

Númerus: Coseriu, Jakobson y el estatus del plano sonoro en la poesía *

Jorge Wiese-Rebagliati
Universidad del Pacífico
Pontificia Universidad Católica del Perú

RESUMEN

Al criticar la noción jakobsoniana de “función poética” en tanto elemento determinante de la poeticidad de un texto, Eugenio Coseriu se refiere a la métrica con un símil. Dice que esta y todos los fenómenos que la antigua retórica agrupaba bajo el término “númerus” cumplen, en la obra poética, la misma función que el marco en un cuadro. El presente artículo, aun aceptando las críticas de Coseriu a las ideas de Roman Jakobson, argumenta que la comparación de Coseriu resulta inapropiada para explicar el estatus del plano sonoro en la poesía. La aclaración sirve para especificar la función de este plano en la construcción del sentido a partir de la poesía y para precisar la idea del signo estético, planteada por la glosemática de Louis Hjelmslev y Sven Johansen, y adoptada —con modificaciones— por Eugenio Coseriu y Jürgen Trabant.

Palabras clave: función poética – E. Coseriu – R. Jakobson – plano sonoro

* El presente artículo es una versión corregida y ampliada de la ponencia presentada por el autor en el homenaje a Eugenio Coseriu realizado dentro del marco del IV Congreso Nacional de Investigaciones Lingüístico-Filológicas “Análisis del discurso y enseñanza de la lengua”, organizado por la Cátedra UNESCO para la Lectura y la Escritura en América Latina y la Universidad Ricardo Palma (Facultad de Lenguas Modernas de la Universidad Ricardo Palma, 6 de agosto de 2003).

ABSTRACT

In criticizing the jakobsonian notion of “poetic function” as a key element of the poeticity of a text, Eugenio Coseriu refers to the metre with a simile. He says that this and all the phenomena that the old Rhetoric grouped under the term *numerus* fulfills, in Poetry, the same function as a picture frame. This article, while accepting Coseriu’s criticism to the ideas of Roman Jakobson, argues that Coseriu’s comparison is inappropriate to explain the status of the sound level in Poetry. This clarification is useful to specify the function of this level in the Poetry’s construction of meaning and to clarify the idea of the aesthetic sign, set out by Louis Hjelmslev and Sven Johansen’s glossematics, and adopted, with modifications, by Eugenio Coseriu and Jürgen Trabant.

Keywords: poetic function – E. Coseriu – R. Jakobson – sound level

1. Introducción

No parece ser difícil reconocer la importancia de la poesía, de la obra de arte literaria, para la constitución de una lingüística del texto entendida, como la quiere Eugenio Coseriu, como una hermenéutica del sentido.¹ Para Coseriu, la construcción del sentido es, propiamente, el objeto de la experiencia estética y de sus paráfrasis, señaladamente aquellas elaboradas por los estudiosos de la literatura. Como otras orientaciones críticas actuales, se trata, debe notarse, de una consideración “trascendentalista” del problema de la interpretación del arte, que desplaza el interés del lector o del estudioso de los aspectos —digamos sin mucho rigor— “formales” del texto a su interpretación.

La posición coseriana parecería contrastar con las orientaciones más bien “inmanentistas” del texto literario, considerado como estructura de relaciones en la que “*tout se tient*”, en la que todo se vincula, todo se contiene. No se dice nada nuevo cuando se sostiene que los estudios de poética de Roman Jakobson y, sobre todo, su célebre trabajo de 1960, “Lingüística y poética” (1975: 347-395),

¹ Es la perspectiva que desarrolla Coseriu en diversos trabajos y, especialmente, en el que se refiere puntualmente a este tema. He manejado la edición italiana (Coseriu 1997). Hay traducción castellana (Coseriu 2007).

marcaron la dirección de las investigaciones literarias de toda una época.

En ese sentido, no debería sorprender que Coseriu, fiel a la máxima de Benedetto Croce de que “conoscere è distinguere” —conocer es distinguir— y a su propio convencimiento de que ningún error es solo error, examine en detalle los planteamientos de Jakobson y encuentre en ellos bondades y deméritos, aciertos y errores, y que, a partir de ese examen, postule su propia teoría del fenómeno literario y de su pertinencia para la constitución de una “lingüística del sentido”.

Debería ser posible también, para ser consecuentes con las ideas del propio maestro, examinar sus propios planteamientos al respecto, sobre todo los referidos al estatus del plano sonoro en el conjunto de la obra de arte literaria. Para ello, empezaremos con la exposición de la crítica de Coseriu a los planteamientos de Jakobson, sobre todo al esquema ampliatorio de las funciones de Bühler y, más concretamente, a la función poética del lenguaje. Luego, continuaremos con la teoría del signo estético, de orientación glosemática y postulada por Hjelmslev y, más directamente, por Johansen, y modificada por Jürgen Trabant, discípulo de Coseriu, y por el propio Coseriu. Por último, presentaremos algunas observaciones referidas a esta teoría, en concreto, aquellas que se refieren al plano sonoro de la obra de arte literaria y a su función en el conjunto de esta, o mejor, a su función en tanto un elemento más para la construcción del sentido de esta.

2. Las funciones del lenguaje: Coseriu vs. Jakobson

Al considerar la ampliación hecha por Jakobson al esquema triádico de Bühler, quien reconocía tres “funciones del lenguaje” (la expresiva, la apelativa y la referencial; el síntoma, la señal y el símbolo), Coseriu es categórico: la función “fática” puede considerarse dentro de la función apelativa; la “metalingüística” no es sino una forma particular de función simbólica o referencial (en lugar de referirse a la realidad —entendida como “toda la realidad”: “mundo fenoménico” más lenguaje— se refiere solo a una parte de la realidad:

el lenguaje); y la función “poética” no es, propiamente, una función más entre las otras funciones de una “situación comunicativa” sino una manera de aproximarse a todo un texto (1997: 93).²

Coseriu, no obstante, llama la atención sobre la inclusión del “mensaje” dentro del esquema original de Bühler. Dice: “al centro del nuevo esquema aparece —y esto ya es más que una diferencia terminológica— el *mensaje*, o bien aquello que se comunica, la información o el texto” (Coseriu 1997: 84). Debe recordarse en este punto la pregunta que preside toda la reflexión jakobsoniana: “¿qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?” (Jakobson 1975: 348).³ Coseriu cuestiona la misma noción de función poética, la misma suposición de que “algo”, en la misma estructuración del mensaje poético, pueda ser portador de la poeticidad del texto. Afirma que Jakobson parece decir que el elemento poético podría residir en una particular exactitud referida a la estructuración del mensaje del texto: “Se tiene, entonces, un texto poético si en primer lugar no está el *qué*, sino el *cómo* de la comunicación, o bien si el texto ha sido estructurado armónicamente sobre la base de un plano determinado” (Coseriu 1997: 87). De ahí la crítica al análisis “particularmente refinado” del eslogan político “I like Ike”, en donde Jakobson encuentra características poéticas, aunque el texto no sea poesía, sino que tenga, dentro de su terminología, un carácter conativo. ¿Existen grados de lo poético? “¿Puede darse un texto ‘predominantemente poético’?”, se pregunta Coseriu (1997: 87).

Coseriu juzga, más bien, que no, y que lo “poético” que Jakobson encuentra en “I like Ike” reside en la estética de la vida cotidiana, de “lo bien dicho” en tanto “bien hecho”, de aquello que puede postularse de un puente “bien construido” o de una clase “bien dictada”, sin necesidad de asignarle a ese juicio un contenido estético en el sentido en que se toma la palabra cuando se contempla un cuadro o cuando se lee un poema (Coseriu 1997: 88). En realidad, lo

² Las traducciones de este texto son mías. Consúltese, también, el libro de Luis Miranda (Miranda Esquerre 2002: 99 y ss.), donde se exponen las ideas de Coseriu.

³ Se trata de la *literaturmost* de los formalistas rusos. Cf. el trabajo de Víctor Erlich (Erlich 1974: 246 y ss.).

poético no está en una particular estructuración del mensaje sino en un sentido que surge a partir de su lectura o de su contemplación. “Si no fuera así, el elemento poético de un texto residiría de hecho en la perfección técnica de su estructuración, y esto significaría que podrían comunicarse contenidos idénticos para el uso cotidiano ‘en modo prosaico’, y en particulares ocasiones [las “poéticas”] ‘en modo poético’” (Coseriu 1997: 88). Pero las cosas no son así. Sobre esto —dice— no cabe la mínima duda: “También en la poesía, y sobre todo en la poesía, tenemos que vernos con un contenido particular; la poesía no puede reducirse a la mera estructuración, al *cómo* del mensaje. En ella, en realidad, la peculiar perfección de la estructuración, o sea el concentrarse en las formas del texto desempeña una función secundaria” (Coseriu 1997: 88-89).

3. *Númerus*: la métrica como marco y la “función poética”

En referencia particular a la métrica, a la que recurrieron ampliamente los estudios formalistas y estructuralistas, dice Coseriu: “La métrica, como también otros procedimientos de estructuración proporcionada en la expresión material del texto, en breve, todos los fenómenos que en la antigua retórica se recogieron en el término *númerus* revisten en poesía la misma función —exagero solo un poco— que el marco tiene en un cuadro” (1997: 89). ¿En qué sentido debe entenderse el símil anterior? Coseriu lo explica así:

El *númerus*, en efecto, no es sino el esfuerzo por delimitar la poesía del hablar práctico en un modo que sea exteriormente manifiesto, lo que es como decir ‘lo que aquí resuena, lo que aquí está escrito, tiene la pretensión de ser interpretado como poesía’. Para la poesía misma, sin embargo, el *numerus* carece de importancia (Coseriu 1997: 89).

Concluye Coseriu su razonamiento matizando ligeramente lo anterior:

El concentrarse en el *cómo* de aquello que se dice, ‘el acento puesto en el mensaje por sí mismo’, es, seguramente, un fenómeno que

debe considerarse en la interpretación de los textos, pero no se trata, ciertamente, de la “función poética”, entendida, como lo quiere Jakobson, como *differentia specifica* de la poesía (Coseriu 1997: 89).

Y, sin embargo, este “mensaje que se dirige a sí mismo”, esta autorreferencialidad del mensaje que Jakobson considera como característica de la función poética, esconde, para Coseriu, una intuición importante:

No se trata de un interés particular por la estructuración lingüística de cualquier contenido que podría comunicarse de otras maneras y en otras circunstancias, hasta de modo diferente. La intuición a la que Jakobson intenta dar cuerpo es la de creer que el hablar poético es un hablar absoluto, un hablar en sí, un hablar en el cual solo tiene validez lo hablado (Coseriu 1997: 93).

En otras palabras, el lenguaje absoluto de un sujeto absoluto. Por otra parte, en su artículo “Información y literatura”, y a partir de la distinción entre esos dos tipos de discurso, Coseriu precisa la concepción anterior en términos que pueden ser relevantes para la lingüística del texto:

En el discurso informativo no es que falte el sentido —todo discurso lo tiene—, sino que coincide, como [en] todos los discursos de este tipo —tratándose de comprobación— con el significado de [creemos que debería decir “y”] la designación. O sea, ‘dice las cosas como son’, cumpliendo así la norma. En el discurso literario, en cambio, el sentido no coincide con el significado y la designación: estos son solo significantes para otro sentido” (Coseriu 1990: 197).

4. La teoría glosemática del signo estético: posibilidades y límites

La concepción de un discurso cuyos elementos constitutivos se vuelvan significantes de un significado o, más precisamente, de un sentido que está fuera de él, lleva a Coseriu a la consideración de la obra literaria como signo estético, en la línea de los planteamientos

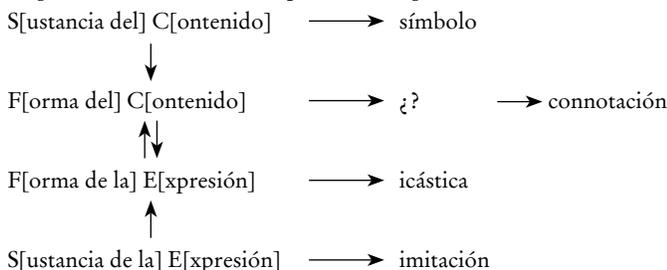
de Svend Johansen, quien se inspira, a su vez, en la glosemática de Louis Hjelmslev.

Johansen trabaja con las dos oposiciones típicas de la glosemática: expresión/contenido, y forma/sustancia (Coseriu 1997: 134). Sucintamente, su idea fundamental es que cualquiera de las cuatro magnitudes que pueden identificarse en el signo (sustancia del contenido, forma del contenido, sustancia de la expresión, forma de la expresión) puede connotar o evocar autónomamente algo.⁴ Amplía Coseriu:

La sustancia del contenido es, por lo tanto, connotativa en la medida en que los objetos y los estados de cosas designados pueden evocar algo; la sustancia de la expresión connota, en el plano de la expresión, a través de la imitación inmediata, mientras que la forma de la expresión connota a través de diversas relaciones numéricas como, por ejemplo, el ritmo. No está del todo claro que el signo pueda connotar a través de la forma del contenido, es decir, a través de las puras relaciones del contenido; Johansen prevé, sin embargo, esta posibilidad (Coseriu 1997: 135).

Habla, por ejemplo, para este nivel, de las “libertades sintácticas”; pero estas corresponden, más bien, a la “sustancia formada” del contenido —un nivel que resulta precisado por Jürgen Trabant (1975: 191-199)—, en tanto son, también, símbolos, solo que gramaticales. Ya en otro plano —el plano del significado estético—, que puede basarse en todos o en algunos de los anteriores, la forma del contenido,⁵ glosemáticamente, es el propio sentido del texto

⁴ Eugenio Coseriu (1997: 135) presenta el siguiente cuadro:



⁵ Sigo en esto a Trabant (1975: 193 y ss.).

estético, que jamás se actualiza y queda como virtualidad siempre más allá de sus paráfrasis y manifestaciones.

En este mismo sentido, continúa Coseriu:

Con la desmembración del signo en cuatro “estratos” y la presentación de las diferentes connotaciones, Johansen querría proponer un modelo de *signo estético*. Se trata, nuevamente [como en el caso de la semiótica connotativa de Hjelmslev] de un signo de segundo grado: los signos lingüísticos fungen a su vez de signos para el entero complejo de la connotación, y este complejo es el considerado por Johansen como el verdadero y propio contenido del arte (Coseriu 1997: 135-136).

Considérese, por ejemplo, la siguiente estrofa de *La légende des siècles*, de Victor Hugo (1962: 36):

*Ruth songeait et Booz dort; l'herbe était noire
Les grelots des tropeaux palpitaient vaguement;
Une immense bonté tombait du firmament;
C'était l'heure tranquille où les lions vont boire.*

[Ruth soñaba y Booz dormía; la hierba era negra; los cencerros —o los cascabeles— de las bestias palpitaban vagamente; una bondad inmensa caía del firmamento; era la hora tranquila cuando los leones van a beber.]

En esta estrofa las dos frases *l'herbe était noire* y *c'était l'heure tranquille où les lions vont boire* serían expresiones del mismo “connotador”, o sea, “mitigación y reposo de las fuerzas de la naturaleza” (Coseriu 1997: 135-136). Sin embargo, esta connotación no está en el texto: es una atribución por parte del intérprete (el lector o el crítico literario). Aún así, no es idéntica al sentido del texto. Al respecto, precisa Coseriu:

Estas [las relaciones entre un signo actualizado y su ambiente, entendido ampliamente] pueden solo *contribuir* y nunca *constituir* el sentido del texto. Para aquello que concierne a la connotación, se trata, como para la evocación [el nombre con que denomina Coseriu a todas las posibilidades de asociación lingüística], de una *función*

sígnica [que concierne a los significados “inmanentes” del texto]; el sentido es, más bien, una *función textual* (Coseriu 1997: 137).

En otra parte, especifica aún más la idea: “El sentido no se deja reducir a la evocación. En el texto, el sentido surge, más bien, a través de la cooperación entre la evocación, o mejor, entre los diversos tipos de evocación y las otras funciones sígnicas” (Coseriu 1997: 139).

Parece, pues, claro, que lo poético, lo estético, de un texto depende no de su especial estructuración, sino de una función textual. Depende de que sea reconocido por el intérprete como signo estético⁶ y de que, a partir de ese reconocimiento, este intente una hermenéutica que le permita postular su sentido. En otras palabras, que trate el texto como metáfora, como enunciado que debe ser “llevado más allá”, que asuma ante él una “actitud metaforizante”, en palabras de Trabant (1975: 125).

Si esto es así, no se puede sino estar de acuerdo con la corrección que hace Jürgen Trabant al modelo glosemático de Johansen cuando sostiene que “...no era correcto suponer que el lenguaje *denotativo* constituye el material o la sustancia de la expresión del arte lingüístico. Es la lengua *entera* con todas las connotaciones posibles la que funciona como sustancia de la expresión de la obra artística” (Trabant 1975: 301). La “forma de la expresión” del texto estético es cualquier secuencia del texto, sin importar su extensión y su estructuración estilística, o la totalidad del texto (Trabant 1975: 100). Y la “forma del contenido”, dentro de este contexto, es el sentido.⁷

⁶ O que se entienda en relación con un “metatexto” que lo identifique como literario. Cf. las ideas de Susana Reisz (1986: 63).

⁷ Sostiene Trabant: “Si examinamos un texto como unidad estéticamente connotativa, es decir, como significante de un texto estético, todos los elementos que aparezcan en el texto deberán considerarse como funcionales de ese significante, trátese de un contenido gramatical (p.ej. ‘imparfait’), de un contenido léxico (p.ej. ‘noir’ en el verso de Hugo), de una oración (p.ej. ‘l’herbe était noire’) o de un contenido supraoracional (p. ej. una persona reflejada en un texto artístico, ‘Esther’ o el ‘barón de Nuncingen’, un ‘espacio’ o una ‘situación’, etc.). En vista de que el significante estético se construye por virtud de un significado estético (‘sentido’) en un fragmento de lengua, también los elementos de un texto pueden llegar a ser significantes de un signo estético. No obstante, en el marco de un texto concebido como unidad son, ante todo, solo partes, ‘figuras’ del significante estético” (Trabant 1975:

Aquí, a diferencia de todos los elementos de la lengua que, en tanto tales, son no formas puras sino “sustancias formadas” (tanto del contenido como de la expresión, aunque en el caso de la expresión habría que considerar también la sustancia de la expresión: es el caso, por ejemplo, de las onomatopeyas y de otros mecanismos imitativos sonoros), sí cabe hablar de forma tal como la concibe la glosemática, es decir, de forma pura, virtual, vacía, pues el sentido del texto estético jamás se actualiza (se “paroliza”) totalmente, nunca se agota por completo y solo se deja presentar como paráfrasis reductoras (las interpretaciones de lectores y de críticos) (Trabant 1975: 330).

Dentro de esta línea de razonamiento, y tal como lo afirma Trabant a partir del análisis de los planteamientos de Flydal (Trabant 1975: 156 y Flydal 1962: 161-171), no tiene mucho sentido distinguir *entre* signos simples. La división entre signos simples basados en el plano de la expresión (la rima, el ritmo –el *númerus*) y signos simples basados en el plano del contenido (las “libertades sintácticas”, los símbolos) puede justificarse analítica o didácticamente, pero no es funcional en relación a la construcción del signo complejo. Todas estas magnitudes, sin distinción ni jerarquía, son significantes de la significación estética resultante de asumir el texto con “actitud metaforizante”.⁸ Y, sin embargo, solo una distinción de este tipo y, ulteriormente, la consideración del plano de la expresión del texto como de jerarquía inferior al plano del contenido⁹ podría justificar

268-269). Uno podría preguntarse por qué, en la exhaustiva lista de ejemplos que presenta Trabant, no se encuentran rimas, analogías fónicas o figuras semejantes.

⁸ Johansen analoga connotaciones estilísticas y signos simples: ambos son indeterminados respecto del signo estético complejo (Trabant 1975: 302). Debemos entender, entonces, que tanto las “figuras” como los “tropos” de la Retórica clásica y, en general, todos los recursos literarios, al ser fenómenos estilísticos, son signos simples.

⁹ Parece ser, también, la idea de Roman Ingarden, quien considera el objeto literario como una entidad de varios estratos: “El estrato ‘inferior’ es el de los sonidos del lenguaje” (Martínez Bonati 1972: 37). Aunque en su visión, “...todos los estratos se dan simultáneos” (Martínez Bonati 1972: 38), el orden de precedencia, más que temporal, es óntico (Martínez Bonati 1972: 38).

la imagen coseriana de la métrica y los otros procedimientos de estructuración material del texto como marco de un cuadro.

Hasta cierto punto, es también la opinión de Jürgen Trabant, discípulo de Coseriu, aunque Trabant, más coherentemente, en nuestra opinión, se refiere a todos los recursos lingüísticos considerados “artísticos” o “estilísticos”, y no solamente a los pertenecientes al plano sonoro o de la expresión. Dice Trabant: “ellos [los signos simples, entre los que se encuentran los fenómenos métricos y rítmicos, pero no solo ellos] *señalan la posibilidad de que el texto en el que figuran llegue a ser una obra de arte*. El signo complejo se origina en la actitud estética frente al texto, la cual induce a interpretarlo, es decir, a atribuir un sentido al texto o a un fragmento del mismo” (Trabant 1975: 121, énfasis agregado). Reconoce, sin embargo, la posibilidad de la complementación: “En el sentido lato del concepto, se podría [...] hablar [...] de un ‘synolon’ [el término es de Aristóteles] de signos simples y de signos complejos. Ambos aparecen conjuntamente en la lectura estética de una obra: los ejemplos de Johansen que ilustran *l’herbe était noire* y *C’était l’heure tranquille où les lions vont boire* van acompañados de la semiótica simple de la rima [*noire : boire*]” (Coseriu 1997: 122).

5. El estatus del plano sonoro en poesía

Quizás podría decirse, en la línea de las ideas de Coseriu, que, al ser *final* la relación entre el significante y el significado del signo lingüístico (el significante es un significante *de* un significado, el significado es un significante *para* un significado), existe, en lo lingüístico, una preeminencia del significado sobre el significante.¹⁰ Pero lo anterior se justificaría solamente en el plano, precisamente,

¹⁰ Cito un solo ejemplo de los varios que podrían encontrarse en la obra de Coseriu: “...el lenguaje es, en efecto, *expresión con significado*, pero en el lenguaje el significado, y no la expresión, es lo determinante y [...], por tanto, la expresión existe *por* el significado, no a la inversa; o, dicho de otro modo, que el significado es finalidad o función del lenguaje, mientras que la expresión vale solo como instrumento de esa función. Por consiguiente, sería mejor decir que el lenguaje es significado expresado, *significado con expresión*, y no a la inversa” (Coseriu 1977: 38).

lingüístico, en el cual los significantes son —para expresar la relación en términos glosemáticos— “figuras”.¹¹ Esta relación no tiene por qué extrapolarse al nivel del signo estético. En efecto, si en realidad, salvo la connotación estética, salvo el sentido estético, todo debe considerarse como signifiante de un significado, como plano de la expresión de un plano del contenido, no puede justificarse la distinción —y la distinta jerarquía y, por tanto, valoración— entre signos del plano de la expresión de la lengua y signos del plano del contenido de la lengua. Podría aventurarse la idea de que la distinta valoración surja de una confusión entre el plano del contenido *de la lengua* y el plano del contenido *del signo estético*. No veo yo diferencia, por ejemplo, en connotar un sentido estético (o en pasar de signo simple a signo complejo y de signo complejo a sentido estético, para coincidir con Coseriu) a partir de una rima o de un encabalgamiento que en hacerlo a partir de una distinción preposicional. La intuición del conjunto puede partir de cualquiera de las partes.

Coseriu refiere, por ejemplo, el caso de la interpretación del *Cantico di Frate Sole*, del *Cántico del Hermano Sol*, por Antonino Pagliaro.¹² A diferencia de comentadores anteriores a él, Pagliaro propone una lectura del texto basada en la preposición *per* entendida como un reflejo del griego *dia* (‘mediante’, ‘a través de’), uso que podría retrotraerse al latín primigenio de la Iglesia, que quizás haya calcado el *dia* de las epístolas de San Pablo. Así, el texto de San Francisco (“Laudatu sí, mi Signore [...] per...”) debe entenderse de la siguiente manera: “Seas alabado, mi Señor, *a través de, mediante* el sol, o *en* el sol”. Una precisión semántica puede generar una nueva manera de entender —y aun de apreciar estéticamente— uno de los textos más importantes del italiano primitivo.

¹¹ “‘Figuras’ son elementos de un plano del signo a los que no corresponde nada en el otro plano, por ejemplo fonemas que como tales carecen de contenido” (Trabant 1975: 84, n. 62).

¹² El texto de Pagliaro al que se refiere Coseriu está en *Saggi di critica semantica* (Pagliaro 1976: 201-226).

Correspondientemente, *Margarita*, un famoso soneto en alejandrinos de Rubén Darío (Darío 1967: 568-569), se abre con un encabalgamiento versal:¹³

“¿Recuerdas que querías ser una Margarita// Gautier [...]?”

El poema se cierra, también, con encabalgamiento, ahora medial (es decir, entre dos hemistiquios):

“Como a una margarita// de amor te deshojó.”

¿Por qué no podría postularse, por ejemplo, que la connotación artística se genere a partir de la oposición entre estos dos encabalgamientos? El verso o el hemistiquio encabalgante deja en suspenso a la palabra “margarita”, la cual —aunque por muy poco tiempo— se vuelve semánticamente indeterminada. La indeterminación se resuelve en el verso o en el hemistiquio encabalgado: se trata del personaje de *La dama de las camelias*, de Dumas, en el primer caso y de la flor, en el segundo. Este efecto resulta interesante también como fenómeno de expectativa frustrada: en el primer encabalgamiento se espera que “margarita” signifique ‘flor’ y significa, sin embargo, ‘personaje’; en el segundo, se espera que signifique ‘personaje’, pues la indeterminación semántica se resolvió en este sentido antes, y, no obstante, significa ‘flor’. ¿Deberemos obviar estas relaciones, como si no fueran significativas, como si se trataran de fenómenos secundarios que no cuentan para la determinación del sentido del soneto?

Podría objetarse lo siguiente: el encabalgamiento sirve para establecer un contraste semántico sobre el cual se da la connotación estética y lo importante es el contraste semántico, no el encabalgamiento; pero aquí está precisamente el punto: el encabalgamiento no solo señala un contraste semántico que podría darse sin él, sino que lo vuelve posible. Plano de la expresión (encabalgamiento) y plano del contenido (contraste semántico) constituyen, en realidad,

¹³ En realidad, existe también un encabalgamiento medial entre “querías” y “ser”.

una sola unidad: el plano de la forma estética de la expresión a partir del cual se genera el sentido, la forma del contenido estético. O sea que sí existe una preeminencia del contenido sobre la expresión en la obra de arte, pero no del contenido *de la lengua* sino del contenido *del signo estético*. Así, no resulta muy feliz la comparación de Coseriu, aunque exagere “solo un poco”, de la métrica como “marco” de la poesía, pues la métrica no es exterior a la obra de arte literaria. Y, si lo fuera, debería considerarse “exterior” también a la lengua, y en general, a todos los contenidos fijados en el texto. En este contexto, “interior” es solo el sentido, que es lo verdaderamente distintivo de la poesía o de la literatura. Aunque, como ya se ha señalado, “interiores”, “inmanentes” son las materialidades y los contenidos fijados en el texto; “exterior” y “trascendente” es, más bien, solo el sentido.

Lo característico de la interpretación artística es el ir pendulando dialécticamente “desde el sentido metafórico de la obra de arte o de una parte de la misma a los medios artísticos y desde estos regresar de nuevo al sentido metafórico” (Trabant 1975: 127), en un movimiento —el círculo filológico— que Leo Spitzer aplicó en sus comentarios estilísticos.¹⁴ No es necesario repetirlo: la métrica es un *medio* artístico y sola o junto con otros elementos de la obra puede constituirse en polo de la dinámica hermenéutica que se acaba de describir.

Establecido esto, cabría plantearse la siguiente reflexión: si bien no todo lo que está en verso es poesía, ¿por qué toda poesía está en verso?,¹⁵ ¿por qué no hay poesía “amétrica”? Oldřich Bělič observa que si el verso no proporcionara “más información”, los poetas no escribirían en verso.¹⁶ Se escribe en verso porque el rendimiento

¹⁴ El método fue precisado por el propio Spitzer en su artículo “Lingüística e historia literaria” (Spitzer 1955). Consúltense especialmente las pp. 36 y ss.

¹⁵ Susana Reisz observa claramente: la “disposición poética”, el hecho de que toda poesía esté en verso, es condición *necesaria, pero no suficiente* de lo poético (Reisz 1986: 63).

¹⁶ “Enfocado por el prisma del principio básico en que [...] consiste la esencia del verso en general —el de la segmentación de la cadena fónica— cada prosa dividida en renglones desiguales es verso libre. Pero no lo es siempre y necesariamente desde el punto de vista estético. Estéticamente válido es el verso libre solo cuando ofrece

significativo del verso puede ser mayor que el de la prosa, porque con el verso “se dice más”. Y en este contexto adquiere plena significación la observación de Jakobson de que en poesía (aunque él habla de “la función poética”) el principio de la equivalencia del eje de selección se proyecta al eje de combinación y que la equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia (Jakobson 1975: 360). Y, así, acento equivale a acento, sílaba inacentuada a sílaba inacentuada, palabra a palabra, principio de verso a principio de verso, fin de verso a fin de verso.¹⁷ “Frente a los dioses”, de Javier Sologuren (2004), podría leerse así:

¡Qué batalla entre el tiempo y nuestro oscuro minuto esperanzado!

En lugar de así, tal como lo escribió el autor:

*qué batalla
entre el tiempo
y nuestro
oscuro
minuto
esperanzado*

La composición original del autor genera equivalencias, como las rimas *tiempo* : *nuestro* y *oscuro* : *minuto*, que no podrían apreciarse en la prosa. La posición —que opone tiempo (+2) a minuto (-2)—¹⁸ genera también relaciones que no serían tan claras de otra manera. Por último, al disponer prácticamente cada una de las palabras de la secuencia en un verso, el poeta ha creado la posibilidad de una identidad casi total entre los términos del poema; es decir, ha creado símiles o la virtualidad de símiles, de todos los elementos

—hablando en términos de la cibernética— más información, o tal vez mejor, una información distinta, de la que ofrecerían las mismas palabras transcritas mecánicamente en prosa; o sea su diferencia de la prosa reside en su mayor o distinta potencia comunicativa” (Bělič 1975: 18). De la misma opinión es Josef Hrabák (1970: 139-140).

¹⁷ “Todo elemento secuencial es símil”, afirma Jakobson (1975: 382).

¹⁸ Utilizo la notación jakobsoniana: “+2” significa segundo verso a partir del inicio del poema; “-2”, segundo verso a partir del final del poema.

de la secuencia, como quiere Jakobson. Y también ha impuesto un ritmo especial al conjunto basado en el “detenimiento” de la palabra en cada verso, que evoca el “luchar” contra el tiempo, característica del hombre “frente a los dioses”.

Si bien hay que reconocer como justa la crítica que Coseriu y Trabant le hacen a Jakobson en el sentido de un análisis quizás excesivamente prolijo de las “excelencias de la expresión” de los textos poéticos que este último analiza,¹⁹ no debe menospreciarse la intuición fundamental de Jakobson: el discurso medido es generador de equivalencias que pueden, también, llevar a construir un sentido. Lo que sucede es que no todas las equivalencias son igualmente relevantes para este propósito. Como podría sostener Dilthey,²⁰ todos los rasgos son rasgos de la cara de una persona, pero un buen dibujante se centrará solo en aquellos fundamentales para captar el gesto, el espíritu. Es tarea de un crítico discriminante y sutil no fatigar a sus lectores con una descripción inútilmente minuciosa, sino descubrir en los textos aquellos rasgos expresivos (o no, depende del texto; en los textos poéticos, de poesía, sí)²¹ que resulten relevantes para la construcción del sentido.

Trabant señala que Hegel se imagina lo poético a partir de un contenido que el autor se propone plasmar; Johansen, al contrario, a partir de un contenido que el lector debe construir. ¿Acaso debemos suponer, por ejemplo, que en la figuración de tales contenidos la materia sea indiferente? Si se afirma que Mozart pensaba “musicalmente” y Miguel Ángel, “plásticamente”, ¿por qué no suponer que un poeta pueda pensar “lingüísticamente”, es decir, considerando

¹⁹ El de Jakobson parecería ser un análisis basado en la idea cientifista e ingenua de que resulta factible agotar la descripción de las relaciones de un texto artístico. Trabant y Coseriu demuestran que tal exhaustividad es imposible.

²⁰ Se trata del *gefühlter Eindrucks punkt* de Wilhelm Dilthey, la unificación por el artista de las dispersas impresiones de la realidad en un punto. He recogido la referencia de Frank Kermode (1979: 147, n. 4).

²¹ Para no hablar de textos narrativos cuya prosa debe entenderse como “synolon” de expresión y contenido, como el inicio de *A Portrait of the Artist as a Young Man*: “Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming along the road and this moocow that was coming along the road met a nicens little boy named baby tuckoo...” (Joyce 1930: 5), por citar un ejemplo cualquiera.

todas las posibilidades de su material, la lengua?²² ¿Y por qué no considerar que un lector pueda leer de la misma manera?²³ A pesar de concebir la lengua de la poesía como “materialidad suspendida”, Hegel le reconocía su cualidad “sonante, musical”.²⁴ Esta cualidad aparece desde el primer momento en la configuración de la poesía (aunque no necesariamente de toda la literatura). Quizás por la necesidad de definir la especificidad del fenómeno artístico o por enfatizar, en la refutación de la orientación “materialista” e “inmanentista” de Jakobson, los aspectos significativos y de sentido, Coseriu haya relegado a un segundo lugar los aspectos vinculados al plano de la expresión de la lengua en la poesía. Y aún en este aspecto habría que decir que no nos enfrentamos a fenómenos físicos o puramente materiales, sino a fenómenos humanos, espirituales.

Considérese, por ejemplo, el fenómeno de la percepción del verso. En una carta que dirigió a la Duquesa de Soma, Boscán observa: “Otros deçían que este verso [el endecasílabo] no sabían si era verso o prosa”. Y Henríquez Ureña y otros (Rodríguez Marín, por ejemplo) consideran que una secuencia como “En un lugar de La Mancha”, que aparece como uno de los ejemplos más señalados de la prosa castellana, es un octosílabo perfecto.²⁵ En síntesis, la percepción del verso no es uniforme: algunos lo perciben, otros no; y, a la inversa, parece ser posible encontrar formas versales o paraversales en la prosa.

²² Es lo que sostiene Domínguez Caparrós al comentar una observación de Luigi Pareyson: “...la gran poesía, efectivamente, lleva asociada una forma métrica considerada como expresión suprema de la perfección artística. La épica de Homero se identifica con la manifestación del hexámetro en su forma perfecta; la *Divina comedia*, con el endecasílabo y el terceto; Garcilaso de la Vega, con el endecasílabo y sus formas importadas de Italia que, gracias a él, adquieren rango artístico en español; Fray Luis de León y la lira; Rubén Darío y la renovación métrica más amplia llevada a cabo en la poesía culta en español. Podría enunciarse la tesis general de que toda gran poesía es grande también en su forma métrica.” (Domínguez Caparrós 2004: 102-103, n. 14).

²³ ¿No es acaso el lector de poesía un lector *culto*, un lector que posee noción de artificios y convenciones? Así lo supone, correctamente a nuestro parecer, Félix Martínez Bonati (1972: 187).

²⁴ Hegel. *Estét.* III: 321, cit. por Jürgen Trabant (1975: 90, n. 77).

²⁵ Para estas referencias, cf. el estudio de Daniel Devoto (1980: 67-69, y 1982: 5-60).

¿Cómo se explica esto? Debe decirse, al respecto, que los fenómenos de las artes de la palabra necesitan de intérpretes, pues no son fenómenos objetivos sino objetivo-subjetivos, o mejor: intersubjetivos (Bělič 2000: 42-43). En este sentido, un endecasílabo nunca será un verso si se lee como prosa y “En un lugar de La Mancha” será siempre un octosílabo si se lee como verso (aunque esto requeriría, probablemente, no considerarlo aisladamente sino en una serie, con otros segmentos de discurso también considerados como versos). ¿Existe una indistinción entre verso y prosa a la luz de estas consideraciones? No, dice Josef Hrabák (1961: 247-248), verso es todo aquello que, segmentado como verso (es decir, mediante una segmentación rítmico-melódica [cf. Bělič 2000: 72, y Alonso 1960: 256-261])²⁶ es reconocido como verso, y prosa es todo aquello que, segmentado como prosa (es decir, mediante una segmentación lógico-sintáctica) es reconocido como prosa.

La comprobación de la intersubjetividad de las manifestaciones del plano sonoro en poesía puede contribuir a matizar algunas afirmaciones, sobre todo de Trabant, pero sospecho que, en espíritu, también de Coseriu, en relación a la independencia entre texto y sentido. Trabant sostiene lo siguiente: “podemos considerar un texto como arte sin que ninguna señal objetiva revele que el texto

²⁶ En su estudio sobre Pablo Neruda (Alonso 1966), Amado Alonso reafirma esta idea, pero la matiza: “Los versolibristas han devuelto el ritmo del verso a sujeciones prosísticas (sintácticas), sin duda huyendo de las excesivas mecanizaciones del ritmo métrico” (Alonso 1966). Es opinión que no puede aceptarse sobre todo en el verso libre—caso límite de la distinción entre verso y prosa—, la segmentación rítmico-melódica es lo único que diferencia el verso de la prosa. Que —como ocurre también en el *Cantar de Mio Cid*— la segmentación rítmico-melódica coincida frecuentemente con la lógico-sintáctica es fenómeno que conviene considerar para la interpretación o la fruición del texto, pero que no afecta en nada la distinción misma. Más clara me parece la idea de Menichetti, para quien la segmentación rítmico-melódica *se sovrappone* a la lógico-sintáctica en poesía: “A questa segmentazione [la segmentación lingüística], che ovviamente resta in vigore anche nel discorso metrificato, la poesia ne aggiunge un'altra, specifica e demarcativa nei confronti della prosa: quella *versale*. Visualizzata di solito mediante l' a capo, questa segmentazione è extralinguistica, in tal senso, 'artificiale', fissata e accettata in base a una convenzione letteraria: tanto è vero che la fine del verso può anche cadere fra elementi del discorso legati in maniera molto stretta dal punto di vista logico e grammaticale.” (Menichetti 1993: 11).

aspire a ser visto también como obra artística, o sin que se tengan en cuenta esas señales a la hora de la interpretación” (Trabant 1975: 125). Y, más adelante: “Como quiera que la distinción arte-no arte es una distinción puramente ideal, en principio cabe adoptar frente a cualquier texto la actitud que constituya arte” (Trabant 1975: 125). ¿Pero es esto así, o es esto es así sin matices? Sí es posible considerar un texto no artísticamente formado como arte, aunque alguna marca —metalingüística o metatextual— normalmente señala cómo debe asumirse la lectura del texto (un subtítulo —poema, novela— o los comentarios del editor). Sin embargo, llevada al extremo, esta perspectiva permitiría considerar cualquier texto como artístico, aun la propaganda. En ese sentido, e independientemente de su estructuración “artística”, podría considerarse como poesía hasta el eslogan “I like Ike”, criticado por Coseriu y explicado, más bien, como un ejemplo de la estética de la vida cotidiana. Por otro lado, aun cuando existan señales “objetivas”, el texto puede dejar de leerse como obra artística y hasta pueden no tenerse en cuenta estas señales, pero en este caso cabría preguntarse si el texto está siendo efectivo como texto artístico (y en nuestro caso, específicamente como texto poético) y si esta efectividad es plena, disminuida o anulada. Por supuesto que es posible, por ejemplo, no reconocer el encabalgamiento en el verso “¿Recuerdas que querías ser una Margarita// Gautier [...]?” , ya citado y también sería posible leer el poema de Javier Sologuren sin respetar las pausas versales, “de corrido”. Sin embargo, todos los efectos de expresión buscados y figurados, conjuntamente con los contenidos lingüísticos,²⁷ por un creador son desaprovechados por el lector, con lo cual se pierde el “juego poético” de concepción y comprensión —jamás absolutamente simétrico— que ocurre en la creación y en la interpretación de la poesía. Consecuentemente, la experiencia estética se degrada o se pasma.

²⁷ Aunque en teoría podrían hacerlo, los lectores frecuentemente no ejercen sus capacidades interpretativas sobre un desierto textual; los creadores, a su vez, muchas veces, en un juego de guiños y complicidades con los lectores, dejan notar, en el propio texto, sus intenciones hermenéuticas. Considérese, por ejemplo, el simbolismo del número tres en la obra de Dante Alighieri.

La del marco, entonces, no es buena imagen para representar al estatus de la métrica, del *númerus*, del plano sonoro en poesía, principalmente porque no corresponde a la experiencia del lector de poesía, quien debe enfrentarse siempre a un discurso medido, puesto que, en poesía, no cabe el discurso amétrico: como señala Susana Reisz, la “disposición poética” es condición necesaria (pero no suficiente) para la constitución de esta. Y eso significa que el verso no puede estar “fuera” de la poesía, como lo está el marco respecto del cuadro. La imagen del marco podría convenir, mejor, a la literatura en general, pues *todo* debe considerarse significante (marco) de un significado (cuadro); obviamente, si este fuera el caso, deberían incluirse aquí no solo los fenómenos métricos, sino todos los fenómenos “estilísticos” o “artísticos” del texto literario (todos los recursos de la antigua Retórica, e incluso todos los recursos literarios en general y hasta cualquier tipo de relación signíca: lo que Coseriu llama “evocación”). Y aun aplicada a este ámbito, la imagen no convence totalmente, pues los recursos literarios, una vez considerado el texto como metafórico, no deben tratarse como extraños a él (o a su interpretación), sino que deben integrarse en el proceso de la lectura estética de este, como lo propone la dinámica del círculo filológico. Quizás la imagen del material y la construcción²⁸ pueda aplicarse mejor a este tipo de lectura, en tanto todos los elementos del texto (lingüísticos, literarios, “evocativos”) son material para la construcción, o configuración, de una estructura de sentido.²⁹ Creo que con estas observaciones, podrían aceptarse sin reservas ulteriores las ideas de Coseriu (y también las de Trabant), ideas que se articulan en una teoría que, en sus aspectos generales,

²⁸ “El concebir la lengua [de la poesía] como semiótica connotativa implica que la lengua es material de este arte al igual que pueda serlo la piedra en la escultura, el color en la pintura y el tono en la música” (Trabant 1975: 42).

²⁹ O “Gestalt”. Cf. el texto de Martínez Bonati (1972: 29). Con esta imagen quizás se logra mejor la interdependencia entre lo hilético (material) y lo mórfico (construcción), tal como lo propone el propio Coseriu para los sonidos del lenguaje (Coseriu 1967: 210-229) y, también, la integración de las estructuras, y aun los elementos no completamente estructurados, en un proceso, el proceso de la hermenéutica estética, propósito que está también en la línea de los planteamientos coserianos.

resulta justa, útil y pertinente para explicar los objetos de los cuales se ocupa. Ciertamente, por estar dentro del espíritu que el mismo maestro proclamaba, una precisión como la que se ha esbozado en las líneas anteriores no pretende sino constituirse en el mejor homenaje que podría hacerse al gran pensador que fue Eugenio Coseriu.

Bibliografía

ALONSO, Amado

1960 *La musicalidad en la prosa de Valle-Inclán. Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.

1966 *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Losada.

BĚLIČ, Oldřich

1975 *Tomás Navarro Tomás y la versología española. En busca del verso español*. Praha: Univerzita Karlova.

2000 *Verso español y verso europeo*. En colaboración con Josef Hrabák. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

COSERIU, Eugenio

1967 “Forma y sustancia en los sonidos del lenguaje”. En *Teoría del lenguaje y lingüística general: cinco estudios*. Madrid: Gredos, 115-234.

1977 “El lenguaje y la comprensión de la existencia del hombre actual”. En *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*. Madrid: Gredos, 34-65.

1990 “Información y literatura”. *Comunicación y sociedad*. III, 1 y 2, 185-200.

1997 *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*. Edizione italiana a cura di Donatella Di Cesare. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

2007 *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*. Edición, anotación y estudio previo de Óscar Loureda Lamas. Madrid: Arco Libros.

DARÍO, Rubén

1967 "Margarita de Prosas profanas". En *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte, aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmas. Madrid: Aguilar.

DEVOTO, Daniel

1980 "Leves o alevs consideraciones sobre lo que es un verso". *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*. 5, 67-99.

1982 "Leves o alevs consideraciones sobre lo que es un verso". *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*. 7, 5-60.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José

2004 *Estudios de métrica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

ERLICH, Victor

1974 *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral.

FLYDAL, Leiv

1962 "Les instruments de l'artiste en langage". *Le Français Moderne*. 30, 161-171.

HRABÁK, Josef

1961 "Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose surtout sur les soidisant formes de transition". *Poetyka (Państwowe Wydawnictwo Naukowe)*. Warszawa: Mouton, 239-248.

1970 *Úvod do teorie verše [Introducción a la teoría del verso]*. Praha: s/e.

HUGO, Víctor

1962 *La légende des siècles*. Paris: Pléiade.

JAKOBSON, Roman

1975 "Lingüística y poética". En *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix-Barral, 347-395.

JOYCE, James

1930 *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Leipzig: Bernhardt Tauchnitz.

KERMODE, Frank

1979 *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative.*
Cambridge-London: Harvard University Press.

MARTÍNEZ BONATI, Félix

1972 *La estructura de la obra literaria.* Barcelona: Seix Barral.

MENICHETTI, Aldo

1993 *Metrica italiana.* Padova: Antenore.

MIRANDA ESQUERRE, Luis

2002 “Roman Jakobson: la ampliación del modelo bühleriano”.
En *Introducción a la lingüística del texto.* Lima: Universidad
Ricardo Palma, 99-114.

PAGLIARO, Antonino

1976 “Il cantico di Frate Sole”. *Saggi di critica semantica.* 201-
226.

REISZ DE RIVAROLA, Susana

1986 *Teoría literaria. Una propuesta.* Lima: Pontificia Universidad
Católica del Perú.

SOLOGUREN, Javier

2004 “[frente a los dioses] de Surcando el aire oscuro”. *Vida conti-*
nua. Obra poética [1939-1999] Obras completas. Ed., Ricardo
Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del
Perú.

SPITZER, Leo

1955 “Lingüística e historia literaria”. En *Lingüística e historia*
literaria. Madrid: Gredos, 7-53.

TRABANT, Jürgen

1975 *Semiología de la obra literaria.* Madrid: Gredos.