

## FUNDAMENTOS SEMIOLÓGICOS DE UNA POÉTICA FUNCIONAL

### 1. LA SEMIOLOGÍA FUNCIONAL

Denominada por Saussure aun antes de haber nacido; la semiología, que él quería hacer "la ciencia que estudia los sistemas de signos gracias a los cuales los hombres se comunican",<sup>1</sup> no ha querido rebautizarse para asumir la etiqueta de "semiótica".

La semiología funcional está unida en prioridad a sistemas de comunicación no lingüísticos: bastón blanco del ciego, señales de carreteras y marítimas, toques militares,<sup>2</sup> mientras que las "semióticas" hjemslevianas se presentaban como subsistemas lingüísticos.<sup>3</sup> Hay allí una razón suficiente para conservar nombres diferentes para realidades diferentes. No se unifica la ciencia enmascarando, por un aplastamiento terminológico, las diferencias de punto de vista.

Es en el marco de la semiología funcional que me propongo abordar el problema de la poética. No consideraré entonces la poética como un capítulo de la lingüística, sino como una disciplina que ciertamente participa de la lingüística, pero también de otra cosa, y es a la luz del análisis semiológico que se aprehenderá esta "otra cosa".

### 2. LA SEMIOLOGÍA Y LAS ARTES

La poesía, de lo cual trata la poética, es un arte, arte cuya particularidad es la de operar con un material lingüístico, pero un arte que comparte con las otras artes —danza, música,

<sup>1</sup> Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie*, París, Minuit, 1970, p. 11.

<sup>2</sup> Jeanne Martinet, *Clefs pour la sémiologie*, París, Seghers, 1973, pp. 201-226.

<sup>3</sup> Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, París, Minuit, 1968-71, pp. 135-157.

pintura, arquitectura— ciertos rasgos que no aparecen en los textos no poéticos. Aplicaré, así, a la poesía un esquema que ha mostrado ser útil en las investigaciones que he realizado acerca de las relaciones entre la semiología y las artes.<sup>4</sup> Presentaré primero ese esquema con abundantes ilustraciones; después, consideraré el lugar particular que ocupa la poesía entre las artes. Puede esperarse que, al abordar el problema de manera analítica, lleguemos a encontrar fundamentos seguros para el establecimiento de una poética funcional.

He hablado de *relaciones entre la semiología y las artes*, y no la semiología de las artes, o del arte. En efecto, la semiología funcional ha definido su campo estrictamente y lo ha limitado al estudio de los sistemas que tienen por función la comunicación por medio de signos convencionales y ha dejado de lado las lenguas, puesto que de ellas se ocupa la lingüística. Las tres palabras clave aquí, los criterios de lo semiológico, son *comunicación, convención, sistema*. Algunos han reprochado a nuestra semiología un rigor, a veces calificado de ascético, y han visto en ella una impotencia, una incapacidad para tratar cualquier otra cosa. Sin embargo, sólo ateniéndonos desde el inicio a ese marco estrecho hemos podido forjar el aparato conceptual y metodológico que nos permite ahora atacar realidades más amplias y más complejas. En efecto, los sistemas simples, gastados, calificados de “insignificantes” por Roland Barthes,<sup>5</sup> que responden a necesidades precisas, en condiciones específicas de comunicación, ofrecen una variedad de soluciones que manifiestan toda la ingeniosidad, toda la inventiva de los hombres para crear signos aptos para dar la información que se requiere, cuando se requiere, allí donde en ocasiones va la vida o la muerte, y esto no es “insignificante”.

Esos sistemas, tomados cada uno en particular, pueden parecer sumarios, del hecho que, llamados para funcionar en marcos de actividad restringidos y bien definidos, presentan en general un número fijo de mensajes y de señales portadoras de esos mensajes. Sin embargo, un examen de conjunto

<sup>4</sup> Jeanne Martinet, “L’analyse sémiologique”, *Fundamenta Scientiae*, núm. 92, pp. 3-21, 1979.

<sup>5</sup> Roland Barthes, “Presentation”, *Communications* 4, 1964, p. 1,

permite darle la vuelta a casi todos los tipos de problemas que se plantean y a todos los tipos de solución que pueda dárseles, cuando, por razones diversas, no se pueda o no se quiera recurrir al habla o a la escritura para comunicar.

Las artes pertenecen sin discusión al universo de los signos, pero no es seguro que la *comunicación* sea su función central, que la *convención* sea en ella soberana, o que sus signos se organicen en *sistemas*. De hecho, no se dejan encerrar en el campo de la semiología. Lo que caracteriza una obra de arte permanece, en una buena parte —algunos dirán que en lo esencial— exterior al dominio semiológico tal como lo hemos definido. No puede entonces limitarse el estudio y análisis del arte a lo que podemos decir desde el estricto punto de vista de la semiología.

Las definiciones del arte que pueden encontrarse nos encierran en una circularidad entre lo bello y lo estético, que se definen lo uno por lo otro. Lo que parece más claro es que nos encontramos en el dominio de la emoción, del sentimiento, de la afectividad, nociones todas ellas igualmente delicadas para cercar y definir, y opuestas, de manera medianamente arbitraria a lo intelectual que, no obstante, no está ausente del arte. Podemos así preguntarnos en qué consiste el “sentimiento” o la “emoción” que hacen decir, frente un objeto o un comportamiento, “es bello” o, más sabiamente, “esto concierne a la estética”. No se hará intervenir aquí directamente la belleza “natural”, la de una flor silvestre, de un animal o de un paisaje, la que no procede de una intervención, de una actividad creadora del hombre. Retendremos solamente la idea de que esta belleza “natural” puede proponer un modelo a la creación humana.

No trato, entonces, de dar, al inicio, una definición del arte. Trataré más bien de captar lo que hace que, frente un objeto o un comportamiento, uno estime encontrarse en presencia del arte.

### 3. UN MARCO DE ANÁLISIS

Para desenredar lo que, en el arte, le toca a la semiología y lo que procede de otra cosa, en otros términos, para situar y de-

finir las relaciones de la semiología con las artes, he considerado el problema bajo el ángulo de la función: <sup>6</sup> he propuesto un marco teórico que consiste en tres funciones designadas como F1, F2 y F3.

Por F1, entiendo la *función utilitaria* que posee todo artefacto, todo comportamiento: sirve para hacer alguna cosa, para satisfacer una necesidad primaria.

Por F2, entiendo las *funciones semiológicas* propiamente dichas, que comportan la transmisión de información de manera convencional.

Bajo F3, hay finalmente funciones “residuales” —sin que haya que asociarle un valor peyorativo a ese término— las que se pueden suponer que se orientan a la satisfacción de necesidades o de aspiraciones distintas a las que responden F1 y F2, y sobre lo que no quiero pronunciarme inmediatamente. Me limitaré a clasificarlos, de manera imprecisa y que no me comprometa, bajo el rubro de funciones estéticas, en el sentido etimológico del término “estético”.

No establezco ninguna jerarquía entre las tres funciones delimitadas; no se le da más valor o importancia a F1 que a F2 o a F3. Ha sido necesario adoptar un orden de presentación y el que he retenido no es de ningún modo aleatorio, sino que está dictado por la dinámica del análisis: en el marco de la evolución de las culturas, F1 parece el más fácil de identificar y de aislar; F2 tiene que ver con nuestra especialidad y nos sentimos plenamente armados para tratarlo. Es por la eliminación de F1 y F2 que alcanzamos F3: por esa razón lo hemos designado como residual, pero es éste un residuo infinitamente precioso.

Indicaremos inmediatamente que, en el caso de las lenguas y los sistemas de comunicación que hemos evocado, la función utilitaria es semiológica. Hay, así, en su caso, identificación entre F1 y F2. Podríamos, en el mismo sentido, considerar una identificación entre F1 y F3 en ciertas obras de arte cuya función utilitaria fuera de tipo estético, y, para agotar las posibilidades sugeridas por nuestro esquema, una confusión de F2 y F3, la semiológica y la estética. De hecho, parece que las tres siempre están más o menos presentes, en rela-

<sup>6</sup> Jeanne Martinet, “L’analyse sémiologique”, *op. cit.*

ciones de fuerza variables y a menudo encabalgadas de tal manera que no es fácil evaluar precisamente lo que es de cada una. Pero esta es precisamente la tarea del analista.

Todo artefacto, todo comportamiento, será así considerado desde los puntos de vista de cada una de esas tres funciones, que fundan tres pertinencias.

#### 4. ELECCIÓN DE UNA ILUSTRACIÓN: EL VESTIDO

Ilustraré primero esto aplicándolo a un dominio muy concreto, el del vestido, que examinaré con cierto detalle con el fin de hacer aparecer la forma como, a partir de una función utilitaria evidente, se desarrollan funciones semiológicas y estéticas. Por medio de este ejemplo, en el que el arte propiamente dicho no interviene más que de manera casi marginal y donde lo estético se manifiesta en condiciones a menudo muy particulares, veremos mejor, por contraste, cómo se organizan las funciones en dominios en los que los rasgos propiamente artísticos desempeñan un papel más marcado.

#### 5. LA FUNCIÓN UTILITARIA: F1

La función utilitaria F1 de un vestido es la protección del cuerpo humano contra el frío, el sol demasiado intenso, los golpes y las heridas a los que está expuesto en la caza, la guerra, el trabajo. Pero cuando se instaura y se extiende la división del trabajo, cuando cada uno tiene un oficio, un papel particular en la sociedad, las necesidades de cada vocación imponen al vestido características particulares: el del carbonero es negro, el del yesero es blanco. No salimos, hasta ahora de F1. Pero, naturalmente, el portador de la vestimenta negra se identifica *ipso facto* como carbonero, el de la vestimenta blanca como yesero. El vestido toma entonces un valor indicativo. Cada profesión, cada función social tenderá a señalarse por características vestimentarias.

## 6. LA FUNCIÓN SEMIOLOGICA: F2

No siendo aún convencional el valor de indicación, sino sólo en relación directa con la naturaleza de la actividad desplegada, puede titubearse en hablar de F2. Tomemos el caso bien caracterizado de los blusones y sombreros amarillos o rosa con fosforecencia, que señalan desde lejos, a los automovilistas la presencia de empleados de trabajos públicos. Su función utilitaria es evidente y probablemente sólo en cuestión en la medida en que estos trabajadores se quiten sus blusones y dejen su trabajo. Pero, en la mayor parte de los casos, los colores del vestido, cuando no se dejan al arbitrio del usuario, toman un carácter propiamente convencional e informativo. Puede tratarse, en el jockey, de la identidad del propietario del caballo, para el empleado de la estación de gasolina o para la sobrecargo, de la firma o de la compañía para la cual trabajan. Por otro lado, el color puede ser indicativo del rango ocupado en una jerarquía: lo blanco del Papa, el rojo de los cardenales, el violeta de los obispos. En todos esos casos, F2, la función semiológica, es evidente.

No es cuestión de agotar aquí las condiciones en las cuales el vestido puede asumir una función semiológica. Señalo simplemente, entre otras cosas, que puede revelar, en varias sociedades, el estado civil de la mujer: soltera, casada, viuda, o incluso circunstancias sociales en las que se encuentra: días laborables, días feriados, ceremonias.

Del vestido pueden obtenerse, evidentemente, informaciones sobre el status económico del portador, que se revela por la calidad del tejido y la excelencia del corte. Pero si salimos del dominio de la convención, no encontraremos lo semiológico más que cuando alguien trata de dar por el vestido, al precio de sacrificios pecuniarios, la ilusión de riqueza o, a la inversa, a mostrar desprecio por los bienes del mundo u originalidad al portar efectos usados o remendados. En breve, el vestido puede revelar la imagen que el individuo quiere dar de sí mismo, la *impresión* que se desea producir sobre el otro.

## 7. LA FUNCIÓN "RESIDUAL": F3

Al hablar de la impresión producida por la indumentaria y no ya de la información que aporta a propósito de otra cosa, hemos oscilado, sin siquiera darnos cuenta, en un dominio que ya no es utilitario ni semiológico, el de F3, ese residuo funcional, donde pensamos encontrar lo estético.

La impresión es una información inmediata que escapa a la convención y a los sistemas. Lo que se produce por el vestido puede ir del miedo —¿diré el terror?— a la lástima, pasando por la admiración, el desprecio, la confianza o desconfianza, la inquietud, el placer, el agrado, el escándalo, el deseo.

En el origen de la impresión que causa el vestido, está seguramente un contenido semántico eventual que le es atribuido. Pero hay más. Los vestidos de uso excepcional, por ejemplo, indican en primer lugar el tipo de acontecimiento en ocasión de los cuales se lleva; despiertan así las emociones que pueden experimentarse cuando se asiste a un bautismo, un matrimonio, un oficio religioso. Pero, puesto que marcan el carácter solemne, es decir, excepcional del acontecimiento, ellos mismos deben ser excepcionales, únicos si se puede. Así, van a ser objeto de una *elaboración* particular, en la concepción, el corte, la elección de las telas, los accesorios, los adornos, la perfección de la ejecución. Esta elaboración, que llega a la creación, la realización de un objeto fuera de lo común, cuya existencia se afirma más allá de la función utilitaria que se le confiere, es lo propio del arte. De allí la suerte del objeto que no sirve más, pero que permanece, por encima del acontecimiento, por encima aun del individuo, como testimonio ciertamente, pero sobre todo como el fruto de esta elaboración creadora, como una obra digna de ser conservada y propuesta a la admiración de las multitudes. Los vestidos de bautismo o de matrimonio tienen su lugar en el tesoro familiar, como el manto de terciopelo verde, de lo sagrado de Farah Diba, adornado de perlas, de rubíes y de diamantes en el museo de Teherán.

La elaboración puede igualmente tender a hacer resaltar el cuerpo o a hacerlo olvidar, según el papel que se le dé en la impresión que se desea producir. Este papel está minimizado

en las ceremonias y los rituales en los que el vestido se concibe como un elemento del espectáculo y se articula —en un nivel semiológico y estético— con otros elementos del espectáculo, lo que condiciona su estructura, su volumen, sus proporciones y sus colores y tiende a reducir el cuerpo humano a un papel de soporte. Y lo mismo cuando no son las cualidades corporales las que deben causar impresión, sino virtudes morales, valores religiosos o intelectuales: las vestimentas eclesiásticas, las togas de los profesores y de los magistrados, envuelven las formas.

Son, al contrario, las formas corporales las que son valoradas, allí donde se espera que el cuerpo mismo produzca una impresión. El vestido entonces desposa las formas e incluso las magnifica: se acusa la potencia y la virilidad rellenando los hombros de las chaquetas militares. Se subraya la femineidad apretando el talle en corsets del cual emergen senos generosos. No sin perversidad se esconden las caderas en un drapeado que atrae la atención sobre ellas, amplificando los balanceos de la marcha. Así, el vestido, en simbiosis con el cuerpo, prolonga los movimientos que acompaña. Puede también hacer del hombre el ser deshumanizado o sobrehumano de la ciencia ficción, el buzo submarino en su combinación negra con palmas de batracio, el astronauta con su cabeza desmesurada.

## 8. DE LO ESTÉTICO A LO ERÓTICO

Más que todo, por lo que muestra y lo que disimula del cuerpo, lo que atenúa y lo que hace sobresalir, el vestido ejerce una función erótica: tanto hace brotar el deseo afirmando brutalmente la sexualidad del individuo, tanto lo opaca por una sugestión sutil y discreta de las formas que revela de golpe el brillo de una tela, tanto juega una ambigüedad sexual.

El vestido es, sin duda, una de las armas más potentes en el arsenal del erotismo, y en la "*Belle époque*", para reconquistar sus hombres, las mujeres de Sociedad se visten como las mujeres galantes "*du demimonde*".

## 9. EL FENÓMENO DE LA MODA

Pero es un dominio en el que la costumbre engendra rápidamente el desinterés, el disgusto. Contra el declinamiento de la provocación, se actúa con una renovación de la información. Es aquí donde interviene el fenómeno de la moda.<sup>7</sup> Desnudando con audacia lo que se escondía públicamente, velando públicamente lo que se mostraba sin vergüenza, haciendo variar formas, volúmenes y proporciones, abandonando lo que había cansado, apuntando sus proyectores sobre una característica sexual ignorada, la moda, de una estación a la otra, desplaza los cánones de la belleza, hace oscilar los tabúes, reaviva la apetencia sexual, halaga las fantasías del momento. Se hará, entonces, alternativamente perversa, “a la moda”, exótica, campesina, marcial, monástica, arcaizante, futurista, pero siempre innovadora.

Ese carácter necesaria y voluntariamente innovador de la moda es un potente motor de búsqueda creadora. Sin duda, la moda tiene también motivaciones económicas, como podemos verlo en los otros dominios en los que el vestido hace estragos: convencer al público que hay que cambiar para hacer vender. Pero esas motivaciones no podrían por sí solas explicar por qué se opera el cambio de una forma y no de otra. Sin duda, la sociedad de consumo recupera, explota la moda a su beneficio, pero no la engendra ni condiciona su forma y evolución. Aun si el comprador no tiene conciencia, la función sexual desempeña aquí un papel central y es ella la que mejor permite dar cuenta de una renovación constante que termina por afectar el vestido utilitario mismo.

## 10. RELACIONES ENTRE LAS FUNCIONES SEGÚN LAS ARTES

Por medio del ejemplo del vestido, se ha visto cómo las funciones semiológica F2, y estética F3, se injertan sobre la función utilitaria y se desarrollan a partir de ella; cómo, también,

<sup>7</sup> Cf. André Martinet, “La fonction sexuelle de la mode”, *La Linguistique*, 1974-1, p. 6.

la función estética procede de una elaboración que trasciende las exigencias de F1, para el vestido, la protección del cuerpo. Se sigue de aquí que F3 crece en proporción inversa a F1. Se tiene la impresión de estar frente al arte tanto que se toma distancia con respecto a su función utilitaria. En el límite, la obra de arte es la que no tiene otra razón de ser que su función estética. De allí la concepción de arte en sí, de arte por el arte. Algunos podrían, entonces, negar al vestido, cualquiera que sea la elaboración de que es prueba, el estatuto de obra de arte, pues su función utilitaria no desaparece nunca totalmente.

Se notaría que si la función utilitaria es específica del objeto, una misma función semiológica o estética puede ser asignada a objetos que tienen utilidades diferentes: el vestido, la casa, el automóvil, la vajilla, la piscina no son intercambiables desde el punto de vista de F1, pero pueden presentar índices que manifiestan los mismos rasgos socioeconómicos, culturales o caracteriales, o marcas convencionales de esos rasgos que pueden suscitar las mismas emociones. La función sexual, mencionada para el vestido, no está reservada a éste. Puede encontrarse en otros lados, en la música o en la danza, por ejemplo.

Los mismos objetos pueden formar parte de grupos diferentes, según que nos situemos desde el punto de vista de F1, F2 o F3. El criterio de base de F1 es, naturalmente, la *utilidad*; el de F2, la *comunicación*. Para F3, hemos obtenido la *elaboración* que suscita una *impresión*, origen de una *emoción*. Por emoción hay que entender lo que mueve el hombre en el sentido pleno, físico del término; lo que pone en movimiento algo en él y afecta una de sus funciones biológicas, lo que modifica su ritmo cardiaco o respiratorio, interrumpe el curso de su digestión, hace brotar el sudor de su frente o de sus palmas, le hace un nudo en la garganta, le hace salir lágrimas de los ojos o, como se dice, le dilata el corazón, despierta su deseo, como puede hacerlo un vestido por el hecho de su función sexual. Por esto es que la función sexual es una componente de F3.

Podrá así buscarse, refiriéndose a las funciones biológicas, cuáles son los componentes necesarios o posibles de la fun-

ción estética que puedan ser comunes a todas las artes, como algunos rasgos son comunes a todas las lenguas.

Se tratará enseguida de caracterizar cada arte por oposición a los demás con respecto a los tres puntos de vista siguientes: 1º, la función utilitaria de la que ha salido; 2º, la impresión que produce; 3º, la elaboración que testimonia.

Allí donde la función utilitaria no parece evidente, como lo es para el vestido o la arquitectura, se buscará del lado de las funciones biológicas, con las resonancias que puedan tener sobre ellas, toda la complejidad de las relaciones sociales y toda la experiencia humana en el sentido amplio, en lo que, por ejemplo, la música o la danza puedan afectarles.

La elaboración se inscribe necesariamente en una sustancia, y esto sobre los dos planos, significado y significante, pero con esto de particular: que el significante tiene aquí un doble papel, y que su función no es puramente semiológica: no sólo manifiesta un significado, sino que produce un *efecto sensorial* directo, y se puede considerar un arte que se sitúe en ese único nivel sensorial y donde la oposición significante-significado no tenga sentido.

El plano de los significados, que abarca toda la *experiencia humana* como fuente posible de emociones, no ofrece criterios claros para una diferenciación entre las artes. Es finalmente la sustancia del significante, la materia a la cual da forma, unida a la técnica y a la herramienta gracias a la cual esta forma se realiza, quienes proporcionan los criterios más evidentes de clasificación.

## 11. LOS CARACTERES ESPECÍFICOS DE LA POESÍA

La especificidad de la poesía, considerada como una de las artes, depende, recordemos, de que se inscribe en una sustancia lingüística. La poética se limitará a explicar cómo se utiliza el material lingüístico para acceder a la emoción estética.

Las lenguas, lo hemos visto, tienen de particular que su función utilitaria es su función semiológica, es ésta su razón de ser. Ellas responden completamente a los tres criterios de lo semiológico: comunicación, convención, sistema. Su fun-

ción primera es la comunicación de la experiencia humana, necesidad que nace de la vida en sociedad. Por experiencia debe entenderse, a grandes rasgos, todo lo que el hombre puede percibir, probar, concebir, todo lo que puede constituir el universo semántico de una comunidad. El carácter *convencional* de las lenguas se obtiene del hecho que, utilizadas por una humanidad que es una, y en un mismo mundo, difieren unas de otras, tanto del hecho de la función distintiva que de la función significativa. Es esto de lo que da cuenta la teoría de la doble articulación.<sup>8</sup> Las lenguas son *sistemáticas*, finalmente, por el hecho de que monemas y fonemas constituyen sistemas de unidades que el locutor combina de acuerdo con esquemas, igualmente convencionales.

Hemos encontrado, en el origen de lo estético, una emoción resultante de una impresión producida por medio de una elaboración. Notemos que esta elaboración no es necesariamente un desvío. Esto sin decir que la producción de una impresión por medio del lenguaje no es característica exclusiva de la creación poética. Aun en sus usos más prosaicos, las lenguas conocen procedimientos de valoración cuyo papel es precisamente producir una impresión: valoración, por el acento o algún giro sintáctico, de un segmento por contraste con su contexto, o marca de una participación afectiva del locutor por algún rasgo de intensidad, de cantidad o de altura.

Todo elemento del lenguaje, todo segmento del discurso susceptible de causar una impresión no es, entonces, una marca específica de poeticidad. Es todavía necesario que la impresión determine una emoción. Pero aun la emoción puede resultar de la realidad misma que forma el objeto del mensaje. El enunciado *se ha declarado la guerra* puede ser fuente de una emoción intensa sin ser por ello origen de poesía. Para ser poética, la emoción debe ser resultado, al menos en parte, de una elaboración estilística.

Pero, otra vez, es necesario que toda elaboración estilística, fuente de emoción, sea producida necesariamente por el arte del poeta. Un orador puede suscitar una emoción intensa por el uso de los recursos de la retórica, y no está excluido que

<sup>8</sup> Cf. André Martinet, *Eléments de linguistique générale*, París, Armand Colin, I-8-14.

los medios puestos en acción por el orador coincidan en parte con aquellos a los que recurre el poeta. Las diferencias, no obstante, permanecen muy claras: la retórica recurre frecuentemente a la demostración, a la argumentación, a la prueba, auténtica o científica, a la ostentación de un razonamiento que tendrá al menos la apariencia de la lógica. Sobre otro plano, la retórica se dirige a un auditorio, tal vez muy amplio, y juega sobre el instinto gregario de las masas, mientras que la elaboración poética trata de alcanzar al individuo en lo más profundo de su personalidad en lo que tiene de más secreto.

De manera muy general, la elaboración estilística puede ejercerse en sentidos muy diversos: puede perfectamente consistir en el rigor y la sequedad del discurso científico que se prohíbe dejar algún lugar a la emoción. En otros términos, el estilo no se confunde con la poesía. Es así, en último análisis, una elaboración de un tipo particular lo que funda la poesía y voy ahora a estudiar la naturaleza de esta elaboración poética. No pretendo, claro está, llegar a recetas que permitan proporcionar poesía sobre pedido: no porque se haya llegado a un análisis puede realizarse la síntesis a partir de los elementos obtenidos. Y, por lo demás, ¿quién podría jactarse, en tal dominio, de poder llevar el análisis hasta su término?

## 12. LA ELABORACIÓN POÉTICA

Lo que caracteriza fundamentalmente la elaboración poética y la opone a la de otras formas de estilo es el hecho de que trata, desde el principio, de manifestarse en tanto que tal. Se trata de marcar inmediatamente que uno se encuentra frente de un discurso poético, lo cual tiene por función suscitar en el lector o auditor una receptividad particular. Se encontrará, entonces, en todo texto poético, lo que designamos en semiología funcional como *indicaciones notificativas*,<sup>9</sup> las cuales, desde los primeros elementos del mensaje, señalan su naturaleza particular. Sobre el plano de la presentación escrita, la

<sup>9</sup> Luis J. Prieto, *Messages et signaux*, París, P. U. F., 1966, III. 2.

más evidente de esas indicaciones es el aparte después de cada verso. Es el aspecto físico del texto poético en el que las líneas nunca están completas y que advierte al lector la forma en la que debe aprender ese texto. Es lo que recuerda que en *Ariane, ma soeur* deben restituirse, por el espíritu si no necesariamente por la fonía, las seis sílabas de un hemistiquio en lugar de las cuatro que entrañaría una dicción prosaica.

Si la presentación del poema se hace oralmente y no por escrito, los rasgos notificativos se manifiestan desde las primeras palabras del texto por hechos particulares de vocabulario, por construcciones no habituales o por la articulación perceptible de elementos fónicos normalmente omitidos en el discurso cotidiano.

Es parcialmente de la misma inquietud notificativa de la que derivan otros rasgos de la elaboración poética, particularmente el establecimiento de un contraste entre la identidad parcial de los significantes y la diferencia esencial de los significados correspondientes. El ejemplo más notable es el de la rima, es decir, el de la identidad formal de dos segmentos cuya elección es tanto más satisfactoria cuando se establece entre ellos un contraste semántico más marcado. Pero, es claro, el valor semántico inesperado del segundo miembro desempeña un papel "informativo", que encontraremos más abajo.

Para un examen detallado de los rasgos de la elaboración poética, nos situamos más bien en el marco de la doble articulación, que es la base misma de la reflexión funcional en lingüística y en semiología, que en el marco del isomorfismo hjelmsleviano que busca oponer, punto por punto, los dos planos, el de la expresión y el del contenido.<sup>10</sup> Nos pondremos, entonces, sucesivamente, sobre el plano de las unidades que contribuyen a la constitución de los significantes, después sobre el de los signos en su totalidad, que reúne significantes y significados, o, en otros términos, primero sobre el plano de la fonología, después sobre el de la monemática.

<sup>10</sup> La oposición de las dos marcas está bien señalada en André Martinet, "Arbitraire linguistique et double articulation", en *La linguistique synchronique*, París, P. U. F., 1974, p. 27.

## 13. EL NIVEL FONOLÓGICO

En el nivel fonológico, el análisis lingüístico distingue dos capítulos, uno que trata de los fonemas, el otro de los hechos prosódicos que se definen como los que no entran en el marco de la articulación fonemática. Esta distinción conserva todo su valor en el tratamiento de los hechos poéticos: rimas, asonancias y aliteraciones hacen intervenir rasgos fonemáticos, mientras que la calidad silábica y el juego de acentos conciernen a la prosodia.

Una oposición que se impone cuando nos interesamos en los rasgos fónicos que intervienen en la producción poética, es la que Arnholtz estableció en 1939,<sup>11</sup> entre la *métrica* y la *versificación*. Puede ser difícil, en ciertos casos, pronunciarse por una o por otra, pero esto no impide que la distinción sea fundamental desde el punto de vista funcional.

Por "métrica" debe entenderse el conjunto de las *restricciones* que imponen al poeta las tradiciones poéticas de su comunidad; éstas pueden variar de un tipo a otro de poesía: no son las mismas para la oda y para el soneto o para tal o cual tipo de verso.

Bajo "versificación" debe clasificarse el conjunto de procedimientos entre los cuales el poeta puede escoger para llegar a sus fines.

Lo que ha impedido desde hace mucho tiempo a los investigadores llegar a una distinción clara entre esas dos nociones es el hecho que, de una lengua a otra, tal rasgo o tal disposición fónica forma parte de la métrica o de la versificación. La aliteración, por ejemplo, que está, en la poesía francesa a disposición del poeta para realizar ciertos efectos:

*Pour qui Sont Ces Serpents qui Sifflent sur nos têtes* 12

y pertenece por tanto a la versificación, se encuentra en la antigua poesía germánica como parte de las obligaciones a las que el poeta debía necesariamente someterse: tres sílabas

<sup>11</sup> Arnholtz, *Studier i poetisk og musikaeks Rytmiik*, Copenhagen, 1938.

<sup>12</sup> Jean Racine, *Andromaque*, acte 5, scène 5, v. 1638.

acentuadas por verso que comienza con la misma consonante, dos en el primer hemistiquio, uno en el segundo:

*Freolicu Folccwén, to hire Fréan sittan* 13

se trata aquí, entonces, de un rasgo fundamental de la métrica.

Dos versos sucesivos de Robert Louis Stevenson

*And éver again in the wínk of an éye*  
*Painted státions whístle bý.*

que son métricamente idénticos (cuatro sílabas acentuadas, con una rima métricamente pertinente) son, desde el punto de vista de la versificación, con 11 sílabas de una parte y 7 de otra, tan diferentes como es posible con el fin de sugerir la ruptura de ritmo del *express* que atraviesa la estación desierta.

En francés, las doce sílabas del alejandrino dependen de la métrica; sus cuatro acentos, que pueden reducirse a tres o extenderse a cinco o seis, son hechos de versificación.

La conformidad a las reglas de una métrica no es universal, como lo testimonia lo que se llama el verso libre, o la obra completa de ciertos poetas como Walt Whitman. La métrica puede igualmente estar ausente en las comunidades, como la de Chleuhs en Marruecos, donde la poesía se confunde con el canto y donde las restricciones musicales aseguran el ritmo poético.

Puede legítimamente tratar de verse en las restricciones métricas o hasta en los procedimientos de versificación, un simple residuo de los procedimientos mnemotécnicos que facilitan el aprendizaje, y finalmente la supervivencia del texto poético antes de la aparición de la escritura y, sobre todo, la invención de la imprenta.<sup>14</sup> No hay duda que el aparato formal del texto poético manifiesta, hasta nuestros días, las funciones utilitarias ejercidas por mucho tiempo por esta comunicación perdurable, paralela a la comunicación puntual del

<sup>13</sup> *Beowulf*, v. 641.

<sup>14</sup> Cf. Georges Mounin, *La littérature et ses technocraties*, París, Casterman, 1978, p. 58.

habla cotidiana. Pero, sin ser decisivos, los rasgos formales de la poesía desempeñan allí, ciertamente, sobre el plano estético, un papel no despreciable.

#### 14. EL NIVEL SINTAGMÁTICO

Sobre el plano de articulación de los enunciados en signos, lo que primero sobresale es la no coincidencia del marco métrico, el verso, y del marco sintáctico, la frase. En la frase, la única restricción es la jerarquización, por procedimiento diverso, de todos los elementos con respecto a un núcleo central. La frase se despliega sobre una extensión muy variable, que puede ser inferior a la del verso,

*Il es nuit . . . qui respire? . . . Ah c'est la longue haleine  
La respiration nocturne de la plaine*<sup>15</sup>

o desbordarse de un verso al otro. Incluso en el caso de unidades métricas superiores al verso, como la estrofa, es frecuente que no haya coincidencia entre los marcos métrico y sintáctico. El encabalgamiento, que consiste en el rechazo al principio de un verso de lo que sintácticamente pertenece al verso precedente, es un procedimiento poético frecuente de valoración:

*Même il m'est arrivé quelquefois de manger  
Le berger*<sup>16</sup>

Puede, según los contextos, crear una ansiedad, un "suspense" o simplemente una sorpresa, de allí los efectos dramáticos o cómicos. La "información" es tanto mayor cuanto, sintácticamente hablando, es más inesperada, es decir, que disocia dos elementos enlazados en un sintagma, o hasta ligados por una elisión:

<sup>15</sup> Alphonse de Lamartine, "Le désert ou l'immatérialité de Dieu", *Recueils poétiques*, París, Hachette.

<sup>16</sup> Lafontaine, *Les animaux malades de la peste*.

*Les braves gens n'aiment pas que  
On suive une autre route qu'eux*<sup>17</sup>

en el cual la prosa sería “. . . n'aiment pas qu'on suive. . .”

A la inversa, encontramos la tendencia a la integración a la métrica de paralelismos sintácticos, frecuente en las tradiciones poéticas del Extremo Oriente. El paralelismo métrico vale por el contraste que establece entre la identidad formal y una oposición de contenido semántico. En Occidente, la encontramos frecuentemente en esas formas poéticas menores que son los refranes y los proverbios:

*Tel père, tel fils*

En *Noël au balcon*, *Pâques aux tisons*, se añade al paralelismo sintáctico otra figura, que no es rara en poesía: el quiasmo, que invierte *balcon* y *tisons* opuestamente a lo que buen sentido esperaría.

La elaboración poética puede, así, ir de la coincidencia perfecta de las articulaciones sintácticas con los acentos del verso, al desajuste sistemático entre las dos estructuraciones del metro y de la sintaxis. La estructura métrica invita a aproximar los elementos que ocupan el mismo lugar en el verso, en particular las posiciones clave, como la rima y la cesura, el principio o fin de hemistiquio, sea que esos elementos tengan el mismo rango en la jerarquía sintáctica de la frase, sea que tengan otro. De esta manera se establecen lazos semánticos que se superponen de una estructura a la otra.

## 15. EL NIVEL LÉXICO

En el nivel léxico, la elaboración poética tiende especialmente a producir lo inesperado que aparta un desarrollo de “información”, en el sentido que toma ese término en la teoría del mismo nombre.

Lo inesperado resulta simplemente, en primer lugar, de la elección de los términos raros. Para una misma realidad per-

<sup>17</sup> Georges Brassens.

cibida, el poeta encontrará un término insólito, que impresione, en lugar del término banal: *corcel* por *caballo*, *follaje* por *ramas*. Es frecuente, en ese caso, que por abuso, el término raro adquiera una gran frecuencia en poesía. Es el caso de *onda* por *agua*. Su única función es entonces la que hemos designado como notificativa: indicar que el texto es poético.

Más rico en diversas posibilidades es el acercamiento inesperado de términos por sí mismos de frecuencia normal. Es el caso, en Paul Valéry, *de la mer toujours recommencé*.<sup>18</sup> Es esta la forma más simple para el poeta de compartir sus propias connotaciones. Esto vale lo mismo sobre el plano de la sintaxis que sobre el del vocabulario. Los diferentes esquemas sintácticos tienen frecuencias muy diferentes en los textos poéticos y en la elaboración poética. De manera general, las exclamaciones, frases nominales, parataxis, incluso los agrupamientos asintácticos, son característicos de algunos textos poéticos, lo mismo que de los empleos orales cotidianos del lenguaje.

Sin dejar el nivel léxico, resultan efectos impresionantes de un juego que consiste en desarticular algunos agrupamientos, principalmente los que el análisis funcional designa como *sintemas*. Un sintema es "una unidad significativa, formal y semánticamente analizable en dos o más monemas, pero que, sintácticamente, mantiene las mismas relaciones con los demás elementos del enunciado que los monemas con los que alterna".<sup>19</sup> Esta noción recubre las llamadas tradicionalmente derivadas, las compuestas y las locuciones fijas de todo orden. La definición reproducida aquí implica que los monemas componentes de sintemas están totalmente privados de relación sintáctica con el resto del enunciado.

La creación de nuevos sintemas no es tampoco característico de la poesía, pues se encuentra en otras formas de lenguaje (lenguaje científico y técnico, la publicidad, etc.). Por el contrario, uno de los procedimientos favoritos de algunos poetas consiste en "romper" los sintemas, es decir, en tratar

<sup>18</sup> Paul Valéry, "Le cimetière marin", *Poésies*, París, Gallimard, 1942, p. 187.

<sup>19</sup> Andre Martinet, *et al.*, *Grammaire fonctionnelle du français*, París, CREDIF-Didier, 1979, 6.1, p. 233.

sus monemas componentes como si fueran sintácticamente libres, ya sea aportándoles determinaciones particulares: *sur le tableau / noir du malheur* (Cf. el sintema *table noir*),<sup>20</sup> ya sea uniéndolos, a título de determinantes a algún otro elemento del enunciado: *ils ont fouetté la crème et ils l'ont renversée* (Cf. los sintemas *crème fouetée*, *crème renversée*),<sup>21</sup> pero todo esto entraña, sin duda, un incremento de la información por el carácter inesperado de las nuevas combinaciones.

Señalaremos incluso todos los efectos que el poeta puede obtener con los homónimos y las polisemias.<sup>22</sup>

## 16. LA PARTICIPACIÓN DIRECTA

Puede verse un nuevo rasgo de elaboración en el hecho que el mensaje poético no explicita algunos elementos de información, ya sea que quiera dejar al lector-auditor el placer de adivinar eso que él trastorna, ya sea que se proponga hacerlo participar, de alguna manera, directamente de la experiencia, más bien que de comunicarla por la forma lingüística ordinaria; esta participación es una característica del mensaje artístico.

## 17. LA OBRA POÉTICA COMO UN TODO ARMONIOSO

Finalmente, la elaboración consiste en hacer de la producción poética una obra —y no sólo un amontonamiento de palabras— es decir, un todo que se distingue de la experiencia vivida por una organización interna, y que participa de la belleza en que presenta “una cierta armonía regular entre todas sus partes . . . armonía de una especie tal que nada podría suprimirse o añadirse sin que ella inmediatamente tenga menos en-

<sup>20</sup> Jacques Prevert, *Paroles*, París, 1949, p. 75.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>22</sup> Cf. aquí mismo, Antonio Alcalá, “El texto generador de textos”.

canto”<sup>23</sup> Es la composición, la articulación de las diversas partes entre sí, estrofas, cantos o capítulos, su jerarquización, lo que produce este efecto de armonía de conjunto.

Tales son, así, los medios de los que dispone el poeta para tocar a su auditor o su lector. Queda por ver cómo éste es afectado y cómo reacciona.<sup>24</sup>

## 18. LA REACCIÓN DEL RECEPTOR.

La reacción puede ser positiva, y esto de dos maneras:

1<sup>o</sup> Es inmediata y parte de lo más profundo del ser. Se reconoce en la poesía en el sentido en que allá se encuentra algo que se reconoce en sí mismo y de lo cual no se había tomado conciencia hasta entonces. Se tiene el sentimiento de ser uno mismo el que se expresa por la voz del poeta. Uno se identifica con él y se encuentra trascendido.

2<sup>o</sup> La reacción puede ser menos directa, menos visceral: el lector oyente interpreta el mensaje poético como una ampliación de su experiencia y un enriquecimiento de su personalidad. No se trata ya, aquí, de revelar el individuo a él mismo, sino de hacerlo penetrar en un nuevo universo reconocido como más vasto y más rico.

La reacción puede ser negativa. Hay rechazo ya sea porque el sujeto no se reconozca en lo que se le ofrece o tenga un retroceso delante de lo que el poema le revela de él mismo, ya sea que las connotaciones que se le ofrecen choquen violentamente con las suyas.

Finalmente, la reacción puede ser nula, inexistente, en el caso, por ejemplo, de lo que se designa como la poesía herméctica, aquella en la que el carácter totalmente inesperado de las combinaciones de monemas llega a una densidad informacional tal que sólo tienen acceso a ella quienes han participado de la misma cultura poética que el mismo poeta.

<sup>23</sup>L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Florencia, 1485; *Il Polifilo*, Milán, 1966.

<sup>24</sup>Cf. André Martinet, "Connotations, poésie et culture", en *To Honor Roman Jakobson II*, 1967, p. 1288 à 1295.

## 19. COINCIDENCIA DE LOS RITMOS

La potencia emotiva estética —estética en el sentido etimológico del término— tiene rasgos que emparentan la poesía a las demás artes. Entre los procedimientos formales, la métrica —y en “métrica” hay medida, como hay medida en la base de la danza y la música— encuentra, en la regularidad de los acentos del verso, la regularidad de los ritmos biológicos y cosmológicos que gobiernan la vida del hombre. Hay, por así decir, un llamado de la palpitación misma de la vida, la variedad de procedimientos métricos y versificatorios permite producir, simultáneamente y de manera coordinada con esta palpitación, otros ritmos, de otra periodicidad, de otra frecuencia, de otra amplitud, pero en concordancia con ella, como el batir de las alas del pájaro, los movimientos del bailarín y del nadador concuerdan con el ritmo del corazón y de la respiración. Como lo dice muy simplemente Lamartine en el prefacio de sus *Recueils*: “*Cela marque le pas et donne la cadence aux mouvements du coeur et de la vie. Voilà tout.*”

Notaremos que las características formales de la poesía pueden percibirse, en cierta medida, aun en una lengua que no se comprende. De allí la impresión de una magia de la poesía que trasciende el mensaje lingüístico.

Sobre otro plano, menos visceral tal vez, los efectos de paralelismo, de simetría, de equilibrio mantenido en la asimetría, la superposición sobre la línea del mensaje de movimientos regulados por la métrica, sugiere por una parte el contrapunto musical, por otra, los encabalgamientos armónicos de arabescos o los efectos geométricos que responden a una necesidad del espíritu humano.

## 20. CREACIÓN DE UN NUEVO UNIVERSO

Por sus creaciones verbales, por la información nueva que el poeta aporta, éste da una existencia humana a lo que no está nombrado por la lengua. *Más allá, entonces, de la articulación que el hombre da de su percepción del mundo gracias a la lengua, el poeta devela los misterios de una experien-*

cia a la cual esta articulación no ha dado su lugar. Hace aflorar a la conciencia lo del inconsciente colectivo, y con ello manifiesta su poder liberador. Lo que hace compartir por su talento para combinar las palabras de manera nueva, son sus propias connotaciones, es decir, todos los valores que su experiencia más íntima asigna a cada término y, por rebote, al objeto que ese término designa.<sup>25</sup>

La adhesión del receptor a las connotaciones del poeta puede quedar como un asunto estrictamente individual, pero igualmente puede ser el hecho de todo un público, que se encuentra así en comunión con esta adhesión. Ese público, en algunos casos, puede prácticamente identificarse con las clases cultas de una comunidad lingüística, más raramente en nuestras sociedades contemporáneas, al conjunto de la población: al lado de Mallarmé, quien se dirige a los iniciados, está Baudelaire, en el que comulgan todos los francófonos que se precisan de cultura y, más allá, ha estado Víctor Hugo, que fue, en vida, el cantor de todo un pueblo.

Expresar sus connotaciones, o si se quiere, sus fantasmas, como Goya en sus *caprichos*, como el catalán Gaudí en la *Sagrada Familia* de Barcelona, y hacer de ellas el bien común de la humanidad no es, sin duda, lo propio del poeta, sino del artista en general y, hay que recordarlo, tanto más que el canal que utiliza no está, como la lengua, limitado a una comunidad particular.

En todo lo que emparenta la poesía a las otras artes, parece que, si lo arbitrario total es el ideal de la semiología, no es de ninguna manera el de la estética. Toda la búsqueda artística, comprendiendo allí la poética, parece que tiende a hacer ceder el marco de articulaciones lingüísticas, a sobrepasar la convención, a encontrar en los signos raíces y motivaciones ancladas en la naturaleza. Se ha podido decir que el poeta hace trampas con la lengua.

Y sin embargo, a través de la elaboración que entraña la función estética, es un nuevo universo el que se constituye, el cual se estructura en elementos conceptuales que, como las unidades de todo sistema semiológico, pueden asociarse o

<sup>25</sup> *Ibid.*

excluirse. Como en algunas obras pictóricas,<sup>26</sup> puede aparecer en el poeta un mundo de nuevos signos que nos recuerda lo que nuestro marco operatorio no apuntaba a oscurecer: el encabalgamiento de las diversas funciones y la unidad subjetiva de la obra de arte.

## 21. LOS CAMPOS DE LA POÉTICA

Quedaría precisar los criterios que el investigador puede darse para delimitar el campo de la poética, concebida como una disciplina descriptiva y no normativa.

¿Debemos conservar ciertas formas que comportan una métrica, cualesquiera que sean su tema y las fuentes de inspiración o la utilización hecha de esas formas, su función "utilitaria" manifiesta en la poesía mnemónica o didáctica, en la publicidad, en la liturgia, en las canciones de cuna, los cantos que acompañan el esfuerzo físico?

¿Debemos, por el contrario, excluir todo texto utilitario, aun si se conforma a un marco formal tradicionalmente identificado como poético? ¿Y, opuestamente, admitir textos que no se someten a una métrica convencional, pero que presentan características de la versificación<sup>27</sup> y se señalan por contenidos particulares?

En otros términos, ¿habrá que adoptar una concepción hospitalaria de la poética, que admita los mismos criterios de la forma que del contenido, o, al contrario, una concepción restrictiva?

Si retenemos una visión hospitalaria de los hechos, deberemos, sin duda, dividir el campo en capítulos que podrán o no jerarquizarse: en un primer capítulo, se agruparán los textos que no pueden pretender ser poesía más que por su forma; en un segundo, los que podemos retener por el solo hecho del contenido del mensaje; en un tercero, figurarían los textos que participan de lo poético tanto por el hecho de su forma como por el de su contenido.

<sup>26</sup> Jeanne Martinet, "L'analyse sémiologique", pp. 16-17.

<sup>27</sup> Cf. supra. El nivel fonológico.

Toda producción de lenguaje podrá, entonces, ser examinada desde el punto de vista de su participación en la poética, sea que esta participación se manifieste en la forma, en el contenido, o en ambos.

JEANNE MARTINET

Universidad de París