

tarde, pues- porque encarnaba un pensamiento del diálogo con la alteridad y de la comprensión del otro, que se ha vuelto mi punto de partida más filosófico. Me interesó como teórico comprometido en el conocimiento de la realidad concreta antes que como filósofo de muy sólida formación. Desde el libro que dediqué a Bajtin se materializó mi cambio de intereses hacia el campo ideológico, hacia cuestiones generales donde al análisis de la *verdad* hace de principio regulador (algo que no compartiría Barthes). Esa crítica dialógica fue un modelo en mi empeño por hablar *con* las obras del pasado, lo que me ha valido ser acusado de cometer anacronismos, como si no fuese posible discutir con alguien de otro siglo. *Es el punto de llegada de Crítica de la crítica. El subtítulo era «un roman d'apprentissage»*. Verdaderamente ya no hago crítica literaria, aunque salga esta semana mi libro sobre un escritor, Benjamin Constant, pues es más un estudio sobre su pensamiento que sobre su estilo... Mi subtítulo «una novela de aprendizaje», responde a que los distintos retratos críticos que evoco en ese libro constituyen otros tantos capítulos de mi propia biografía, sean los formalistas rusos o Bajtin, o bien Brecht, Sartre y Barthes, Frye y Bénichou -cuyas obras he admirado y han jugado un papel importante en mi vida-. Pero no quería decir que *Crítica de la crítica* deba leerse como una novela sino que en su elaboración está presente el *destino del autor*. La presencia de ese *destino* era muy importante: en las ciencias humanas y sociales, desde la psiquiatría a la sociología o la antropología, es nocivo hacer abstracción completamente de la identidad misma de cada estudioso. El propio *destino*, considerado en general más que en sus pequeños detalles, puede convertirse en una palanca que permite penetrar más lejos en el mundo del conocimiento.

SEGUNDA UNIDAD

La Poética de los Formalistas Rusos

- (a) La relación entre la literatura y el mundo: Lenguaje poético versus lenguaje cotidiano
- (b) La discusión teórica de los formalistas con los simbolistas.
- (c) El género lírico. Tópicos de género. Definición y problematización teórica: función poética: registros del habla.
- (d) Función poética y aportes del receptor. Efecto estético. Consecuencias metodológicas. Figuras. El principio de equivalencia en los niveles del texto.
- (e) Cuestiones de principio: una ciencia específica de la literatura. La literariedad (literaturnost') de Jakobson.
- (f) Una matriz básica: El "contenido" por encima de la "forma"
- (g) El principio organizador de la poesía: el ritmo. La definición del ritmo y el ritmo como deformación
- (h) El sonido por encima del sentido. Unidad forma-fondo
- (i) Automatismo versus desautomatización de la percepción y "singularización" del lenguaje. *Ostranenie* (extrañamiento).
- (j) Intemporalidad y temporalidad de los mecanismos poéticos
- (k) La noción de "construcción"

Lecturas:

1- Fokkema, D.W y Ibsch, Elrub. "Formalismo ruso, estructuralismo checo y semiótica soviética" en: *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, pp. 27-68.

2- Pozuelo Yvancos, José María. "La teoría literaria en el siglo XX" En: D. Villanueva (Coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994. (Ficha Nº 4).

3- Shklovski, V. "El arte como artificio" en: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, pp.55-70.

4- Tinianov, Iuri. "El ritmo como factor constructivo del verso" en: *El problema de la lengua poética*, México, Siglo XXI, pp. 9 a 44

Formalismo

[José Ferrater Mora. *Diccionario de filosofía*. Madrid, Alianza, 1979, T II páginas 1274-1275] (resumen)

Se ha llamado «formalismo» a cierta dirección de la estética y de la crítica literaria que ha sido representada por muchos autores, pero en particular por estéticos y críticos rusos en los comienzos de la tercera década de este siglo: B. Eijenbaum, V. Shklovski, B. Tornasevski, R. Jakobson, etc. Dichos autores afirmaban que la comprensión de la obra de arte no requiere el auxilio de la psicología, de la sociología, de la historia y, en general, de ninguna ciencia que se refiera al artista mismo, al contemplador de la obra de arte o a la situación social e histórica de ambos. La obra de arte es para los formalistas un lenguaje que posee su propia autonomía y que puede, por lo tanto, examinarse «internamente».

Al principio, los formalistas estéticos subrayaban los aspectos «sintácticos» de la obra artística, prescindiendo de la relación entre los signos y los objetos designados. Poco a poco, sin embargo -y paralelamente a la tendencia que llevó a muchos positivistas lógicos de la pura sintaxis al estudio de la semántica-, los formalistas se interesaron cada vez más por los aspectos semánticos.

En su etapa sintáctica los formalistas estéticos estaban muy próximos a las teorías que distinguen radicalmente entre el lenguaje emotivo y el lenguaje cognoscitivo, lo cual parece estar en contradicción con su formalismo, por cuanto es difícil aceptar la obra de arte como lenguaje emotivo y a la vez destacar que lo único que importa en ella es el orden sintáctico. Siempre afirman que el lenguaje artístico no es cognoscitivo. Ahora bien, al pasar de la dimensión sintáctica a la semántica, los formalistas estéticos descubrieron que lo característico del lenguaje artístico (y especialmente del poético) no es su ausencia de significados, sino la multiplicidad de ellos.

Ha sido muy común entre autores marxistas soviéticos o seguidores de ellos combatir el «formalismo artístico», al cual han opuesto el llamado «realismo socialista». Tal formalismo no se reduce, empero, al anteriormente reseñado, el cual sería, en todo caso, un aspecto de un formalismo más amplio que, según los autores marxistas, caracteriza la cultura occidental y burguesa y es el resultado de una desvitalización, así como de una oposición a considerar la realidad social a la luz del «desenmascaramiento ideológico» propugnado por el marxismo.

francés, la que peor dominaba. Fue complicado y apasionante: me volqué en ese trabajo de lectura y selección. Y supe que uno de los autores vivía en Occidente, precisamente Jakobson. Por azar, apareció en Francia un libro suyo con gran eco entonces, *Essais de linguistique générale*, donde destacaba la «función poética». A través del traductor, al que conocía, Nicolas Ruwet, conseguí su dirección y le solicité consejo para mi traducción. Como Barthes, Jakobson era un hombre extremadamente generoso con los jóvenes; me avisó a su paso por París, me ayudó mucho con sus opiniones, consiguió algunos textos en los Estados Unidos, e incluso escribió un prefacio para ese libro sobre los formalistas. Fue mi primer trabajo; apareció el último mes de 1965, dos años y medio después de mi llegada a Francia. Además de Jakobson, conocí a Victor Shklovski, que vino a París en una visita durante la época de Brezhnev. Tenía mucho miedo; tras treinta años de estalinismo tenía miedo de todo, y la verdad es que estuvo seguido de continuo. Nunca pude verle a solas, siempre estaba rodeado de gente. Me encontré con él a través de Jean Pierre Faye, e hice de intérprete para los dos. Pero él desconfiaba mucho cuando hablaba ante extranjeros, como les sucedía a todos los soviéticos antes de 1985. Era muy simpático y vivaz, eso sí que pude constatarlo, como sus libros... En fin, me vinculé de este modo bastante a Jakobson, por mis intereses literarios y por nuestro vínculo eslavo. Escribí sobre él varias veces y fui responsable de distintas publicaciones suyas en francés. Aun cuando luego me alejé de ese dominio, guardo aún de él una imagen muy considerable; he pretendido mostrarlo en el artículo que escribí hace un año sobre Jakobson y Bajtin, y que acaba de aparecer en la revista fundada por Ortega y Gasset.

«La vida de Jakobson -dialógica, interactiva, totalmente volcada hacia los otros- completa felizmente su concepción monológica y cosificante del lenguaje y de la literatura. La teoría dialógica de Bajtin compensa e ilumina su vida aislada, desprovista a partir de cierto momento de comunicación fecunda con el otro». Así cierra su artículo sobre esos dos exiliados, uno exterior, el otro interior. Bajtin era, dice, una figura enigmática y fascinante.

No he conocido a Bajtin; creo que le mandé mi libro sobre él pero, como supe después, rechazaba toda comunicación con el mundo exterior. Cuando volvió a Moscú ya estaba enfermo y no leía nada. Nunca tuve contacto personal con él, pero ha sido también muy importante para mí, en otra época de mi vida: Jakobson lo fue en el primer período, como poseedor de un proyecto sistemático de estudio sobre la literatura; Bajtin me ha interesado al final de los años setenta -quince años más

de sí mismo, en la transmisión del pensamiento o en la comunicación interhumana; es medio y no fin; es, para emplear una palabra culta, heterotético. propio fin y no ya un medio; es, pues, autónomo o, mejor, autotético. Esta formulación parece haber seducido a los demás miembros del grupo, pues en sus escritos, en la misma época, se encuentran frases totalmente análogas.

(Entrevista con T. Todorov)

También está el papel decisivo de los rusos Roman Jakobson y Mijail Bajtin -sus «dos primeros maestros»- que tuvieron enorme influencia en las ciencias humanas.

Con Jakobson la historia fue distinta. Yo ya le había escuchado en Bulgaria en 1960, en una conferencia pública, multitudinaria, donde llevó a cabo uno de sus análisis de poemas en otras lenguas, como lo había hecho antes con Góngora o Baudelaire, pero eligiendo para la ocasión a un poeta nacional, Khristo Botev, y un poema que todos sabíamos de memoria desde niños. Fue desentrañando, en una hora, montones de particularidades en las que nunca habíamos pensado, ya fuera de la categoría gramatical o de la construcción fónica (conocía el búlgaro, aunque no lo hablara bien). Me impresionó mucho, pero yo no tenía ninguna posibilidad, en el contexto en que vivía, de proseguir por mi parte ese tipo de trabajos... Por otra vía volví a él. Estudiando en París, percibí que, pese a todo, había un campo de análisis literario desconocido en Francia, el de los formalistas rusos; y decidí adentrarme en él, pues lo poco que de ellos había leído en Bulgaria no despertó todo mi interés. Acababa de leer el libro de Victor Erlich sobre la destruida generación formalista; me había apasionado. Como el ruso era como una segunda lengua materna, no tuve ninguna dificultad en leer esos textos que se encontraban, la mayoría, en las bibliotecas de París. Les hablé de ello a Genette y a Barthes con entusiasmo. Genette me informó sobre una editorial con una importante colección literaria que podía interesarse en esos textos. Me condujo, entonces, a un polvoriento despacho de la calle Jacob: las ediciones Le Seuil. Allí encontré a Sollers y Pleyne, que eran los directores de la revista y de la colección *Tel Quel*, a los que informé de esta fantasmagoría literaria de la que nunca habían oído hablar. Muy acogedores, estimaron mi propuesta y me pidieron un proyecto concreto sobre los formalistas rusos. Todo resultaba sorprendentemente fácil para un emigrante bastante perdido como estaba yo. Resultó curioso hacer la traducción de textos de más de cincuenta años de antigüedad desde una lengua extranjera a otra extranjera, siendo la segunda, el

El lenguaje literario

Uno de los primeros problemas que abordó la teoría de la literatura fue el tema del lenguaje literario. Los formalistas rusos distinguieron el lenguaje de la literatura de los otros lenguajes: el coloquial y el científico; buscaron crear una ciencia literaria autónoma basados en las cualidades intrínsecas de los textos literarios (Eichembaum); tomaron como objeto de estudio una materia concreta con sus particularidades específicas: la literatura; y se alejaron de los problemas generales para concentrarse en los problemas concretos que planteaba el análisis de la obra literaria.

En ese momento, los estudios literarios ignoraban los problemas teóricos y utilizaban sin mucha convicción los axiomas tomados de la estética, la psicología y la historia; esto llevó a que se perdiera de tal forma el sentido de su objeto de estudio hasta el punto que se llegó a poner en peligro la posibilidad de que éste existiera.

La crítica a los simbolistas

Una consigna formalista tiene que ver con liberar la palabra poética de las tendencias filosóficas y religiosas que cada vez tomaban más fuerza entre los simbolistas; tomar una actitud científica y objetiva, que estuviera ligada a los hechos literarios, y oponerla a los principios estéticos subjetivos que inspiraban a los simbolistas en sus análisis.

Shklovski cuestionó el enunciado "el arte es el pensamiento por medio de Imágenes" defendido por Potebnia, para quien no podía haber arte ni poesía sin imagen e igualaba la poesía con la prosa al decir que aquella era primordialmente "una cierta manera de pensar y conocer", pensamiento por medio de imágenes; esto permitía una economía de fuerzas mentales, una "sensación de ligereza relativa", en la que el sentimiento estético se reduce a un reflejo de esta economía.

Potebnia y sus seguidores pensaron que las imágenes tienen la función de permitir agrupar los objetos y las acciones heterogéneas, y de explicar lo desconocido por medio de lo conocido. Destacaban la simpleza de la imagen y simplificaban su relación con lo que ella explica afirmando que la "imagen es un predicado constante para sujetos variables, un punto constante de referencias para percepciones cambiantes". Se intentaron comprender las artes como un pensamiento por imágenes.

La imagen poética (Jakobson)

El carácter estético de un objeto verbal resulta de nuestra manera de percibir. Shklovski afirma que se consideran estéticos, en el sentido estricto de la palabra, aquellos objetos creados mediante procedimientos particulares que tienen como finalidad asegurar una percepción estética. Algunos de éstos, empleados por la lengua poética, también intervienen para crear una máxima impresión: el paralelismo, la comparación, la repetición, la simetría.

Entre la imagen poética y la imagen pensamiento apenas existe un parecido; la imagen poética es uno de los medios de la lengua poética. En cambio, la imagen de la prosa es un medio de la abstracción. Como existen diferencias entre el lenguaje cotidiano y el de la prosa y el poético, no se puede tratar la lengua poética por analogía con las leyes de la lengua cotidiana.

El análisis de esta propiedad del lenguaje literario llevó a Jakobson a afirmar que la similaridad sobrepuesta a la contigüidad le otorga a la poesía su "esencia enteramente simbólica, múltiple, polisemántica". Le asignó a la poesía el carácter intrínseco de la ambigüedad, el doble sentido al que corresponden también destinadores, destinatarios y referencias divididos. Con el principio de la repetición, que se logra con la aplicación del principio de equivalencia a la secuencia, no sólo se reiteran las secuencias que constituyen el mensaje poético sino también todo el mensaje. Esta es una propiedad inherente y efectiva de la poesía y del mensaje literario, la que hace del mensaje algo duradero.

La lengua poética

En "El arte como artificio" (1917), primer manifiesto de la poética formalista, Viktor Shklovski (1893-1984) desarrolla la noción de desautomatización del arte. El extrañamiento está vinculado a la percepción del objeto artístico. El arte no sólo hace posible el reconocimiento del objeto, sino que además proporciona la visión -desautomatizada- del objeto. Al analizar el recurso de la singularización, Shklovski trae el ejemplo de Tolstoi, quien no llama el objeto por su nombre sino que lo describe con palabras tomadas de partes correspondientes a otros objetos. Anota que, con frecuencia, donde hay imagen hay singularización. La imagen no es predicado constante de sujetos variables; ésta no busca acercarse a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino crear una percepción particular del objeto, "crear su visión y no su reconocimiento".

las oscilaciones en la definición de los elementos y en su caracterización, la indeterminación de lo llamado, la transgresión de la lógica en la organización gramatical de las frases, las resonancias de algunas de ellas o la reiteración de ciertos sonidos como la m, la n, la p y la r en sólo el mar me respondió, por el desorden recurrente, de menta y sombra / viaja tu nombre / rodando; todo esto aleja el poema del estilo y de la manera acostumbrada de presentar mensajes claros y precisos.

Esto mismo aumenta la dificultad, pues muchos objetos y palabras no encajan dentro de cierta coherencia lógica, dentro de cierto mundo que se insinúa en los primeros versos, pero que se transforma en los siguientes. No es fácil entender, comparar el mundo del poema con un elemento o una situación concreta de la vida real. Hay que concentrar la atención para escuchar sus resonancias igualmente significativas, ya que el poema tampoco se puede reducir a conceptos como los acostumbrados por una mirada facilista de las cosas, como la de quienes dicen, por ejemplo, que en él se adorna el lenguaje o se elabora un rodeo sobre determinado tema. En sentido estricto, sí existe significado o sentido en el poema; pero éste depende de una lectura atenta y analítica, que permita descubrir la riqueza de sentidos allí encerrada.

Esta manera de ser del lenguaje literario permite, además, como lo decía Shklovski, aumentar la duración de la percepción. No se puede entender fácilmente el mensaje poético, dado que éste se manifiesta en forma compleja y difícil. Pero podemos pensar en otros sistemas lingüísticos (y existen), en los cuales el objetivo práctico retrocede al segundo plano (aunque puede no desaparecer del todo) y las representaciones lingüísticas adquieren un valor autónomo (pág. 16).

La poesía es, precisamente, un ejemplo de estos «otros sistemas lingüísticos». Aún más, ella es su ejemplo privilegiado, de manera que se puede establecer una equivalencia entre «poético» y «de valor autónomo», como demuestra este otro texto de Jakobson, publicado en la tercera compilación formalista, *Poética*, de 1919: Es necesario distinguir las actividades humanas que tienen su valor en sí mismas, de las actividades que persiguen objetivos que les son exteriores y que tienen un valor en tanto que medios para obtener tales objetivos. Si llamamos poética la actividad del primer tipo... (pág. 12).

En resumen, el lenguaje práctico encuentra su justificación fuera

del nivel referencial. Lo fático está dado, por ejemplo, en las mismas reiteraciones del poema: *Vine a llamarte, Lancé tu nombre, cruza tu nombre, viaja tu nombre*; en las repeticiones del vocablo nombre y en la presencia constante de la segunda persona singular: llamara, y tu nombre, en varias ocasiones, en disyunción con las de la primera. *Vine, Lancé, me, pues* estos elementos buscan también mantener al destinatario del poema en contacto con el que habla y con lo que expresa.

6. Metalingüística, pues existe una manera de dar significados o precisiones a los términos del poema; por ejemplo, por medio de comparaciones; *cruza tu nombre / como un pez...* También se puede observar en la repetición por sinonimia: *hacia la vasta lejanía. / Hacia un horizonte...*, pues queda clara la proximidad y la referencia al mismo objeto: el pez viaja hacia la lejanía y el nombre, comparado con este pez, viaja hacia el horizonte; de donde horizonte y lejanía tienen proximidad semántica.

En cuanto a la función poética, entonces, se puede plantear que los aspectos enunciados del poema envían al lector o al oyente a concentrar su atención en lo que se dice; en la manera particular de presentar el mensaje, tanto en las expresiones, organización sintáctica, presentación gráfica, figuras, imágenes, léxico, oposiciones, paralelismo de versos y de significados, como en la misma sonoridad o en la oposición a una manera de escribir, rimar y distribuir los versos de la poesía tradicional.

De este modo, se cumple lo que Shklovski señalaba como el objetivo de la lengua poética: dar la sensación como visión y no como reconocimiento. En el poema de Mutis no se dice algo evidente, demostrable o reconocible de la vida real, de los objetos y de las personas ante una situación concreta; pero sí llama la atención sobre un instante, una búsqueda, una llamada en el mar, y sobre la soledad y la noche como elementos que contrastan; presenta con intensidad estos opuestos; los compara: el nombre con el pez, la voz con el mar; repite palabras o las sustituye por otras que no corresponden exactamente con la idea inicial, como en el caso de horizonte de menta y sombra, y en el de rodando por el mar; deja sin definir lo llamado; y destaca aspectos imprevistos de los elementos: desorden recurrente de las aguas, leche instantánea y voraz, de sus Espumas, horizonte de menta y sombra. Todo lo anterior singulariza el objeto, aunque éste no aparezca tan preciso ni tan definido.

Igualmente, se cumple aquello del oscurecimiento de la forma, por la manera de presentar el mensaje en versos y con métrica variable,

«Mas nosotros, los futuristas, hemos empezado nuestra marcha bajo una nueva consigna: la forma nueva engendra un contenido nuevo. Nosotros hemos liberado el arte del ambiente social, el cual no desempeña en la creación otro papel que llenar las formas, y puede incluso ser eliminado por completo, tal como lo hicieron Jlebnikov y Kruchenyj cuando les vino en gana, llenar con la poesía el espacio entre las rimas, y ellos lo llenaban con las libres manchas de la sonoridad transracional. Los futuristas no hicimos sino reconocer el trabajo de los siglos. El arte siempre fue independiente de la vida y en su color no se reflejaba nunca el color de la bandera izada sobre la fortaleza de la ciudad» («¡Ea, ea, marcianos!» en E. Volek (ed.), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín*, I, 38)

«Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto; lo que ya está "realizado" no interesa para el arte». («El arte como artificio», en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 60)

La desautomatización del arte: el extrañamiento

La forma y el comportamiento humano atribuida a los personajes literarios es fuertemente cuestionada así como el concepto esencialista e inmutable de género literario.

“Más que traducir lo extraño a términos familiares (como hace la imagen en la prosa), la imagen poética 'convierte en extraño' lo habitual, presentándolo bajo una nueva luz, situándolo en un contexto inesperado". (Víctor Erlich. *El formalismo ruso*. Seix Barral, Barcelona, 1974 (1955), p. 252. Erlich parafrasea aquí a Viktor Shklovski, introductor en 1917 del concepto de *ostranenie* o 'extrañamiento' y miembro destacado de la escuela de los formalistas rusos. Según Shklovski, el arte es un medio para destruir el automatismo perceptivo; la imagen poética trata de crear una visión particular del objeto (como si lo viéramos por primera vez) en vez de facilitar su mero reconocimiento.

La literaturidad [Frag. Jonathan Culler "La literaturidad", en Marc Augenot, *Teoría Literaria*]

Preguntarse cuál es o cuáles son las propiedades distintivas de la literatura es plantearse la pregunta de la literaturidad: ¿cuál es o cuáles son los criterios que hacen que algo sea literatura? Podría llegarse a la conclusión de que la literatura no es ninguna otra cosa más que aquello que una sociedad determinada trata como literatura: es decir, un conjunto de textos que los árbitros de la cultura -profesores, escritores, críticos, académicos- reconocen que pertenece a la literatura. Esta conclusión no es muy satisfactoria. Si la literatura fuera una categoría de este tipo, la literaturidad no sería objeto de un análisis teórico, sino únicamente objeto de una investigación histórica que pretendería hacer explícitos los criterios utilizados por diferentes grupos que se interesan por la literatura.

La pregunta por la literaturidad se planteó, no porque se quisiera distinguir lo que es literario de lo que no lo es, sino porque se quería promover, mediante la separación de lo "propio" de la literatura, métodos de análisis que permitieran avanzar la comprensión de ese objeto y dejar de lado métodos impropios que no tomaban en consideración la naturaleza de ese objeto.

Jakobson plantea el problema de la siguiente manera: **"El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la literaturidad, es decir lo que hace de una obra dada una obra literaria"**. Los formalistas planteaban "como afirmación fundamental que el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distingue de cualquier otra materia" (Eichenbaum).

Tres características de la literaturidad

- 1) los procedimientos de puesta de manifiesto de todo lenguaje,
- 2) la dependencia del texto respecto a las convenciones y sus vínculos con otros textos de la tradición literaria,
- 3) la perspectiva de integración composicional de los elementos y los materiales utilizados en un texto.

método para encontrar a alguien. Las observaciones anteriores permiten mostrar la irreductibilidad de este lenguaje al de la prosa. Sin embargo, se podría intentar la conversión a prosa de lo que está en verso. El resultado no sería muy alentador, a no ser que se realizara este ejercicio con fines investigativos o como una fase de un proceso de análisis pormenorizado del texto, lo cual tampoco convence. El poema en verso, reducido a la prosa, quedaría, así:

Vine a llamarte a los acantilados. Lancé tu nombre y sólo me respondió el mar desde la leche instantánea y voraz de sus espumas. Tu nombre cruza por el desorden recurrente de las aguas, como un pez que se debate y huye hacia la lejanía vasta; viaja rodando por el mar del verano hacia un horizonte de menta y sombra. La soledad y su cortejo de sueños funerales regresan con la noche que llega.

Como puede verse, el lenguaje poético guarda ciertas particularidades que no permiten igualarlo al de la prosa. No posee la precisión del científico, ni la repetición y la economía del cotidiano.

Por otro lado, en lo que respecta a la jerarquía de las funciones puede afirmarse la preponderancia de la función poética sobre las demás, como la informativa, la interpelativa y la explicativa. Estas funciones y otras que el mensaje puede desempeñar en la relación entre los interlocutores, pierden solidez o se deforman. Sin embargo, es necesario detectar la presencia y la jerarquía de las funciones en todo el texto. Si se lee con cuidado, se encontrará que el orden descendente de las funciones presentes en el poema de Mutis es:

1. Poética, la cual se ampliará al finalizar la exposición de las demás.
2. Referencial, ya que predominan elementos y acciones que se refieren a un contexto identificable también en el mundo objetivo del lector: la acción de llamar, el nombre, el mar, las espumas, la vasta lejanía, el horizonte y la noche, entre otros.
3. Emotiva, presente en las apreciaciones del yo del poema, en las reiteraciones de la acción de llamar, y en algunos sentimientos íntimos como la soledad y el producido por la ineficacia de la acción mencionada.
4. Conativa, marcada por la referencia a un tú, a quien se le transmite el mensaje del poema; y sobre quien no se trata de influir en forma directa, aunque se le llama la atención constantemente.
5. Fática, de manera casi oculta, ya que no es un poema que pretenda mantener algún contacto o suspenderlo. Tampoco puede afirmarse que se presenta esta función por el hecho de que se insinúe, entre otros posibles significados, que se busca a alguien; es decir, que se quiera establecer contacto con ese tú, pues esta idea formaría parte más bien

"Lied marino" de Alvaro Mutis

- 1 Vine a llamarte
- 2 a los acantilados.
- 3 Lancé tu nombre
- 4 y sólo el mar me respondió
- 5 desde la leche instantánea
- 6 y voraz de sus espumas.
- 7 Por el desorden recurrente
- 8 de las aguas cruza tu nombre
- 9 como un pez que se debate y huye
- 10 hacia la vasta lejanía.
- 11 Hacia un horizonte
- 12 de menta y sombra,
- 13 viaja tu nombre
- 14 rodando por el mar del verano.
- 15 Con la noche que llega
- 16 regresan la soledad y su cortejo
- 17 de sueños funerales.

En los próximos párrafos tratamos de identificar algunos de los elementos señalados por Jakobson en el poema "Lied Marino" de Álvaro Mutis.

Dentro del contexto de las ideas anteriores se pueden plantear varias preguntas sobre las particularidades específicas que distinguen a este poema de otra materia, por ejemplo de un discurso sobre el mar o sobre la búsqueda de un ser deseado o necesitado. ¿Qué lo convierte en un texto literario? En este poema de Mutis no se exponen ideas claras y precisas sobre algún tema particular, pero existen varios aspectos, características o recursos que llaman la atención del lector, que desvían su atención hacia varios sentidos o direcciones posibles.

En primera instancia, el título podría insinuar que el poema va a explicar o definir el "lied marino", pero nada se dice de este vocablo, aunque sí hay varias referencias a elementos o paisajes marítimos. Procedimientos utilizados: versos de número variable de sílabas; no se emplea una métrica específica; repeticiones de palabras; comparaciones e imágenes.

El lenguaje de este poema se diferencia del utilizado en la prosa, de un texto que narrara una aventura en el mar o una búsqueda de alguien en el océano. Nada tiene que ver con las experiencias marinas narradas por la gente o con las anécdotas sobre la búsqueda de alguien en altamar. Tampoco puede leerse en este texto alguna información válida sobre el significado de la palabra lied, sobre la vida en el mar, la navegación o el

El fin y el resultado de esta especie de puesta de manifiesto forman lo que los formalistas rusos denominan la desfamiliarización o desautomatización del lenguaje, que produce la percepción de signos en tanto que tales.

Los ritmos regulares e irregulares, las repeticiones de categorías sintácticas que crean paralelismos, todo tipo de estribillos y de estructuras de clausura, hacen perceptible el lenguaje en la literatura. En prosa, la puesta de manifiesto descansa generalmente en otros medios. Las estructuras del relato (paralelismo, reanudaciones y detalles, construcción "escalonada") producen efectos de clausura, y se considera que expresan que se trata de un discurso bien construido en el que cada detalle se ha de tomar en serio.

Se toma a la imagen literaria que pretende crear una percepción nueva colocando al objeto en una perspectiva insólita, como el elemento más común, el más expandido de la literaturidad. No obstante, nos exponemos a un importante obstáculo cuando tratamos de limitar el efecto de literaturidad de un texto a la presencia de un repertorio de procedimientos lingüísticos, pues todos estos elementos o procedimientos pueden encontrarse en otra parte, en textos no literarios.

Así se retorna a la noción tradicional de que el objeto estético tiene un valor en sí, no está sometido a fines utilitarios, sino que posee lo que Kant en su *Crítica del Juicio* llama "la finalidad sin objetivo". Libre de las limitaciones de los discursos cotidianos, históricos y prácticos, la obra literaria se sitúa de otra manera y puede producir ambigüedad, puede constituirse como estructura autónoma ligada al ejercicio de la imaginación del autor y del lector.

Esta libertad es la que pone en juego algunas ideas rectoras de la literaturidad: la idea, por ejemplo, de un discurso polivalente, en donde todos los sentidos de una palabra (sobre todo las connotaciones) pueden entrar en juego, o la de un discurso portador de un sentido oculto, indirecto y suplementario, que sería el dirigida a un fin, pero esto no quiere decir que carezca de determinaciones. En realidad, la obra se refiere a sus propios medios, es decir que la puesta de manifiesto del lenguaje en un texto literario es una manera de desprenderlo de otros contextos (el momento y las circunstancias prácticas de la producción

El actual debate sobre la literaturidad oscila entre una definición de las propiedades de los textos y una definición de las convenciones y de los presupuestos con los que se aborda el texto llamado literario. Podemos decir que la obra se refiere a un mundo posible entre varios mundos posibles más que a un mundo imaginario. Para exponer mejor las implicaciones de esta ficcionalidad, algunos teóricos, en vez de decir que la obra se refiere a un mundo de ficción, pretende que el acto de referencia es en sí ficticio. La novela representa el acto de alguien que describe, que cuenta hechos, etc. La mimesis de la literatura no consistiría tanto en la imitación de los personajes y de los acontecimientos como en la "imitación" de los discursos "naturales" de los actos de los personajes "serios".

Así pues, hay buenas razones para concluir que la literatura no es una imitación ficticia de los actos de lenguajes no ficticios y "serios", sino un acto de lenguaje específico, por ejemplo, el de contar una historia. El discurso literario, por poseer condiciones de enunciación diferentes a las de los otros actos lingüísticos, se relaciona con condiciones específicas. Para comprender este principio de cooperatividad, hay que hacer notar que se presupone una cooperación que es la que sostiene y hace posible la comunicación común: así pues, en general se presupone que nuestro interlocutor se coloca en una actitud de cooperación y que su respuesta será pertinente con respecto a la cuestión planteada.

El personaje como unidad dinámica

El personaje no es una unidad estática sino que constituye una integración dinámica, así como la obra de literatura. No se trata de elementos de equivalencia o adición sino de una concordancia e integración de los factores. Ésta es una característica constitutiva del principio constructivo: cada factor está motivado por su conexión con los demás. Así, por ejemplo, Lady Macbeth, dice en un momento que ella "daba el pecho a los niños" y de la cual luego se dice que "no tiene niños", está justificada, porque a Shakespeare "le importaba la fuerza de cada réplica por separado".

Síntesis: el lenguaje poético y la técnica literaria

Lo que podríamos llamar la «teoría estándar» del lenguaje poético en los Formalistas rusos aparece de forma explícita desde la primera publicación colectiva del movimiento, la primera de las *Compilaciones sobre la teoría del lenguaje poético* (1916) de L. Jakobinski.

Según Jakobson, la función poética se caracteriza porque el mensaje se centra en sí mismo. No es la única función del lenguaje literario, sino la predominante. En lenguajes en los que dominan otras funciones, la poética pasa a desempeñar un papel secundario, accesorio; y lo mismo sucede con las demás, en otros casos, como ya se mencionó. Sin embargo, el estudio de esta función no es suficiente en el análisis de un texto poético, pues también es necesario el estudio de otros aspectos.

Jakobson mostró que en la poesía épica hay más énfasis en la función referencial; la lírica se acerca más a la función emotiva y la poesía en segunda persona tiende a utilizar más la función conativa.

Jakobson se preguntó por el rasgo lingüístico observable de la función poética; por los rasgos indispensables que debía tener cualquier fragmento poético. Para ello, en un poema hay que analizar la presencia de las demás funciones del lenguaje y establecer las características que configuran la función poética del mismo. Para responder a esta pregunta, se apoyó en los dos modos básicos de conformación empleados en la conducta verbal: la selección y la combinación. La primera se basa en la equivalencia, la semejanza y la desemejanza, la sinonimia y la antonimia; de esta forma, se tienen nombres equivalentes: caballo, perro, vaca, gato; y acciones semejantes: rumia, ramonea, come, devora, engulle. La segunda se basa en la contigüidad: se construye la secuencia combinando dos palabras adecuadas, una al lado de la otra en el tiempo y en el espacio; por ejemplo: la vaca rumia.

Según Jakobson: La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia. Se puede decir que sobre la secuencia de palabras no sólo se lee o se capta un contenido, un mensaje verbal, sino también un modelo fónico, paralelismos y oposiciones fónico-fonológicas, morfosintácticas, visuales y semánticas, un ritmo y otros elementos que impiden reducir el poema o el texto poético a su contenido o a su significado.

3- Algunas observaciones :

Destacamos las repeticiones de unidades lingüísticas pueden ocurrir en cualquier nivel de la lengua:

*...porque la vida es sueño
y los sueños, sueños son*

En los versos anteriores se repite la palabra "sueño" tres veces (nivel léxico) y el sonido /s/ 8 veces (nivel fonológico).

La función poética predomina en los textos literarios y es especialmente notoria en la poesía. Se ha criticado a la teoría de Jakobson que no haya demostrado ser útil para la comprensión de la prosa, sino más bien para el examen de textos poéticos.

4- Sonoridad del texto poético:

Uno de los aspectos más olvidados de los textos es el plano sonoro. Los sonidos de los textos son importantes porque los textos, incluyendo los escritos, tienen su origen en el lenguaje hablado y, por lo tanto, tienen musicalidad y ritmo.

La musicalidad es el resultado de la combinación de consonantes y vocales, y de la duración de las frases, oraciones y párrafos. Así como las canciones suelen repetir estribillos, melodías y sonidos de instrumentos que, si están bien hechos, causan placer, los textos repiten consonantes y vocales o las asocian por afinidades sonoras. Por ejemplo:

*... a sus suspiros sorda,
a sus ruegos, terrible,
a sus promesas, roca.* (Tirso de Molina)

Como la música, el ritmo es impuesto por la "percusión" y la "duración"; es decir, los acentos de intensidad, las pausas y el tamaño de las unidades sintácticas. Los versos arriba citados, por ejemplo, son todos de 7 sílabas y tiene la sílaba 4 y 6 acentuadas. El primero y el último están divididos en partes de 5 y 2 sílabas, mientras que el 2 se divide en dos partes de 4 y 3 sílabas. La prosa, menos evidentemente, también se rige por las leyes de la música.

Sin tomar en cuenta la rima, en el primer verso, de 10 consonantes, 6 son "s" (60%). En el segundo en cambio, de 9 consonantes, 3 son "s" (30%). Finalmente, en el tercero hay 4 "s" en un total de 9 consonantes (44.4%). El predominio de la "s" en el primer verso coincide con la sensación que produce el susurro. En este caso, hay una coincidencia con las sensaciones que transmiten los sonidos del verso con el tema del verso. Esto, que es evidente en la poesía, no lo es tanto en la prosa, aunque se da efectivamente.

Las vanguardias artísticas: Crisis, especificidad e incertidumbre de la literatura

Durante y después de la Primera Guerra Mundial se suceden en Europa diversos movimientos artísticos (cubismo, expresionismo, constructivismo, dadaísmo, surrealismo, etc.) que tienen en común el cuestionar una cultura que ellos consideran responsable de la Primera Guerra Mundial. Estos grupos llevan adelante dos acciones inéditas en el ámbito de la estética. Primero, cuestionan instituciones artísticas como la academia, la crítica y los canales de distribución, produciendo obras difíciles de catalogar para la concepción tradicional del arte. Segundo, intentan acercar el arte a la vida, a través de producciones artísticas que afecten de un modo directo a los receptores.

Por un lado, las vanguardias cuestionan la noción de sujeto; se fragmenta su percepción y se denuncia la imposibilidad de acceder a la experiencia que ese sujeto, a través de sus sensaciones, puede representar. Por otro lado, pulverizan las formas y géneros tradicionales de la literatura, la idea de autor, de gusto; el lenguaje literario deja de ser un lenguaje ornamentado y separado de lo cotidiano. Esto culmina con una puesta en cuestión de qué es artístico y qué no.

De esta manera, durante las dos primeras décadas del siglo XX, los movimientos de vanguardia resquebrajan la idea del arte que tan pacientemente se había ido constituyendo a medida que la burguesía se expandía económica, política y culturalmente. Estas transformaciones obligan a revisar las antiguas concepciones del arte en general y de la literatura en particular. Desnudan las inconveniencias para definir qué es una producción artística -en este caso verbal y escrita-, denuncian que no es suficiente pensarlas como obras "creativas", únicas, originales; como producciones de un "autor" consagrado; como parte de una literatura "cerrada" y "nacional".

Simultáneamente con los movimientos de vanguardia, entre 1916 y 1930 surge una nueva corriente crítica y teórica que, frente al rechazo de las viejas formas artísticas, trata de encontrar qué es lo que en definitiva caracteriza lo específicamente literario. Esa corriente es el formalismo ruso, cuyos principales integrantes son el ensayista Víctor Shklovski, el historiador de literatura rusa Yuri Tiniánov, el crítico Boris Eichebaum, el periodista Osip Brik y el lingüista Roman Jakobson.

En un principio, intentan tomar distancia de la crítica tradicional, que basaba sus juicios tanto en el estudio de las lenguas clásicas como en el estilo y que estaba saturada de perspectivas impresionistas y subjetivas, de gustos individuales. Por ello, a lo primero que aspiran es a trabajar con los materiales literarios: desean fundar una crítica y una teoría "objetivas" para poder distinguir lo particular del lenguaje literario.

Los formalistas están preocupados por definir su objeto de estudio. Para ellos lo que hace que una obra dada sea literatura es la "literaturidad". Esta particularidad la buscan en la materia verbal, y en los cambios que produce la forma artística sobre esa materia lingüística. Así, encuentran que el texto literario se define por un uso "raro", "extraño", "artificial" de la lengua, de su normativa, sus sonidos, su sintaxis, etcétera. La forma literaria da un uso distinto al lenguaje que cotidianamente usamos para comunicarnos y al realizar ese uso "fuera de lo común" el lenguaje se vuelve "extraño", lo percibimos de otro modo. La literatura nos obliga a "desautomatizar" nuestra relación con el lenguaje, a reconocerlo, es decir, volver a conocer ese instrumento del que nos valemos para hablar y escribir y de esta manera se convierte en un lenguaje estético.

La "literaturidad" de los formalistas señalaba aquello diferente que hacía literario a un texto, pero no definía qué era literatura. Por esta misma razón, identificaron un uso "literario" del lenguaje que se puede, a su vez, reconocer en otros discursos (pensemos, por ejemplo, en el discurso publicitario) y que vuelve poco específica para la literatura esa particularidad. En definitiva, pareciera no haber un rasgo único y definitivo que caracterice a la literatura: ni el autor, ni el gusto, ni la tradición, ni el lenguaje, ni siquiera el contexto de publicación puede garantizar (cada uno por separado) el reconocimiento de una obra literaria como tal.

La función poética de Roman Jakobson

Román Jakobson fundamentó el problema del lenguaje literario, basándose en los conceptos de la lingüística, en su artículo "Lingüística y poética", en el que propuso la lingüística como la ciencia general de la estructura verbal; esto significó que incluía la poética, en tanto que ésta se interesaba por los problemas de la estructura verbal. No obstante, encontró que muchos rasgos poéticos no pertenecían a la lingüística sino a la teoría general de los signos, es decir, a la semiótica.

Jakobson partió de la pregunta: "¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?" Se preguntaba por los criterios y características que permitirían distinguir un texto literario de uno no literario. ¿Existe algo así como una "esencialidad" del lenguaje literario? ¿Puede el lenguaje literario estudiarse como un objeto científico?

Basándose en el estudio del proceso comunicativo, Jakobson propone una teoría de la poeticidad de los textos y distingue seis funciones del lenguaje, una de las cuales es la función poética.

La función poética

La función poética, consiste en la "proyección del eje de selecciones en el eje de combinaciones"; vale decir, los textos se construyen sobre la base de las selecciones de unidades lingüísticas de los paradigmas de los distintos niveles de la lengua.

Estas selecciones se hacen sobre la base de la similitud o diferencia de las alternativas posibles; lo que quiere decir que la elección de una unidad lingüística depende de sus relaciones:

a) Con las otras alternativas posibles planteadas por la lengua para ocupar una determinada posición en el sintagma.

*"...porque la vida es sueño
y los sueños, sueños son"*

En lugar de sueño podrían colocarse otros sustantivos, como "dormir", "duelo", "goce", etc.

b) Con las otras alternativas posibles planteadas por la lengua para ocupar una posición distinta en el sintagma.

1- Principio del paralelismo:

Los textos, especialmente los poéticos, se organizan alrededor del "principio de paralelismo"; es decir, de la repetición de estructuras sonoras, morfológicas y sintácticas. Estas repeticiones permiten establecer asociaciones semánticas entre las distintas partes del texto.

2- Principio de la norma y la violación de la norma:

Al establecerse paralelismos, es decir, repeticiones de estructuras a lo largo del texto, se instituyen regularidades. Estas regularidades - normas- construyen el sentido al permitir relacionar distintas partes del texto, pero también al abrir la posibilidad de que el texto se aparte de dicha regularidad. Cuando esto sucede, las expectativas del lector se ven frustradas y se genera una "explosión" semántica, un "no saber cómo interpretar" que sería la característica de la poesía moderna.