

José Pascual Buxó, *Introducción a la poética de Roman Jakobson*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978; 67 + vi pp. (Cuadernos del Seminario de Poética, 1).

Forman este libro cuatro ensayos que José Pascual Buxó ha publicado entre 1972 y 1976, y que constituyen, además, una muestra parcial de su obra de investigador y docente, tanto en la Facultad de Filosofía y Letras, como en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. El pequeño volumen posee unidad y coherencia, evidentes condiciones pedagógicas y el respaldo científico de un intelectual que conoce a fondo, desde hace años, los asuntos que trata con esmerada responsabilidad y maestría.

El primero de estos ensayos "Lengua de la poesía y lengua de la comunicación práctica", aborda uno de los temas principales de las Tesis del Círculo Lingüístico de Praga, de 1929, es decir, el de la lengua como sistema global, con su código o conjunto de normas que se hallan en la raíz de todo acto de habla. Sistema general que, sin embargo, está compuesto de subsistemas, los cuales, a su vez, tienen sus códigos particulares que obedecen a diferentes funciones de acuerdo con las intenciones del hablante.

Este señalamiento del carácter funcional de la lengua se debe originalmente a los primeros formalistas rusos, pero su formulación precisa corresponde a los lingüistas de Praga, quienes establecieron claramente los principios de finalidad e intencionalidad, un tanto aristotélicos, según los cuales la lengua se define como "un sistema de medios apropiados para un fin".<sup>1</sup> Ello conduce a la selección constante de dichos medios funcionales en cualquier acto de habla. Así por ejemplo, cuando en el proceso de la comunicación se elaboran mensajes en los cuales la referencia a la realidad es inmediata y casi transparente, el escritor emplea palabras que denotan la realidad en forma unívoca. La función comunicativa práctica es evidente y las palabras o signos tienen su correlato objetivo en las cosas o situaciones nombradas.

En cambio, si se pretende construir un mensaje verbal donde los correlatos o referentes no sean tan claramente designados, sino que pasan a un segundo plano de significación simbólica, entonces se emplea prevalentemente la función poética de la

<sup>1</sup> B. Trnka, et al., *El círculo de Praga*, Barcelona, Anagrama, p. 31.

lengua. La realidad aparece deformada en beneficio del arte por medio de recursos retóricos; éstos se encargan de ahondar la separación entre los objetos y los signos, de modo que el texto no sea un sustituto de la realidad sino una entidad *sui generis*, una obra de arte que, como tal, tiene valores semánticos propios.

Cuando la función poética, que no es la poesía, sino una de las muchas posibilidades funcionales del sistema lingüístico, prevalece en un mensaje, se puede afirmar que estamos en presencia de lo específicamente artístico, así coexistan en la obra en cuestión otros valores y funciones. No se ignoran, entonces, las realidades y referencias inmediatas, pero éstas pasan a un segundo término. Y el signo verbal se hace múltiple y polivalente, con cierta independencia respecto de sus objetos extralingüísticos para constituirse, él mismo, en portador de connotaciones que enriquecen el texto.

Quienes no han asimilado el funcionamiento preguense, expuesto con precisión en este primer ensayo de Pascual Buxó, se andan preguntando, a estas horas, si las palabras o signos, en tanto que unidades culturales, se identifican con las cosas; y si el arte, como producto de la sensibilidad y de la técnica, es o no es una construcción única de características y procedimientos especiales que no pueden ser ignorados en un análisis científico, ni pueden reemplazarse por otra cosa. La especificidad de lo estético es lo que vigoriza a cualquier construcción que reciba el nombre de artística. Jan Mukarovsky decía al respecto: "Sólo una diferenciación perfecta de las funciones (de la lengua) en la conciencia de la sociedad pudo conducir a una determinación *conceptual* precisa del arte y de la creación extraestética".<sup>2</sup> Es decir, que el discernimiento de las funciones, particularmente de la función estética con relación, a las demás, conduce a una reorientación en el proceso creativo.

El segundo de los ensayos del libro que comentamos es una "Introducción a la poética de Roman Jakobson". Para que al final de cuentas se hubiera creado y puesto en marcha una nueva poética, basada ahora en la lingüística, fue necesario que el mismo Jakobson y sus compañeros se hubieran opuesto al historicismo de los neogramáticos, que confundían psicología y lingüística, y al enfoque genético de la literatura de quienes como Fortunatov excluían los problemas de la función y

<sup>2</sup> J. Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 239.

del significado de los dominios de la gramática. Fue indispensable centrar la atención, primero, en la lengua como materia prima de la poesía, añadir luego un segundo presupuesto no menos fundamental, es decir, reclamar con ahínco que los llamados objetos poéticos están, por naturaleza propia, dentro del sistema de la lengua, ya que la función poética es parte de aquél, aunque con un código particular que lo caracteriza.

No obstante, para llegar a los resultados que se venían buscando, el camino fue difícil y lleno de escollos. Proponer como punto de partida que existe una ciencia de la literatura basada en leyes inmanentes, precisar sin titubeos que en el estudio de esa ciencia hay recursos y procedimientos técnicos lingüísticos y retóricos; inscribir, luego, la función poética de la lengua dentro de una teoría general que explicara consecuentemente los hechos poéticos y, finalmente, postular que éstos no son otra cosa que la actualización de códigos diversos, llamados "órdenes" en la terminología de Jakobson: el de la tradición poética vigente como horizonte cultural inmediato con el que el escritor se encuentra; el de lengua de la comunicación práctica o lenguaje común, que sirve de base a las construcciones de la retórica; el de "idiolecto" del autor como punto de intersección de los dos anteriores. Con dichos presupuestos, la poética tenía que ser considerada como parte integrante de la lingüística. El procedimiento artístico adquiriría así el rango de "personaje" dentro de la creación, y la poesía la relevancia de un "hecho social", contemporáneo, ligado por una parte a la tradición y, por otra, a la iniciativa individual innovadora que no se detiene jamás".

Tales postulados realmente nuevos en 1919 se debieron a los formalismos rusos, con Jakobson a la cabeza. Después fueron reformulados por los lingüistas de Praga en una subsiguiente etapa estructuralista. Pero, en esencia, ya estaba en marcha la nueva poética, entendida como "el estudio lingüístico de la función poética dentro del contexto de los mensajes verbales en general y de la poesía en particular".<sup>3</sup>

La poética jakobsoniana inicial fue modificada y enriquecida con los aportes posteriores del mismo Jakobson. A partir de 1926, con su participación en el Círculo Lingüístico de Praga, cesó lo que Erlich ha llamado el "aislamiento estético" y se produjeron conceptos más amplios. El de *poesía*, en pri-

<sup>3</sup> R. Jakobson, "Postscriptum", en *Questiones de poétique*, París, Seuil, p. 485.

mer lugar, y el de *dominante*. La definición precedente de la primera: "un enunciado orientado a la expresión", fue corregida por la de "un mensaje verbal en el cual la función estética de la lengua es la dominante". Es verdad que la poética seguía siendo lingüística y que en su esencia inmodificable, "la poesía es la lengua en su función estética";<sup>4</sup> pero, como dice Pascual Buxó, el hecho de que "esa función es capaz de intervenir en comportamientos verbales de finalidad no estética, sino práctica",<sup>5</sup> llevó a la sobreposición de la dominante sobre cualquier otra consideración en el orden jerárquico de las funciones. No basta, por consiguiente, que en un texto dado aparezca la función poética o alguno de sus artificios retóricos, rima o verso, de una manera fugaz y puestos al servicio de fines no propiamente artísticos. Si la función estética no es la dominante en toda la obra, las otras funciones no habrán sido "remodeladas" por aquélla. En este sentido, la "dominante" fue definida como "el elemento focal de una obra de arte que gobierna, determina y transforma los restantes elementos. Es la que garantiza la cohesión de la estructura".<sup>6</sup>

La aparición de la función poética junto con las otras funciones es una ocurrencia común en los textos o en el lenguaje diario. El predominio de la función poética en su calidad de dominante sobre cuanto aparece o puede aparecer en la totalidad del enunciado, es privilegio de las obras de arte:

Desde las perspectivas que acabamos de exponer, la obra poética ya no podrá ser definida como una "obra que llena exclusivamente una función estética, sino como una obra que cumplirá una función estética paralelamente con otras funciones".<sup>7</sup>

Por consiguiente, no basta que la función poética aparezca a la par de otros requerimientos no propiamente artísticos (la ciencia, la moral, la filosofía política y social, los acontecimientos humanos en general) como posibles correlatos del signo lingüístico en su función referencial. Todo ello cabe dentro del esquema artístico como resultado de las interrelaciones del lenguaje funcional. Únicamente la dominancia de la función poética garantiza el carácter estético de la obra y, por ende,

<sup>4</sup> R. Jakobson, "La nouvelle poésie russe", en *Questions de poétique*, p. 15.

<sup>5</sup> José Pascual Buxó, *Introducción a la poética de Roman Jakobson*, p. 9.

<sup>6</sup> R. Jakobson, "La dominante", en *Questions de poétique*, p. 145.

<sup>7</sup> J. Pascual Buxó, *op. cit.*, pp. 24 y ss.

la subordinación jerárquica de las demás funciones de la lengua, simultáneamente presentes dentro de un objeto literario.<sup>8</sup>

El tercer ensayo "Lingüística y poética", está dedicado a exponer los postulados básicos de la teoría jakobsoniana sobre las funciones de la lengua y sus relaciones intertextuales. También responde a Nicolas Ruwet, que cuestiona el modelo de Jakobson como insuficiente e incapaz de trascender las simples estructuras fonemáticas y sintácticas para llegar hasta la "belleza" recóndita del poema.

El maestro ruso ha hecho del ensayo que lleva este título, escrito en 1958, su mayor contribución al esclarecimiento de los problemas suscitados en torno a la poética estructural. Precisó en él ideas anteriores y les dio coherencia. Especificó que "para cada hablante, existe una unidad de lenguaje, pero que este código global representa un sistema de códigos interconexos".<sup>9</sup> Determinó el lugar que corresponde a la poética dentro de la lingüística, como el de la parte en el todo. Y puso en guardia contra el aislamiento y separación de ambas, sólo explicable cuando indebidamente, por supuesto, "algunos lingüistas consideran la oración como la construcción analizable suprema, o cuando el objeto de la lingüística se confina simplemente a la gramática, o sólo a los problemas no semánticos de la forma externa, o al inventario de los recursos denotativos sin referencia alguna a las variantes libres".<sup>10</sup>

Insistió, sobre todo, en que "la poética puede considerarse como parte integrante de la lingüística";<sup>11</sup> es decir, que la poesía es, en primera instancia, un arte verbal, un arte de signos lingüísticos que, desde su base material primera, se organizan, fónica y sintácticamente, para encontrarse luego vinculados por el significado a través del esquema rítmico.

Pascual Buxó explica todo esto en su libro. Habla de las características del arte de la palabra y de lo que lo distingue de otros comportamientos verbales; de la función poética, en particular, como "la propia de aquellos mensajes centrados sobre sí mismos o, dicho diversamente, la que permite 'poner de relieve la evidencia de los signos' y profundizar la dicotomía fundamental de los signos y de los objetos".<sup>12</sup> Al mismo tiem-

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>9</sup> R. Jakobson, "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, p. 351.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 358.

po, advierte —con Jakobson— que la función poética “no es la única función del arte del lenguaje, es solamente la función dominante, determinante, en tanto que en las demás actividades lingüísticas representa un aspecto subsidiario, accesorio”. Así, pues, lo particular y específico cabe dentro de lo general, de acuerdo con el sistema de “códigos interconexos”. Podrían, en efecto, separarse las funciones y entrecruzarse los códigos y convenciones, pero sin perder cada uno su identidad respectiva. La lengua, en cambio, comprenderá la denotación y la connotación, la formulación práctico-teórica del lenguaje y los enunciados poéticos, el *sermo facilis* y el *sermo difficilis* de los antiguos retóricos latinos.

Al referirse a las dos operaciones fundamentales —selección y combinación— que rigen la construcción de cada mensaje verbal, recuerda a Saussure y hace referencia a los principios de semejanza y contigüidad, en que se apoyan dichas operaciones, para formular el principio ya famoso de Jakobson, que Pascual Buxó analiza con lucidez. Esta es su manera de responder a ocasionales adversarios de la teoría jakobsoniana, muy en concreto a Nicolas Ruwet, pues:

La lingüística estructural, en efecto, puede describir la estructura fonémica y sintáctica de versos y estrofas, pero es todavía incapaz —asentaba Ruwet— de explicar la belleza del poema; para lograr tal cosa, sería necesario “formular una teoría del contexto, tanto lingüística como no lingüística” que, por sí sola, fuese capaz de explicar —por ejemplo— la belleza de este verso de Racine: *Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon coeur*.<sup>13</sup>

Según Ruwet, el modelo jakobsoniano está lejos de integrar la amplia gama de posibilidades latentes entre sonido y sentido, lo que se halla entre lo eufónico y los entornos semánticos que constituyen un “conocimiento del mundo”.

Todo lo previsto por Ruwet sería válido si la poética de Jakobson hubiera sido formulada desde una lingüística cuyo objeto se redujera a la gramática, o a los problemas no semánticos de la forma externa, o al “inventario de recursos denotativos”. Pero no es así, desde los días en que estudiaba a Hopkins y a Lowth, el maestro ruso advirtió que la “figura fónica” conlleva equivalencias semánticas, particularmente a través del paralelismo. En 1919 escribía: “La eufonía no descansa sobre sonidos sino sobre fonemas, es decir, representaciones acústicas

<sup>13</sup> J. Pascual Buxó, *ob. cit.*, p. 36.

capaces de asociarse con representaciones semánticas.”<sup>14</sup> Últimamente, Jakobson se pronunció sobre una aproximación más íntima entre los principios rectores de la combinación y de la selección, es decir, entre la contigüidad y la semejanza, lo cual ya desborda el planteamiento fónico y sintáctico hacia esferas propias de la semiología. Lo que se trata de cubrir con la aproximación son las relaciones de diversos sistemas de significación dentro de la obra:

Ahora bien este vacío [de significación] busca ser llenado. La intimidad de la conexión entre los sonidos y el sentido da pie a los sujetos hablantes para completar la relación externa con una relación íntima, la contigüidad con una semejanza.<sup>15</sup>

Por otra parte, la formulación de una “teoría del contexto, tanto lingüística como extralingüística”, está ya resuelta, en parte, con la teoría jakobsoniana de la función poética. El hecho de que las dos operaciones, de selección y combinación, se hayan fecundado mutuamente por la proyección del principio de semejanza del eje de la selección al de la combinación, hace pensar en paradigmas distintos, con lenguajes diversos, cuyo resultado es la ambigüedad polisémica. Esto permite establecer entre el texto y su entorno una infinidad de relaciones que abarcan muchos sistemas no lingüísticos, pero susceptibles de verbalización.

De igual manera, el vínculo entre el modelo lingüístico y los aspectos estéticos de la obra de arte verbal, es la misma función poética en cuanto permite “poner de relieve la evidencia de los signos” y profundizar “la dicotomía entre signos y objetos”. La evidencia de los signos es su capacidad de ser portadores, también, de otros signos. Y la dicotomía entre signos y objetos, consiste precisamente en “desautomatizar” la percepción de la realidad y crear el contraste, la dialéctica continua y creadora, “ya que sin contradicción no hay juego de conceptos, no hay juego de signos, la relación entre el concepto y el signo se hace automática, el curso de los acontecimientos se detiene y la conciencia de la realidad muere”.<sup>16</sup>

No se requiere una teoría del contexto que viniera a cumplir el papel de una partera de la hermenéutica poética cuando la estructura del signo estético tiene los elementos necesarios para vincular la palabra con el “conocimiento del mundo”.

<sup>14</sup> R. Jakobson, “La nouvelle poésie russe”, p. 21.

<sup>15</sup> Citado por J. Pascual Buxó, p. 30n.

<sup>16</sup> Citado por J. Pascual Buxó, p. 22.

Evidentemente, termina diciendo Pascual Buxó:

Jakobson no redujo su modelo de la función poética al nivel fonémico de la lengua, sino que —como quiere Ruwet— extendió su sistema de equivalencias a todos los planos del mensaje.<sup>17</sup>

El último ensayo del libro hace una crítica a las ideas expuestas en el prólogo al *Cancionero folklórico de México*. Los conceptos expresados en dicho "Prólogo" no caben dentro de un *corpus* orgánico que pueda ofrecer razón clara de lo que es la manifestación oral de una poesía como la folklórica. Muy al contrario, a veces, se le confunde con manifestaciones que se fundan en la letra y por consiguiente, se identifican con la expresión literaria escrita, en estricto sentido.

Este contradictorio punto de partida brinda la oportunidad a Pascual Buxó para remitirnos a dos tratadistas especializados sobre el tema como son Pëtr Bogatyrev y Roman Jakobson, quienes trabajaron sobre el asunto con seriedad y competencia ejemplares.<sup>18</sup> El hecho de no haberlos consultado oportunamente hizo que:

en el estudio que venimos aludiendo se sostenga una identificación entre poesía folklórica —ligada naturalmente a las manifestaciones orales— y la literatura —escrita por definición—; es decir, que una y otra sean concebidas como creaciones lingüísticas de carácter análogo.<sup>19</sup>

Dicha identificación entre ambas no es aceptable, si se tiene en cuenta que la obra folklórica está en relación con la lengua (*langue*), mientras que la obra artística es una objetivación concreta del habla (*parole*) según esos investigadores. El folklore tiene su origen en ciertos hechos de la lengua que, una vez sancionados por la comunidad, alcanzan aceptación dentro del universo lingüístico y pasan a ser hechos del habla. "La existencia de una obra folklórica no comienza sino después de su aceptación por una comunidad determinada y de ella existe lo que la comunidad se ha apropiado."<sup>20</sup> Todo hace suponer que el folklore comienza en el grupo que lo acepta, lejos de querer imponer criterios al grupo, o de crear el ambiente donde la obra se produce. La censura preventiva de la

<sup>17</sup> J. Pascual Buxó, *ob. cit.*, pp. 40-41.

<sup>18</sup> R. Jakobson y P. Bogatyrev, "Le folklore, forme spécifique de création", en *Questions de poétique*, pp. 59-72.

<sup>19</sup> J. Pascual Buxó, *ob. cit.*, p. 53.

<sup>20</sup> R. Jakobson y P. Bogatyrev, *ob. cit.*, p. 60.



comunidad es capital porque la sanción última, que aprueba o rechaza, proviene de ella.

En cuanto a las diferencias específicas de la obra folklórica, lo primero es la cantidad de sus variantes. Cada interpretación es un hecho de lengua; es, por consiguiente, extrapersonal y supraindividual, porque los modelos básicos están dados y sólo caben transformaciones que no afectan las normas inscritas en el sistema en tanto que "un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir a los individuos el ejercicio de esta facultad que tiene la lengua".<sup>21</sup>

En este sentido, se afirma que la obra folklórica sólo tiene una existencia potencial y que, en esencia, "no es más que un conjunto complejo de normas e impulsos, un cañamazo de tradiciones actuales que los recitadores animan con los adornos de la recitación individual, como hacen los creadores del habla respecto de la lengua".<sup>22</sup> Lo que no obsta, sin embargo, para que cada versión nueva del modelo, a pesar de las variantes anteriores, sea "fuente única" de la recepción de la obra.

Nada más extraño a los esfuerzos recientes de la lingüística, dicen los citados investigadores rusos, que esa tesis de los neogramáticos que lleva más de un siglo, según la cual "al fin de cuentas, sólo la lengua de una persona dada, en un momento dado, representa una realidad verdadera, mientras que todo lo demás no es más que una abstracción teórica-científica".<sup>23</sup> Hay, pues, otra lengua, fuera de la individual. A ella se deben las transformaciones del sistema lingüístico, los esquemas colectivos suprapersonales, la censura social, y la existencia del "poeta folklórico" que, en contraposición al "poeta literario", no crea un "medio nuevo", según la atinada observación de Anitchkov. La poesía folklórica es el producto de esta lengua. Las leyes que la rigen no objetivan ni "reifican" la obra, definitivamente —como acontece con la literatura escrita, fruto de la *parole*. Pero no por ello dejan de ser menos eficaces y, hasta cierto punto, más universales.

LUIS ENRIQUE SENDOYA

Seminario de Poética.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 59.