



Algunas consideraciones sobre el “Lenguaje Poético”: la “Lírica” como género literario¹

Some Considerations about “Poetic Language”:
“Lyrical Poetry” as Literary Gender

Carlos Enrique Aguirre Gómez
Universidad Nacional
Heredia, Costa Rica



Resumen

Con base en connotados teóricos de la literatura, el autor de este ensayo hace una revisión de los conceptos de literatura, texto literario, signo poético y estructura lingüística para tratar de comprender qué es la poesía como expresión literaria.

Palabras claves: literatura, lírica, género literario, texto literario



Abstract

Based on well-known theorists of literature, the author of this essay makes a review of the following concepts: literature, literary text, poetic sign, and linguistic structure in order to understand what poetry is as a literary expression.

Keywords: literature, lyric poetry, literary gender, literary text

¹ Trabajo escrito en 1992 por el académico de la Universidad Nacional y de la Universidad de Costa Rica, como insumo teórico de una investigación. Este enfoque de la literatura se relaciona estrechamente con el utilizado por el IDELA en sus cursos de licenciatura e investigaciones sobre literatura latinoamericana. Los aportes del profesor Aguirre son dignos de reconocimiento.

Uno de los científicos literarios más conocidos de nuestro tiempo, Tzvetan Todorov, afirma:

Toda la investigación que se tenga por honesta consigo misma debe proceder periódicamente a una puesta a punto teórica; debe tratar de hacer coincidir sus premisas teóricas explícitas con las conclusiones que se desprenden de los análisis particulares. Estos, como se ha visto, siempre vuelven a poner en tela de juicio las premisas iniciales; por consiguiente, la puesta a punto teórica siempre debe comenzarse de nuevo, incluso si lo hacemos con pocas ganas en vista de lo efímera que será.²

Estas palabras anticipan la naturaleza que pretendemos para la exégesis aquí iniciada, que subyace en la posibilidad de mostrar un camino coherente y autónomo para el conocimiento de los objetos literarios y sus cualidades privativas.

Se trata de un estudio teórico sobre el lenguaje poético, en el sentido de una determinación apriorística de la estructura esencial y necesaria de los objetos de pura intencionalidad que son las obras poéticas, como adelante lo haremos ver. De aquí que buscaremos una delimitación de validez, irrestrictamente general, que nos permita reflexionar sobre pasadas experiencias poéticas y futuras, para así adquirir un marcado y claro dominio gnoseológico sobre grandes porciones de la producción literaria.

El análisis de la significación “lenguaje poético” podemos definirlo, ahora, como

2 *Literatura y significación*, 2ª. ed., Barcelona, Editorial Planeta, 1974, p.16.

una descripción que explicita nuestra comprensión de la cosa “obra poética”. Las cosas que aquí llamamos y explicitamos como “poéticas” implican no a las cosas concretas sino a las formas de entenderlas como tal y, en consecuencia, entender en general las obras poéticas implica conocerlas. Y eso es lo que pretendemos ahora. Así, entender una cosa como creación literaria implica, primeramente, enfrentarla como tal; es decir, enfocar (mentar) lo que leemos u oímos como un hablar poético en sí. Por eso, para tener una verdadera experiencia poética, es necesario saber antes de ella y ejercitar este saber en la comprensión del poema que, al determinar nuestra concepción del mismo, preestructura en su esencia al poema en tanto tal, pues éste no se realiza sino como objetivación de la experiencia intuitivo-poética como imagen nuestra.³

El término “poético” lo usamos aquí en el sentido lato que corresponde a la aprehensión de los objetos literarios como creaciones culturales, inscritos en un campo de manifestación específica que, abstraído y conceptualizado, designamos como poesía. En verdad, la expresión “lenguaje poético” no se refiere, en este momento, a algo concreto, sino a ciertas propiedades -leyes-abstractas que ordenan las cosas literarias -objetos lingüísticos concretos-como

3 Las proyecciones netamente teóricas que damos a este estudio obedecen, pues, a la necesidad de posibilitar e instaurar un sistema de signos con los que se sustituya a las cosas literarias, en tanto se aprehendan las condiciones abstractas que las hacen posibles. En verdad, esto es lo que pretende Félix Bonati en su estudio (Cf. Prólogo, *La estructura de la obra literaria* (v. Bibliografía), p.13-36; Tzvetan Todorov insiste sobre lo mismo en *Poética* (v. Bibliografía), *Literatura y significación* (supra, nota 1, Prefacio); Roland Barthes también lo hace en *Crítica y verdad* (v. Bibliografía), de aquí que hablemos en términos de éstos y fundamentalmente del primero.

objetos culturales de una categoría determinada -literaria-. Es decir, describiremos una estructura lingüística posible de carácter literario que nos permita, a posteriori, identificar y poder conocer las obras literarias como tales que, al igual que lo anotado por Wolfgang Kayser, “no vive(n) ni crece(n) como reflejo de otra cosa, sino como estructura lingüística completa en sí misma”.⁴ De aquí, mostraremos y determinaremos las fuerzas lingüísticas -leyes del discurso poético- pues creemos que, en su alcance de cooperación y determinación de la estructura literaria, hacen claramente visible la totalidad de la obra individual.

De lo anterior, es importante aclarar la tríada conceptual: teoría de la literatura, obras literarias y crítica, que aquí usaremos explícita e implícitamente para señalar su naturaleza y proyecciones.

Entendemos por teoría de la literatura el conocimiento específico que tenemos sobre los objetos literarios -obras-. Esta no se ocupa de las obras literarias concretas, sino de los sistemas de signos, con los que las sustituye -cuerpo de abstracciones teóricas-⁵; a su vez, las obras literarias son objetos lingüísticos específicos que se manifiestan y que posibilitan el conocimiento empírico concreto, al corroborarse la presencia de las leyes específicas que se dan

como posibles en la literatura; la crítica, por último, consiste en la práctica de la ciencia literaria, que va a generar un conocimiento cada vez más amplio de los objetos y sus relaciones, así como un enriquecimiento de la estructura posible del discurso literario, que nos va a permitir, cada día, un dominio más riguroso de esta ciencia y de los objetos poéticos. De esta manera, Félix Martínez Bonati ha establecido la validez de la literatura como ciencia cuando dice, tomándolo de Zubiri: “Una ciencia es, en efecto, realmente ciencia, y no solamente una colección de conocimientos, en la medida en que, desde cada uno de sus resultados, vuelve a aquellos.”⁶

Este estudioso chileno define la obra literaria como imagen, objeto imaginario; su materia sustancial es lenguaje (imaginario) ya sea en su forma y ser propios, ya sea enajenado en situación comunicativa (imaginaria)⁷; es decir, es un objeto elaborado con frases representadas imaginadas sin determinación externa de su situación comunicativa; de aquí concibe la obra poética como el puro desarrollo de la situación inmanente a la frase⁸ y llega a definirla de manera específica, así:

La literatura es un modo de ponerse el hombre, mediante lo imaginario, frente a las posibilidades radicales de su ser: conocer lo pasado por el relato (épica), actuar en medio de los hombres (drama), y sentirse a sí mismo ser, intuirse con interioridad (lírica).⁹

4 *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª. ed., Madrid, Gredos, 1972, p.7.

5 Este concepto corresponde a la idea de literatura como órgano teórico-metodológico y no como un conjunto de obras literarias; en adelante, observaremos que el término “literatura” siempre aparece usado en la segunda acepción; así, cuando se encuentre en alguna cita, debemos verlo como la designación de la manifestación de un conjunto de cuerpos literarios concretos. La idea que subyace en los párrafos anteriores de la nota 2 es la primera y que aquí seguiremos manejando.

6 *La estructura de la obra literaria*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1960, p.17.

7 Op. cit., p.13.

8 *Ibid.*, p.99.

9 *Ibid.*, p.133.

De acuerdo con las anteriores determinaciones sobre la realidad poética, se deduce que la posibilidad de conocimiento de ésta se encuentra en la perspectiva que nos brinda el campo de manifestación de una estructura lingüística. Tzvetan Todorov, por ejemplo, vuelve sobre lo mismo y anota la naturaleza específica de dicho conocimiento. Léase lo siguiente:

El conocimiento de la literatura a través del lenguaje tiene un cierto límite trazado precisamente por lo que la literatura nos enseña diferente sobre el lenguaje. De esto se deducen también ciertas consecuencias para toda reflexión científica sobre la literatura. Conocemos, en efecto, la relación entre la lógica científica y la del lenguaje cotidiano. Una y otra se fundan en la identidad y la oposición, la posibilidad de una repetición perfecta, la generalidad necesaria del signo, etc. Ahora bien, la literatura parece emparentarse más bien con los otros sistemas simbólicos como el sueño, por ejemplo (en la descripción, que de él hace Freud). Sería, pues, incorrecto tratar la literatura dentro de un marco que precisamente se esfuerza por destruir, ya que eso presupone el fracaso de la literatura, es decir la posibilidad de traducirla íntegramente a un lenguaje literario. Ahora bien, la literatura existe en tanto que es esfuerzo para decir lo que no dice ni puede decir el lenguaje ordinario; si ella significara lo mismo que el lenguaje ordinario, la literatura no tendría razón de ser. No se trata, como puede suponerse, de renunciar a todo conocimiento de la literatura o a toda exploración de la literatura a través del lenguaje, sino más bien de trazar un límite que trataremos de apartar lo más lejos posible sin dejar de saber, sin embargo, que existe.¹⁰

10 Supra nota 1, p.15.

Por lo anterior, se hace visible que debemos seguir dos caminos para explicar y aprehender la noción de la estructura posible del discurso literario: 1) Describir los elementos y su funcionamiento de una estructura lingüística indiferenciada y sus posibles manifestaciones -leyes funcionales-. 2) Aislar las leyes categoriales que hacen que una estructura lingüística se manifieste como literaria y no como de otro tipo (cotidiana, científica).

El ya citado Wolfgang Kayser define la obra literaria en los siguientes términos:

.... todo texto literario (en el sentido más amplio de la palabra) es un conjunto estructurado de frases, fijado por símbolos... El conjunto estructurado de frases es portador de un conjunto estructurado de significados. En la naturaleza de la lengua reside la posibilidad de que las palabras y frases “signifiquen” algo. Pero llegamos al punto de que se revela la particularidad del texto literario-poético.¹¹

Así, nos preguntamos ahora: ¿cuáles son los elementos que posibilitan la manifestación de ese conjunto de frases como una unidad, con sentido propio y que le da el carácter de un objeto lingüístico? En primer lugar, como toda estructura lingüística, ésta se revela por la correlación fenomenológica de algunos elementos semánticos en la estructura: una imagen de un hablante, de un oyente, de una situación relacional entre ambas, impulsada y actualizada por las fuerzas efusiva e intencional, generadas en la interioridad del hablante y que se conforman de manera particular de acuerdo con la disposición que se dé al

11 Supra nota 3, p.16.

mensaje y se manifiestan como la imagen en los actos, que determinan y le dan un carácter particular a la frase dispuesta, ya sea como una frase conformada con tono informativo, integrativo o informativo-activador, cosa que va a dar lugar a tres actos diferentes de comunicación, posibilitados por del hablante de acuerdo con la situación concreta en que se encuentre. Por lo tanto, la descripción de estos elementos, con cierto detenimiento, nos va a dar una imagen general de cualquier estructura lingüística que luego proyectaremos a los diferentes tipos de estructuras lingüísticas, para reencontrar allí la estructura literaria, revelándose en tanto tal.

Volvamos, con mayor detenimiento, sobre las ideas apretujadas en el párrafo anterior, para llegar así a la descripción de una estructura de significación, entendida ésta desde el despliegue de manifestación y correlación de las diferentes dimensiones semánticas del lenguaje.

Karl Bühler ha señalado tres dimensiones semánticas operatorias en el cuerpo de las relaciones que se establecen entre los tres términos de toda situación de comunicación lingüística: hablante, oyente, y hechos o cosas de que se habla, pues éste funciona como ente medial y relacional entre los tres, para posibilitar la existencia semántica de esa situación. De esta manera, las relaciones del signo con cada uno de los términos da lugar a la manifestación de las funciones o dimensiones semánticas del lenguaje. Señala, a partir de esta idea, tres funciones:

1. Función expresiva. Esta se da en tanto que el signo exterioriza la subjetividad

-estado emocional- del hablante, como síntoma o indicio.

2. Función representativa. Aparece cuando el signo representa la imagen de los hechos o cosas; es decir, en tanto está por ellos funcionando como símbolo.
3. Función apelativa. Cuando el signo lleva un efecto intencional para el destinatario y funciona como señal, está en dimensión apelativa.

De aquí que, para Bühler, toda situación completa de lenguaje incluye a alguien que dice algo a otro; fundamentalmente, se aprecian tres tipos de situaciones como resultado de la preeminencia de una de las dimensiones sobre las otras: situación expresiva, situación representativa y situación apelativa.¹²

A partir de la elaboración del lingüista vienes, el ya tan traído en estas notas, Félix Martínez Bonati, proyecta algunas ampliaciones conceptuales sobre el modelo, que lo enriquecen. En primera instancia, entrevé tres limitaciones que impiden la mítica aprehensión de la idea de la estructura lingüística. Una consiste en que las dimensiones semánticas del signo no están en relación unívoca con los términos extremos del modelo de comunicación, sino que se determinan unas a otras en el cuerpo de la unidad significativa, que fundan. Para Bühler, el lenguaje unas veces será

¹² Representamos aquí, muy sucintamente, el modelo de Bühler, porque nos interesa partir de una conceptualización fecunda del objeto lingüístico, que nos permita después evidenciar haces de problemas que se desprenden de la contemplación de las cosas literarias. Para una ampliación de las ideas aquí reseñadas, remitimos a los capítulos “El modelo de ‘organon’ propio del lenguaje” y “La naturaleza del lenguaje como signo”, contenidos en Karl Bühler: *Teoría del lenguaje* (Madrid, Revista de Occidente, 1961).

expresivo porque apunta a la interioridad del hablante; otras, representativo, porque se refiere a los hechos o cosas de que se habla y, finalmente, en algunas ocasiones, apelativo porque remite a la figura del receptor. De aquí, habrá tres tipos diferentes de signos lingüísticos que se manifiestan de acuerdo con la significación comunicativa establecida -expresiva, representativa o apelativa- aunque anote que siempre se encuentran las tres maneras de significación, pero en relaciones independientes. El teórico chileno, como decíamos, entrevé niveles de significación más complejos y así, en verdad, no hay tres signos lingüísticos, sino uno que se solidifica -conforma- como conceptualización dialéctica del proceso instaurado por la manifestación de cada uno de los miembros del modelo comunicativo y remite simultáneamente a los términos, en tanto instrumento medial y relacional de todos y en cuanto posibilite el acto de comunicación.

De lo apuntado por Félix Martínez Bonati, se desprende que la dimensión representativa no se reduce a la configuración en imagen de los hechos o cosas, sino que también abarca la imagen del hablante, que emite la frase portadora de la imagen anunciada, la imagen del oyente a quien se la refiere y finalmente, la imagen de la particularidad del hablante ya sea en cuanto a imagen afirmada o imagen manifiesta en la disposición de dos procesos que marcan la puesta de manifiesto de la individualidad: la expresión, que constituye la manifestación de la anterioridad personal, en tanto que el hablante se valore en términos opuestos con lo que lo circunda y la apelación que es el indicio de la valoración personal que el hablante ha dado

a las cosas y al oyente y configura así la intención con que transmite las imágenes y le otorga la naturaleza al proceso y al signo lingüístico medial en este proceso de comunicación. De esta manera, la significación representativa tiene relaciones con todos los elementos constitutivos del signo e, incluso, con la representación de los hechos o cosas, porque los ordena de una manera particular, según sea la imagen de la situación comunicativa en que se funde la frase, portadora de un significado global. Por esto, la base representativa que da lugar a la existencia particular de una frase -expresiva, representativa o apelativa- posibilita que las dimensiones semánticas del signo se estratifiquen en compleja indeterminación unas sobre otras, enriqueciéndose en estratos sucesivos. Martínez afirma al respecto:

Hay pues, una expresión y una apelación directas o inmediatas, productos de la simple actualización de convenciones “expresivas” de la lengua (por ej. formas imperativas, exclamativas, etc.) y hay una expresión y una apelación indirectas, producidas a través de la representación y de la respectiva otra dimensión. Se dice directamente “¡Vote!” o inmediatamente “Mi deseo actual es estar solo”, “¡Qué desagradable!” o “Este espectáculo es ingrato”, etc.¹³

Y con las anteriores ideas señala otra de las limitaciones al modelo y, a la vez, lo enriquece.

Finalmente, evidencia que el teórico vienesés concibe en su modelo las dimensiones semánticas sólo como relaciones externas del signo lingüístico con los términos de

13 Martínez Bonati, *Supra* nota 3, p.7.

la constelación significativa. Sin embargo -anota-, para que éstas cobren significado el hablante debe tener conciencia de su presencia -simbolizarlas-; es decir, que a partir de toda manifestación concreta debe escamotearse la esfera ideal a todo signo y a todo hablar, que subyace en la mente de cada uno de los hablantes. Esta se encuentra en la imagen de la situación de comunicación que lo ordena y que nos permite reconocerlo como tal; de aquí, la esfera ideal es producto de la conceptualización -abstracción- que cada hablante hace de las manifestaciones concretas y que lo lleva a comprender las situaciones comunicativas inmediatas y a poder crear -construir- unidades de significado, precisamente por la imagen abstraída de lenguaje que se ha adquirido.¹⁴ Así queda robustecida la primaria intuición del modelo de lenguaje revelado por Karl Bühler y se desprenden múltiples posibilidades de conocimiento sobre las manifestaciones de éste.

Lo evidenciado a través de las ideas de Bühler y las ampliaciones hechas por Martínez Bonati nos permiten comprender teóricamente la ordenación y funcionamiento de una estructura lingüística indiferenciada. Y precisamente, a partir de aquí, podemos dar los primeros pasos que nos lleven a iluminar la naturaleza del lenguaje poético en el contexto del lenguaje,

14 Esta idea la explicitamos y manejamos con más detenimiento en dos trabajos nuestros: “Posibilidades de la literatura en el subdesarrollo” (*Filósofo*, No.4, octubre, 1974, Universidad de Costa Rica) y “Algunas consideraciones en torno al fenómeno de la literatura” de próxima aparición en la *Revista de la Universidad de Costa Rica*. Estas ideas del teórico chileno son básicas para hacer estudios sociológicos sobre los objetos literarios, pues plantean la posibilidad de una relación clara entre los elementos del mundo ficticio y las realidades generadoras de éste.

como un objeto de producción cultural, distinguiendo y explicando las leyes categoriales que hacen que éste se manifieste de manera diferente, de acuerdo con la finalidad con que se use y el contexto en el que se produzca.

Dos estudiosos de los objetos literarios, René Wellek y Austin Warren han señalado tres leyes categoriales de carácter fundamental en las manifestaciones lingüísticas: científica, coloquial o cotidiana y literaria; éstas dan lugar a la existencia de tres tipos diferentes de lenguaje: 1) lenguaje científico; 2) lenguaje coloquial o cotidiano; 3) lenguaje literario o poético.¹⁵

Como la finalidad de estas notas es mostrar el funcionamiento y categorías de una posible estructura poética, vamos a señalar, de manera global, algunos rasgos fundamentales de las estructuras científica y coloquial, para incursionar luego críticamente en el estudio de lo auténtico “poético”.

El signo lingüístico que posibilita el acto de comunicación en ciencia se estructura en torno a la dimensión significativa por representación y, en concreto, en el núcleo en que se enajena el mundo en imagen en el contexto de la configuración imaginaria de la situación comunicativa que determina la naturaleza del signo; todos los elementos de la estructura semántica funcionan en tanto se signifique y convoque directamente el mundo en el cuerpo del objeto semántico, manipulado y producido por los hablantes; el uso constante genera una rigurosidad significativa que va en aumento de acuerdo con el conocimiento racional que el hombre

15 *Teoría literaria*, 4ª. ed., Madrid, Gredos, 1966, p.27-34.

vaya ganando sobre las porciones de la realidad, en tanto las categorías que la fundan y las leyes que rigen su ordenamiento intrínseco determinan su ubicación y manifestación particular en un contexto mayor; de aquí que, a través de éstos, se busque sustituir las cosas particulares, para ubicarlas en un plano de significación universal, que es producto de la conceptualización y abstracción de las múltiples manifestaciones particulares; así, esta unidad significativa nos va a dar un significado apriorístico de la posible realidad, para poder aprehender y conocer, con clara perspectiva, la revelación de las cosas concretas. La imagen de la constelación situacional significativa en que se enajena todo signo es muy débil y casi imperceptible aquí, pues las figuras del hablante y del oyente se manifiestan muy poco, dando lugar, de esta manera, a la casi total ausencia de los procesos efusivo e intencional, que denuncian la particularidad del hablante en la ordenación estructural del signo; lo único que se significa ampliamente es la imagen del mundo; sin embargo, las imágenes contenidas son universales y no regionales, producto de una conceptualización amplia y consciente del ser humano; ellas están delimitadas de acuerdo con las categorías lógicas con que se definen y conciben los objetos en cualquier parte; de aquí que los sistemas lingüísticos de carácter científico sean coherentes y rígidos, pues ellos son producto de la búsqueda de una instauración de un sistema de signos con los que se sustituya a las cosas concretas, en tanto se enuncien las correlaciones formales que las hacen posibles; de esta manera, el signo lingüístico usado en ciencia propende a la universalidad, hecho que le otorga un carácter hermético y unilateral a su posibilidad significativa; así,

la significación convocada está en relación directa y unívoca con el mundo concreto, de acuerdo con la manifestación propia de éste, a la que hace referencia; por esta razón, se le ha definido como un lenguaje auténticamente denotativo, que ya denota, remite a lo que el mundo es en esencia para el hombre que le ha atribuido categorías lógicas de valor y que le permite comprenderlo en relaciones de oposición, a partir de este principio semántico.

Por otro lado, el lenguaje coloquial o cotidiano no se funda en una relación significativa hermética y unilateral con el mundo; más bien, resulta de la búsqueda por parte del hablante, de un significado regional y particular de las cosas, de acuerdo con la situación y circunstancias en que se encuentre; por esto, se manifiesta como una estructura dinámica y no estática y monolítica, como sí lo es la científica; y su valor de significación es ampliamente convencional y está en relación inmediata con los intereses de los hablantes y las condiciones de vida en las que éstos se desenvuelven. Así, el valor del signo varía de comunidad a comunidad e incluso de individuo a individuo, pues está determinado por la perspectiva en que se manifiesten las cosas; de esta manera, la estructura lingüística que se funda en la significación del agua varía según el momento y de acuerdo con la necesidad que el o los hablantes tengan de ella; la correlación de las dimensiones semánticas del signo es una en la mañana; otra al mediodía y, finalmente, otra en la noche; en un caso, por indiferencia; claro, esto no es absoluto, sino que puede variar; lo único que nos interesa es que la estructura lingüística está en relación inmediata

con la realidad exterior a ella, pues aparece en dependencia inmediata.

Las anteriores observaciones nos conducen a evidenciar que el signo usado en la comunicación cotidiana se ordena por la correlación semántica de todos los elementos de la constelación comunicativa; encontramos aquí la imagen de una situación particular, en proyección hacia la imagen particular de un hablante que la significa así en el acto de otorgarle dicho valor, con miras a transmitirla a un oyente determinado, según el equilibrio o desequilibrio de carácter personal que le ha provocado la recepción primaria de dicha imagen o imágenes. De esta manera, vemos que el signo se funda por la inmediata correlación de las tres dimensiones semánticas del lenguaje, que a su vez remiten a realidades externas, que son las que determinan la naturaleza particular de esos productos, al estimular y condicionar a los seres humanos, que son los productores. Por lo tanto, el signo funciona de acuerdo con la situación en que se encuentran el o los hablantes; habrá unos casos en que se caracterice porque la situación se ordena en torno a la significación que el hablante se dé a sí mismo; cuando esto sucede, el signo es auténticamente expresivo; otras veces, se ordenará sobre la significación en imagen que las cosas tienen en el cuerpo del signo; la estructura se definirá, entonces, como representativa; y, finalmente, el signo puede ordenarse en torno a la significación en imagen de las cosas, pero la fuerza semántica no gravitará sobre las cosas mismas, sino en la medida en que éstas funcionen como señales para activar al oyente, en relación con el significado que el hablante le haya otorgado; es decir,

en estos casos, el signo será apelativo. Naturalmente, en cada una de las manifestaciones del signo, siempre estarán las tres maneras de significación; sólo habrá preeminencia de una sobre las otras. Así, la estructura semántica cotidiana es plurisignificativa, pues remite simultáneamente a todos los miembros de la situación; la realidad significada en el cuerpo del signo está en relación inmediata con la manifestación de éste; por lo tanto, el cuerpo semántico es auténticamente referencial, pues un rasgo de identidad entre las dos realidades se establece; precisamente aquí encontramos semejanza entre este signo y el científico; sin embargo, sólo se queda aquí; el científico se funda en un nivel semántico de significación universal; el cotidiano, en uno regional. Así, el signo es producto del significado que se le da a una situación real; lo significado sólo tendrá sentido, en tanto se apoye en ésta y en tanto medie y sea transportado por una unidad sensible y casi que sea significación inmediata del proceso. Por lo tanto, cuando la situación concreta a que se refiere el signo desaparece, éste también lo hace; de aquí, el signo existe en tanto tenga una función pragmática y sea objeto transmitido en una situación comunicativa y conlleve implícita en su unidad semántica la presencia de todos los elementos de la situación y los procesos que la fundan y determinan; es decir, en tanto porte significadas las múltiples realidades que allí confluyen. Por eso, esta estructura significativa se ha denominado connotativa.

Léase, ahora el siguiente texto de la obra poética *Oráculo sobre Managua* del escritor Ernesto Cardenal:

Detrás de la fábrica de Hilados y Tejidos (si ha quedado la fábrica tras el terremoto) y junto al cauce del desagüe, cerca del lago, entre basuras, bacinillas rotas, están o estaban las huellas, impresas en estrato volcánico. Tal vez sin tejido textil, y ni siquiera cerámica, ocuparan esta área de Managua junto con el bisonte. Vivían de la caza y la pesca y la recolección de alimentos. Tiscapa, Asososca, Nejapa las lagunas actuales eran un solo volcán humeante y una vez cayó ceniza como una nieve negra y quedaron las huellas en la corriente del lodo volcánico que iba hacia el lago y bajo la ceniza se solidificaba (...)¹⁶

El lenguaje que funda este texto se define como “poético”, por una serie de categorías relevantes que posibilitan la manifestación del signo. De esta manera, el significado allí contenido es inmanente y no trascendente; por ello, queremos decir que el sentido aparece dado por la referencia al texto mismo, producto de las relaciones y naturaleza de las dimensiones semánticas de la estructura lingüística y no a partir de una situación exterior a ella, que le da lugar y a partir de la cual surge. Los elementos significados en este texto y cualquier otra obra literaria son producto particular, en tanto ser conocedor de una lengua determinada, que se está transformando a diario en el seno de la comunidad que la produce. El autor, como poseedor de

16 *Así en la paz como en la guerra*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p.70-71.

esta estructura conceptualizada, abstracta del lenguaje, potencia y crea situaciones particulares y a partir de una intuición determinada, que está en relación directa con las cosas que lo rodean y lo llevan a actuar de esa manera. Así, Víctor Manuel de Aguiar señala la particularidad del signo poético, entendido como una elaboración cultural estética, a partir de otra colaboración cultural que es el lenguaje.

A mi entender, la función poética del lenguaje se caracteriza primaria y esencialmente por el hecho de que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica, de suerte que la frase literaria significa de modo inmanente su propia situación comunicativa, sin estar determinada inmediatamente por referentes reales o por un contexto de situación externa.¹⁷

Las anteriores ideas, confrontadas con el texto literario, ponen de manifiesto que el contexto real de manifestación de estos signos es la imaginación, tanto del autor que los crea a partir de la construcción de situaciones con imágenes de signos evocados y fijados, como del lector que los despliega en imágenes, una vez que han sido creados y se le entregan como objetos ficticios e intencionales para su contemplación imaginaria. Y precisamente, en este hecho radica la naturaleza de la obra poética como un objeto lingüístico de pura intencionalidad, ya que tanto el autor, como el lector a la hora de acercarse a él deben hacerlo con la conciencia trascendental

17 *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972, p.16.

irónica de que lo significado allí no es real, pero sí verdadero y que puede llegar a existir.

Resumiendo lo anterior, podemos decir que la naturaleza del signo poético se encuentra en el desarrollo de la posibilidad significativa del lenguaje; de aquí que las situaciones creadas se sostienen y conforman por el contexto que surge de la manifestación espiritual de éstos, una vez que se han dispuesto de manera particular con la intención de crear belleza; a la fijación, con un sistema de signos, de estos signos imaginados es a lo que Félix Martínez Bonati va a llamar pseudofrases; es decir, son frases que representan a frases imaginadas sin contexto ni situaciones reales. De aquí podemos anotar que el rasgo relevante de la manifestación lingüística literaria está en el hecho de que la significación se despliega y posibilita desde el ámbito del signo -significación inmanente-, como ya antes lo habíamos anotado. En verdad, este es el primer principio relevante -ley categorial- que define la naturaleza de la creación literaria como un producto humano de carácter lingüístico imaginario. Sin embargo, quedarnos con esta evidencia y posibilitar, a partir de aquí, el conocimiento sobre los objetos poéticos no nos llevaría muy largo en el camino emprendido; sería algo así como determinar que las ranas son objetos de naturaleza biológica y hablar de ellas desde esta perspectiva tan general. Naturalmente, muchas veces se define la literatura sólo en términos de esta ley categorial, sin ocuparse de las maneras particulares en que ésta se realiza. Un caso típico es el de Félix Martínez Bonati y sus seguidores que llegan a definir la creación literaria como el desarrollo de la situación

inmanente a la frase. Este criterio -claro está- nos permite comprender una cinta de tiras cómicas, una novela de Corín Tello o *El Quijote* como objetos lingüísticos de carácter literario; pero no nos posibilita para distinguir, desde una perspectiva meramente poética, la naturaleza particular de cada una de las creaciones. Muchas veces se estudian las obras literarias, olvidando que el lenguaje es un sistema de valores, elaborado por una comunidad determinada, de acuerdo con la circunstancia en que se desenvuelve, y si la literatura es de naturaleza lingüística, ésta se sostiene y posibilita en relaciones de valor con el mundo, al cual significa de manera mediata. De esta forma, en la investigación de la naturaleza de estas relaciones es donde podremos establecer las diversas escalas de tipificación, que den lugar a un conocimiento más rico y coherente sobre los objetos lingüísticos imaginarios de valor, que son las creaciones poéticas.

El autor se ha puesto a imaginar y ha creado esta poesía. Lo que él ha inventado no tiene una relación inmediata con el mundo, pero sí mediata. La invención de estas realidades no surge de la nada; el artista ha llegado a ellas precisamente porque ha partido de lo concreto que él ha experimentado y las ha creado como una respuesta a una situación problemática para la práctica de la vida particular y del grupo social. De esta manera, el que habla y el que oye en un texto literario no son ni el autor, ni cada uno de nosotros; son simplemente ficciones logradas a partir de las posibilidades significativas del lenguaje; lo mismo ocurre con las historias que estas figuras ficticias de una manera particular se intercambian. Por lo tanto, podemos apuntar ahora que la

estructura lingüística poética se funda por la correlación de todas las dimensiones semánticas; es posible estudiar allí la esfera de la representación, de la expresión y de la apelación, en tanto se manifiesten en la conformación de una estructura particular, ya sea épica, lírica o dramática; por esto, vamos a decir que la estructura semántica literaria es dinámica, al igual que la cotidiana, con la única diferencia de que aquella es referencial, y ésta no.

La relación del autor con su obra es de inmediatez; ella lo pone de manifiesto con su hacedor, que ha tenido la capacidad de crearla de manera tan original y con una intención determinada de crear belleza. Así, la obra denuncia el sello personal de Cabrera Infante, de García Márquez, de Juan Rulfo o de Ernesto Cardenal, por ejemplo.

Karl Vossler, refiriéndose a la función de los poetas, ha dicho que ésta consiste en “arrancar las cosas de este mundo desde su realidad práctica, empírica y natural, para hacerlas otra vez vivas en el reino del arte y hacerlas reales y activas en el lenguaje”.¹⁸ En verdad, con esta apreciación queda esclarecida la relación de los creadores con sus objetos y que, de acuerdo con Wilbur Marshall Urban, puede distinguirse en lo siguiente:

La vis poética del lenguaje, a partir del cual se desarrolla la poesía consciente, está en su poder de evocar imágenes, pero las imágenes son los medios de la intuición, no la intuición misma; la intuición está enlazada con la

imaginación y la fantasía, pero, como hemos visto, no se identifica con ella.¹⁹

La imposibilidad de desligar la obra de su autor, desde una perspectiva de elaboración estética, nos lleva a establecer algunas leyes de creación, que rigen la manifestación del objeto lingüístico, como algo creado estéticamente.

En primer lugar, la concatenación de imágenes del mundo evocado hace que la significación que porta el lenguaje sea simbólica, ya que está plasmado un contenido ideal que sólo adquiere sentido a nivel de la obra en su totalidad. Por esto, se ha visto en el lenguaje poético una estructura de significación plurisignificativa. En él se manifiestan numerosas dimensiones semánticas que interligadas fundan el sentido final de una obra poética, que se da a nivel de símbolo en relación con el mundo. Un poema lírico, uno épico y uno dramático son un sistema de elementos dependientes y las palabras sólo cobran valor integradas a la unidad estructural de carácter espiritual. La evocación de la imagen global se funda a través de un conjunto estructurado de frases; por medio de ellas se está plasmando la intuición misma del acto creador, que está allí simbolizado. De aquí que el lenguaje poético sea simbólico, pues está encarnado en el cuerpo mismo de cada objeto literario un contenido espiritual.

Así, la lectura exige una capacidad de intuición que conecte las relaciones con ese significado simbólico que las armoniza. Una obra siempre dirá algo más de lo que se revela en el acto primario de imaginación

18 Citado por Wilbur Marshall Urban, *Lenguaje y realidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p.384-385.

19 *Ibid.*, p.383.

intencional a que se somete. Y es precisamente en la esencia de la intuición comunicada, donde debemos basarnos para juzgar la obra literaria como un objeto estético de relevancias universales en relación con el mundo concreto que significa. De acuerdo con esto, la obra literaria evoca el mundo en múltiples dimensiones en relación con la acumulación de imágenes que se ha generado en el autor, en el acto primario que determina la creación. Por eso, se ha considerado que la obra poética deforma la esencia del mundo auténtico para fundar uno, que sólo puede existir en función de la intuición personal que genera el acto de creación. Siempre será un sistema de valores analógicos con el mundo, pero no corresponde a éste; es nada más comparable. De aquí que siempre se ha considerado este lenguaje como metafórico.

La creación poética es una gran metáfora en donde no se da la trasposición de cualidades como en la metáfora concreta, sino que se crean cualidades. Por eso es un símbolo. El contenido idea se crea allí y sólo allí puede existir. Esta es la esencia del lenguaje literario puesto que esas cualidades son creación verdadera, con objetividades, pero ficticias. Verdad y ficción son las cualidades relevantes de los objetos poéticos. He aquí la deformación estética de la realidad por medio del lenguaje. Allí siempre encontraremos una afirmación implícita acerca del cosmos; se hace sobre lo único, lo irreplicable, lo intuitivo. Por esto, los signos lingüísticos poéticos son afirmaciones de valor sobre un mundo evocado imaginariamente, que se revela de manera especial en un proceso ascendente de concreción de valores específicos. De esto, se desprende que todos los elementos del

cosmos poético adquieren valor, en tanto revelen los valores de la estructura del objeto y no de otra manera. Así, la obra literaria es una estructura lingüística imaginaria de valor, constituida por la capacidad de significación inmanente, inherente a todo signo lingüístico. Por esta razón, se dice que el lenguaje poético es un modo de aprehender la realidad, pues las relaciones establecidas en el cuerpo de éste son auténticas sobre la esencia de lo convocado. De aquí, la poesía crea un universo de discurso; es una metafísica espiritual y única para cada obra, porque el mundo de ella se funda en relaciones de valor, que van desde una dimensión regional hasta el plano de lo universal, que es, en definitiva lo que le da el valor estético a estas creaciones humanas. En todos los casos se explotan las posibilidades semánticas del signo de manera amplia; incluso, se llega a construir imágenes universalizantes, explotando el valor fónico de la lengua. Este caso lo podemos observar en el poema de Luis Palés Matos, titulado “Danza negra”, donde, por medio del juego de nombres y la alternancia de vocales, se está significando la esencia de la imagen de una danza negra. Léase la siguiente estrofa:

DANZA NEGRA

Calabó y bambú.

Bambú y calabó.

El Gran cocoroco dice: tu-cu-tú.

La Gran cocoroca dice: to-co-tó.

Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.

Es la danza negra de Fernando Poó.

El cerdo en el fango gruñe: prú-prú-prú.

El sapo en la charca sueña: cro-cro-cró.

Calabó y bambú.

Bambú y calabó.

Rompen los junjunes en furiosa ú.

Los gongos trepidan en furiosa ó.
Es la raza negra que ondulando va
Con el ritmo gordo del mariyandá.
Llegan los botucos a la fiesta ya.
Danza que te danza la negra se da.
De. *Tuntún de pasa y grifería*

Obsérvese cómo, por medio de la repetición de las consonantes ó y ú, se está creando cierta imagen del ambiente negroide y además se está conformando la imagen de la danza, a través del ritmo fundado por la combinación de dichas vocales. El poema, en su totalidad, es eso: el símbolo de la danza negra, que se desprende en la significación de múltiples valores de esta raza.

Fundamentalmente, encontramos tres tipos de lenguaje poético: a) lírico, b) épico, c) dramático, cuya manifestación da lugar a la clasificación de tres géneros literarios: lírica, épica y dramática.²⁰ Estos son el resultado del despliegue amplio de las tres dimensiones semánticas en la estructura del signo poético, que dan lugar a la configuración imaginaria de tres imágenes diferentes de situaciones de comunicación: lírica, épica y dramática, que se realizan -ya sea en forma gravitativa o por cuantificación- como predominio de una función sobre las otras.

1. La situación lírica. Es la situación comunicativa de hablar consigo mismo, en soledad. El oyente de la constelación es el mismo hablante, y el sentido de dicha comunicación es la aprehensión de su propio ser. Se presenta un desahogo de las tensiones internas que se objetiva en un estado inquietante e

²⁰ Planteamos tangencialmente el problema de los géneros literarios porque es de obligación situarlos en el contexto de la manifestación del lenguaje poético.

incomprensible. Con ello, del hablante busca una afirmación de la armonía interior desconcertada. Surge la expresión como reordenación última de lo íntimo, a través del conocimiento de su propio estado que se objetiva en el acto comunicativo.

2. Situación épica. Alguien presenta un largo discurso relativo a hechos ya pasados, que un lector desocupado se interesa por conocer. Este proceso aparece de dos maneras fundamentales: 1) narración oral: el hablante básico se dirige a un oyente que es un público numeroso: epopeya; 2) narración escrita: el oyente es un individuo solitario (lector): novela, cuento, relato.
3. Situación dramática. Hay una interacción práctica en esta situación. En ella se contempla el ser pragmático del hombre. A pesar de la presencia de un hablante básico dramático que dispone la situación, ésta se da por la manifestación activa de todos los individuos de la situación dispuesta. Todos ellos pertenecen al mismo plano y su discurso es una acción pragmática, diferenciándose así de la informativa -épica- y de la integrativa -lírica-.

Estas situaciones fundan los tres géneros literarios ya apuntados, cuyas características fundamentales son las siguientes:

- a) Lírica. Es el género literario en que predomina la dimensión expresiva del lenguaje, de lo puesto de manifiesto sin ser dicho y apelado. Lo más importante es la subjetividad y la figura del hablante.
- b) Épica. Es aquel modo literario en que predomina la función representativa

del lenguaje. Lo fundamental es el núcleo del mensaje que media en la situación.

- c) Dramática. El lenguaje de este modo es predominantemente apelativo. Las frases imaginarias del drama son frases dichas por figuras en estado agónico y son usadas por la interacción dramática, a pesar de estar dispuestas previamente por un hablante dramático básico.

La finalidad, como lo apuntamos en las páginas iniciales, ha sido mostrar el funcionamiento y las cualidades de una posible estructura poética; por eso hemos recurrido a ideas de algunos pensadores, ya que solamente así podremos mirar con claridad sobre un problema que, desde hace tiempo, ha inquietado al hombre. Actuar de otra manera hubiera significado llegar a una idea falsa u oscura del asunto. Muchas veces se explican algunas categorías que fundan las manifestaciones del lenguaje como objeto poético, pero no se indaga sobre la naturaleza de éste como un producto de elaboración cultural; y precisamente, aquí radica la diferencia con el presente planteamiento, pues aquí buscamos la manera de conocer lo poético en relación con el contexto mayor en que surge.

Bibliografía

- Aguiar e Silva, Víctor Manuel de. *Teoría de la Literatura*. Madrid: Gredos, 1972.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
- Bühler, Karl. *Teoría del lenguaje*. Madrid: Revista de Occidente, 1961.

Cardenal, Ernesto. *Así en la paz como en la guerra*. Barcelona: Seix Barral, 1971.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1972.

Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1960.

Palés Matos, Luis. *Tuntún de pasa y grifería*. San Juan: Cultural Puertorriqueña, 1988.

Todorov, Tzvetan. *Literatura y significación*. 2ª edición. Barcelona: Editorial Planeta, 1974.

Todorov, Tzvetan y otros. Poética. En: *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires: Losada, 1971.

Urban, Wilbur Marshall. *Lenguaje y realidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.

Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. 4ª edición. Madrid: Gredos, 1966.

Vossler, Karl. *Positivismo e idealismo en la lingüística y el lenguaje como creación y evolución*. José Francisco Pastor (trad.). Madrid: Poblet, 1929.

