texto resulta del cambio del orden de las palabras, frases u oraciones del hipograma, y de la destrucción de los nexos en la secuencia que él presenta. Cuando el lector reconoce el texto real que funciona como hipograma e intertexto, "su interpretación comprende la conciencia de una tradición presente en el texto y esta conciencia lo informa y lo guía en su evaluación estética" (p. 144); mientras ese texto permanece oculto, la interpretación del lector, basada sólo en la percepción de la agramaticalidad, es incompleta, personal hasta cierto punto, y enigmática, lo cual facilita el eventual descubrimiento del hipograma. La significancia de los textos revueltos existe solamente en tanto el texto poético sea referido al otro texto; en esta referencia, el lector supone la intención del autor y, por esto, "el texto revuelto es un icono de intención" (p. 150). La lectura, pues, es un proceso restrictivo y el lector no puede depender sólo de su idiosincrasia para la interpretación cabal de un poema.

Por último, se analiza un texto poético en que hay obscuridad a causa de la interferencia de las estructuras del género al cual pertenece el poema con las estructuras de los sistemas descriptivos presentes en el poema mismo. Este caso se presenta en poemas cuyo contenido "es una forma; es un género, una entidad que se percibe a través de lecturas comparativas en un

intertexto. El género limita las asociaciones verbales potenciales de un texto y hace que el lector espere ciertas cosas de él" (p. 154). Un texto genérico es una variante de la invariante estructural que constituye el género; un género establece un sistema de signos que se actualiza en poemas concretos y, como "el mecanismo semiótico básico es que cualquier sistema de signos puede estructurar otro de un nivel más alto de complejidad, convirtiéndose él mismo en código que sirve para significar algo más" (p. 157), un texto puede funcionar como código de un poema nuevo, si los dos pertenecen a un mismo género. La dificultad en la interpretación se encuentra en que la gramática de la matriz no corresponde ni al léxico ni a la gramática propia de ese léxico, que están en el texto: el reordenamiento de las palabras del texto de acuerdo a la gramática genérica produce la oscuridad. Este tipo de oscuridad simboliza la participación de un lector en un grupo restringido, pues la interpretación del poema, es decir, la percepción del interpretante genérico, presupone la lectura de textos suficientes para que el lector sea capaz de reconocer las marcas que señalan el género dentro de un poema determinado.

La "Conclusión" del libro puede resumirse en los siguientes puntos:

El lector es el único que puede realizar la transferencia semiótica en un poema.

El poema resulta de la transformación de la matriz en texto. El lector percibe la forma de un poema como un desvío alrededor de lo que el poema significa en realidad, desvío que se interpreta como artefacto. El contenido de ese poema se racionaliza como otra forma, que sería equivalente a la versión en lengua ordinaria de lo que el poema dice; sin embargo, esta segunda forma no existe más que en otros textos, que, dentro del poema, se integran en un sistema nuevo.

Cualquier signo de agramaticalidad, cualquier catacrexis dentro del poema, a nivel mimético, es un signo de gramaticalidad y una palabra apropiada y correcta en el enrejado semiótico de ese poema. En otras palabras, es un signo pertinente en otro sistema; "esta relación sistémica confiere significancia" al poema (p. 165).

"La coincidencia de catacrexis y propiedad hace de la lectura un proceso restrictivo e inestable a la vez" (p. 165). Restrictivo, porque el poema está saturado con los rasgos semánticos y formales de la matriz e impone sus equivalencias sobre el lector,

guiándolo a través de las marcas en el texto, para que perciba ese poema como una unidad semiótica. Inestable, porque las agramaticalidades no pueden ser corregidas y permanecen como obstáculos dentro del poema aunque sirvan simultáneamente de señales para la interpretación.

El reconocimiento de la equivalencia estructural del poema debe iniciarse con cada nueva lectura del mismo poema: Riffaterre compara esto con una "revelación". El lector construye el sentido del poema en un balanceo de valor de un signo a otro, pasando constantemente del significado mimético a la significancia: esta "clase de circularidad semiótica caracteriza la práctica de significación conocida como poesía. En la mente del lector, esto significa un continuo recomenzar, una indecisión resuelta en un momento y perdida al siguiente, con cada revivificación de la significancia revelada, y esto es lo que hace al poema infinitamente releíble y fascinante" (p. 166).

PATRICIA VILLASEÑOR CUSPINERA

Seminario de Poética

FREDRIC JAMESON, *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981, 305 pp.

Fredric Jameson es en la actualidad el pensador marxista más importante en los Estados Unidos en lo que se refiere a problemas de cultura, estética y literatura. Es autor de muchos artículos y libros fundamentales en esta línea, entre los que se destacan *Marxism and form*, *Fables of aggression*, *The prison-house of language*, *Sartre: the origins of a style*, y, en prensa, *Poetics of social forms*. En la obra que aquí se comenta, rica y monumental, el investigador expone y aplica un método globalizador para el estudio de la narrativa, que nos resulta muy sugerente por su amplia visión y su rigor.

El punto de partida de dicho método consiste en historizar. Este es el imperativo del pensamiento dialéctico y también del pensamiento de Jameson. Sólo que, tradicionalmente, la operación de historización ha seguido dos caminos: el del objeto y el del sujeto. En el primero, se trata de ver la naturaleza de las estructuras objetivas de un texto cultural determinado: