

TEXTO LITERARIO, TEXTO POETICO, TEXTO LIRICO*

Elementos para una tipología

Susana Reisz de Rivarola
Pontificia Universidad Católica del Perú

*A la memoria de
Pepe Chichizola*

El problema definitorio: posiciones sustancialistas y funcionalistas

Las siguientes reflexiones parten de la convicción de que todo esfuerzo por precisar nociones tales como "literariedad" o "poeticidad" sobre la sola base de rasgos textuales inmanentes, describibles en la terminología lingüística y/o lógica, está condenado de antemano al fracaso. Entre los ejemplos más elocuentes de que un estructuralismo inmanentista sólo atento a configuraciones verbales y relaciones intratextuales es incapaz de dar cuenta de lo "literario" o lo "poético" en su respectiva diferencia específica, se hallan los fallidos intentos de la poética en el sentido jakobsoniano —entendida como estricta disciplina lingüística— por separar el discurso literario de un abigarrado conjunto de tipos de discurso que abarca desde el conjuro mágico hasta las fórmulas propagandísticas de los medios de comunicación de masas.

La contrapropuesta de definición que se esbozará aquí se apoya asimismo en la convicción, complementaria de la anterior, de que un funcionalismo a ultranza, que niegue o relativice al máximo la importancia de la noción de "estructura textual" para sustituirla por una "función textual" sólo localizable en cada acto de recepción concreto y sólo definible en términos de las repercusiones de cada texto en cada receptor, representa el reflejo invertido —igualmente simplificador y tal vez más ingenuo— de los más elementales modelos lingüísticos y gramático-textuales de poeticidad, así como una ineficaz réplica a las definiciones sustancialistas de literatura y poesía.

Esta segunda postura es característica de algunos representantes de una sociología de la literatura atomizadora y hostil a todo intento de definición transhistórica del texto literario, que se niega incluso a aceptar que exista una relación de concomitancia entre ciertas funciones y ciertas estructuras textuales. Tal es, por ejemplo, el caso de H. U. Gumbrecht, quien en un polémico artículo aparecido en un reciente número de la revista *Poetica* parcialmente dedicado al tema "poeticidad" (Gumbrecht 1978), pretende invalidar el modelo a la vez

Agradezco a la Pontificia Universidad Católica del Perú por haberme concedido un semestre de investigación (setiembre de 1980-febrero de 1981), durante el cual fue redactado el presente trabajo.

morfológico y funcional de W. Koch (Koch 1978), basado a su vez en una ampliación del modelo lingüístico de Jakobson, con el argumento, a su juicio irrefutable, de la mezcla indebida de una perspectiva estructural y una perspectiva funcional en la descripción del objeto tematizado.

Una alternativa integracionista: la dinámica de la correlación entre funciones y estructuras textuales.

Este trabajo parte, por el contrario, de una premisa cuyo corolario inmediato es la necesidad metodológica de integrar —por cierto que no de mezclar indiferenciadamente— ambas perspectivas. Se postula aquí, en efecto, en conformidad con uno de los principios nucleares de la semiótica lotmaniana, que la emergencia de cualquier sistema cultural implica la formación de una estructura de funciones textuales peculiar de esa cultura (y de un estadio particular dentro de esa cultura), así como el establecimiento de un sistema de relaciones entre funciones textuales y estructuras textuales correspondientes (Lotman 1976, p. 342).

Del postulado precedente se pueden derivar las siguientes hipótesis (Cf. Lotman 1976, pp. 340-344):

- 1) Entre las variadas funciones atribuibles a los textos atesorados por las diversas culturas se cuenta una función estética.
- 2) Tanto la ubicación como el valor adjudicado a la función estética respecto de las demás funciones textuales varían según el sistema cultural particular que determina la estructura de dichas funciones.
- 3) Es literario todo texto verbal capaz de cumplir una función estética dentro de los límites de un determinado sistema de cultura (lo que no excluye que pueda cumplir a la vez otras funciones: religiosas, políticas, educacionales etc.).
- 4) Para que el texto pueda cumplir una función estética debe tener una estructura determinada: aquella que cada sistema cultural correlaciona con dicha función.

Si se aceptan estas hipótesis, hay que aceptar a la vez que premisas funcionalistas tales como: *esteticidad, literariedad, poeticidad no son atribuibles a estructuras sino a funciones textuales* o: *de estructuras textuales no se pueden inferir funciones* (Cf. Gumbrecht 1978, p. 356), sólo resultan verdades a medias. Ellas son válidas, en efecto, si se pretende identificar un texto como literario

atendiendo exclusivamente a fenómenos lingüísticos en total desconocimiento del sistema de funciones y del sistema correlativo de estructuras textuales fijados por la cultura particular en la que se inscribe el texto. No son válidas, en cambio, si la identificación del texto a partir de su estructura se realiza sobre la base del conocimiento de específicas correlaciones entre estructuras y funciones textuales igualmente específicas de la cultura en cuestión.

Hasta aquí he utilizado las nociones de “estructura” y “función” como puntos móviles, vacíos de todo contenido, como si sólo fueran susceptibles de una definición relacional. Esta manera de plantear el problema podría suscitar la sensación de un aire de familia con esas mismas posturas funcionalistas que acaban de ser cuestionadas. Baste un ejemplo para ilustrar lo dicho: funciones textuales son para Gumbrecht “aquellas repercusiones sobre la conducta y la acción de los oyentes/lectores que se pueden entender como resultados de la recepción textual”¹; pero, a la vez, Gumbrecht se manifiesta totalmente escéptico sobre la posibilidad de establecer empíricamente qué conductas y acciones específicas se derivan de las recepciones de textos (Gumbrecht 1978, p. 357). Tan sólo se limita a enmarcar su definición dentro de la tesis según la cual la función global de la comunicación es la ‘apropiación del mundo’ esto es, la transmisión de un saber sobre los fenómenos tematizados que es requisito de nuestra conducta y de nuestro accionar en el mundo.

Es indudable que con tan escasos elementos conceptuales no se puede llegar a ninguna definición de función estética que permita a su vez caracterizar el texto literario de un modo que lo haga trascender la condición de casillero vacío y desplazable, susceptible de ser ocupado por cualquier contenido según las infinitas variaciones de situaciones comunicativas concretas.

Si se asume que la función global de la comunicación es, como lo propone Gumbrecht, la transmisión de un saber sobre el mundo, es posible entender la función propia de la comunicación estética como un subtipo de dicha función global y buscar, por tanto, uno de sus rasgos distintivos en un modo específico de ‘apropiación del mundo’ que, como veremos enseguida, es analizable tanto en el nivel de la cognición como en el nivel de la emoción. Dar este paso implica eludir las definiciones funcionalistas de arte y literatura ‘vacías’ y circulares sin entrar, empero, en el ámbito de las definiciones de tipo ontológico. Si procuro evitar estas últimas tanto como las primeras es porque considero que las bien conocidas dificultades que plantean toda vez que se las quiere confrutar con objetos estéticos concretos —o, lo que es lo mismo, canonizados como tales dentro de una tradición cultural determinada— obedecen al hecho de que semejantes definiciones no pasan de ser generalizaciones empíricas a partir de un

1 Todas las traducciones de textos son mías excepto cuando cito por una traducción publicada.

determinado concepto histórico de literatura, por lo cual se ubican en última instancia en un plano normativo y no en el plano teórico al que aspiran a ingresar estas reflexiones: aquél en el que también las normas son objeto de descripción y explicación al igual que otros muchos fenómenos pertenecientes a la esfera de la comunicación artística (Cf. Mignolo 1978, pp. 41-47, esp. p. 44).

La noción utilizada por Gumbrecht para determinar la función de la comunicación en general gana en eficacia —a los efectos de delimitar una función estética— si se la correlaciona y complementa con las categorías lotmanianas de *modelización y sistema modelizador primario y secundario*.

Los lenguajes artísticos como sistemas modelizadores secundarios

Lotman considera que todos los lenguajes —ya sea los ‘naturales’ como por ejemplo el español o el inglés, ya sea los contruidos artificialmente como es por ejemplo el caso de los metalenguajes de las descripciones científicas— cumplen no sólo una función comunicativa sino también de modelización en la medida en que cualquier sistema de designación refleja cierta idea clasificatoria de lo que designa, es decir, propone una cierta representación —forzosamente reductora y parcial— de la realidad designada: el continuo de los datos de la experiencia es segmentado y ordenado de uno u otro modo según la estructura de cada lenguaje. Dentro de esta concepción las lenguas naturales ocupan el lugar del sistema modelizador por excelencia, de aquél que organiza todos los procesos cognitivos. De ahí que Lotman lo llame *primario* y que se represente a los sistemas artísticos —al igual que al mito o a la religión— como *modelizadores secundarios* en el supuesto de que funcionan *a modo de lengua*, lo que, en el caso especial de la literatura implica además un *servirse de la lengua como material* (Cf. Lotman 1978, pp. 17-36, esp. p. 20).

Sobre la base de los modelos del mundo elaborados por la conciencia del hombre (que es, para Lotman, una conciencia lingüística) cada cultura y cada época elaboran modelos artísticos del mundo que se superponen a aquéllos y que son tan generales como aquéllos. El creador literario —como todo artista— propone, en cambio, a través de sus textos, un modelo particular y subjetivo, que se funda tanto en un código lingüístico como en un código artístico determinados, que es inseparable de la estructura de cada texto y que incluye no sólo la representación de ciertos objetos sino también la proyección de la estructura de la conciencia que percibe esos objetos (Cf. Lotman 1972, p. 38).

La función de la comunicación artística

Con este bagaje conceptual podemos volver a las definiciones de Gumbrecht y afirmar —añadiendo precisión a la noción algo vaga de ‘apropiación

del mundo'— que la función de la comunicación en general es la transmisión, a través de los signos del código lingüístico común a un conjunto social, de una serie de saberes vinculados a un modelo interior del mundo que ha sido constituido sobre la base del sistema clasificatorio propio de ese mismo código lingüístico.

A partir de esta primera gran delimitación es posible deslindar ahora una variedad estética de función comunicativa, caracterizable tanto negativa como positivamente. Lo más sencillo es comenzar por lo primero: todo texto producido sin intención estética y recepcionado en conformidad con esa ausencia de intención, es codificado y descifrado según un código único: el del sistema de la lengua natural común a ambos comunicantes. Un texto tal no transmite, por lo común, ni más ni distinta información de la usualmente vehiculizada por los signos propios de ese código. Tampoco es capaz, por otra parte, de expresar un conocimiento del mundo que no sea el obtenido a través de las categorías conceptuales impuestas por el código en cuestión.

Cuando el texto es producido y recepcionado como artístico —literario—, es codificado y, en el caso de una comunicación exitosa, cointencionalmente descifrado según el código de la lengua natural (del sistema modelizador primario) y según una compleja jerarquía de códigos artísticos variables para cada época, tradición cultural, género, estilo etc. (los del sistema modelizador secundario). Un texto con estas características se distingue de todos los no-literarios precisamente por su capacidad de transmitir un cúmulo de informaciones que se superponen —y en muchos casos se contraponen— a las habitualmente vehiculizadas por los componentes del sistema primario.

Mediante la manipulación —que puede llegar incluso a la destrucción y reificación acústica o gráfica— de los signos lingüísticos utilizados por la comunidad para la comunicación ordinaria, cada artista construye y propone a sus receptores un lenguaje y, a través de él, un modelo del mundo, que son resultado de la aplicación, la modificación o la transgresión de un nutrido conjunto de sistemas normativos operantes en distintos planos. Según las tradiciones genéricas, temáticas, estilístico-formales, tópicas etc., dichos sistemas regulan, por ejemplo, la selección y combinación del material verbal en cada uno de los niveles lingüísticos, la ficcionalidad o no-ficcionalidad de los constituyentes de la situación comunicativa, las modalidades y combinaciones de modalidades admitidas en cada tipo ficcional, la organización del modelo de realidad —y de conciencia perceptiva— propuesto directamente por el texto o indirectamente a través de las voces y los mundos constituidos en la ficción etc. (Cf. Reisz de Rivarola 1979).

El texto artístico proporciona siempre, además de todos los tipos de información que los textos no-artísticos son capaces de transmitir, una información artística específica, referente a los códigos secundarios conforme a

los cuales ha sido elaborado. Tanto esta información como la que se deriva de una diferente segmentación de los signos del código primario —que, como se verá más adelante es mucho más acusada en el texto poético— es inseparable de la estructura del texto. De ella puede inferir el receptor tanto la función estética del texto —su carácter literario— como su vinculación con tal o cual tradición literaria particular, con tal o cual género literario, con tal o cual estilo, con tal o cual modelo de realidad ligado a una corriente artística determinada etc.

El hecho de que no todo receptor esté en condiciones de descodificar esa densa red de informaciones no es prueba de que el texto carezca de una estructura fija y de que, por lo tanto, no haya relación alguna entre funciones y estructuras, como pretende Gumbrecht (Gumbrecht 1978, p. 357 y s.). El que receptores con diferente reserva de saber se comporten diferentemente respecto de los mismos textos, los lean de distinto modo, les atribuyan distintas estructuras e incluso les nieguen la función que el productor quiso darles (y que otros receptores les adjudican), no demuestra la inexistencia de estructuras textuales dependientes de ciertas funciones sino los distintos grados de competencia de los receptores.

La competencia del receptor de mensajes artísticos. Competencia lingüística y competencia literaria

Para que el receptor de un conjunto de estímulos acústicos o visuales devenga un lector u oyente de noticias periodísticas, propaganda comercial o poesía, un oyente de una sinfonía clásica, de música pop o de un jingle televisivo, un observador de un afiche propagandístico de cierta marca de comestibles o de una “naturaleza muerta”, de una representación anatómica o una escultura, debe disponer de una serie de canales de transmisión no bloqueados por impedimentos físicos, psíquicos o de cualquier otro orden, debe dominar una multiplicidad de códigos y debe estar dispuesto a ponerlos en juego para descifrar la información vehiculizada por la materia sígnica (Cf. Posner 1973, p. 515). Puesto que no todos los individuos socializados dentro de una misma cultura manejan todos los códigos necesarios para producir y/o recepcionar adecuadamente todos los tipos de mensajes posibles en esa cultura y puesto que no todos los que manejan los mismos códigos los dominan del mismo modo, parece justificado hablar tanto de una competencia comunicativa general como de subtipos de competencia comunicativa (correspondientes a los sistemas semiológicos secundarios), que cada grupo social e incluso cada individuo poseerían en distinta medida.

La afirmación precedente no implica, empero, postular una simetría total entre la competencia lingüística y las distintas formas de competencia vinculadas a los sistemas artísticos (literaria, musical, pictórica etc.). Con toda razón se ha

hecho hincapié, por ejemplo, en que el aprendizaje de la literatura —como el de cualquier arte— se produce mucho más tardía y concientemente que el aprendizaje de la lengua (Mignolo 1975, p. 3 y 1978, p. 13), lo que redundaría en diferencias de competencia mucho más marcadas de individuo a individuo, diferencias en las que inciden los más variados factores (incluidos los de orden estrictamente personal). Por otro lado, la no-comprensión o la no-aceptación de un texto producido como literario y recepcionado como tal por cierto grupo social no siempre es consecuencia de una falta de competencia sino que puede ser también el resultado de un conflicto de normas en aquellos momentos de reacomodación del sistema cultural en los que tienen lugar nuevas combinaciones entre funciones y estructuras textuales así como una redistribución de los juicios de valor que les van aparejados.

Con todo, si se toman como coordenadas los momentos de relativa estabilidad dentro de la incesante dinámica del cambio, esto es, aquellos más o menos equidistantes entre la irrupción de uno o varios sistemas normativos concurrentes y su osificación y consiguiente reemplazo por otro u otros sistemas normativos igualmente concurrentes entre sí, y si se plantea el problema de la competencia literaria dentro de este marco restringido, es posible postular la existencia de una capacidad específica para producir y/o recepcionar y evaluar los mensajes canonizados o canonizables como literarios dentro de ese marco y representarse dicha capacidad como una compleja jerarquía de reservas de saber que se presupondrían unas a otras y que se ubicarían, por así decirlo, en las distintas marcas de una escala graduada. El grado más bajo estaría representado por la capacidad de identificar un texto como literario sin reconocer a la vez el código estético particular en que aquél se sustenta. Esta forma elemental de reconocimiento puede basarse incluso en señales externas a la estructura del texto mismo como, por ejemplo, su presencia en un libro que anuncia desde el título su condición de *poesía* o *novela*. A partir de él se pueden concebir grados cada vez más altos de competencia conforme al incremento de la capacidad de manejar un mayor número de códigos estéticos (correspondientes a épocas, escuelas, géneros, estilos verbales, tipos ficcionales etc.) y un mayor número de reglas en relación con cada código.

Es preciso insistir, no obstante, en el hecho de que esta noción de competencia no pretende ser un correlato simétrico de la noción de competencia lingüística sino tan sólo el producto muy modificado de su extrapolación y adaptación al campo de la literatura. No puede ser de otro modo, ya que el status de los códigos estéticos y de sus respectivas reglas no es directamente parangonable con el de las lenguas naturales. Si bien en ambos casos el sistema contiene la virtualidad de su propia transformación, es innegable que la literatura se desarrolla según una dinámica diferente: con la sola continuidad de la permanente ruptura de las reglas que han posibilitado la producción literaria

anterior. La estabilización del sistema, que en el caso de las lenguas naturales es requisito indispensable para la eficacia de su empleo, significa en literatura el primer paso a su osificación y el consiguiente empobrecimiento de su capacidad informativa. Es por ello que las obras literarias producidas en conformidad con las reglas de un código estético cuya identidad ha dejado de ser problemática son clasificadas como imitaciones o epígonos y ubicadas en la parte más baja de una escala de valores. Las obras censadas como innovadoras o, al menos, 'originales' —y valoradas más alto en virtud de este mismo rasgo— se caracterizan, en cambio, por fundarse en un código estético de identidad precaria, que sólo puede ser inferido a partir de su manifestación textual. El proceso de elaboración de tales obras incluye, por lo común, tanto la aceptación como la transgresión de reglas conocidas, así como la creación de nuevas reglas que, en tanto se constituyen recién en el proceso mismo de producción, no son previsibles para el receptor, aun cuando éste posea el mayor grado de competencia pensable. Una de las respuestas posibles del receptor ante el desafío que le plantea el texto es intentar descifrarlo de acuerdo con alguno de los códigos estéticos que conoce de antemano; el resultado de este procedimiento es una transcodificación que puede llevar a la destrucción de la estructura textual creada por el productor y a la sustitución del mensaje que le es inherente por otro. Semejante respuesta es, por cierto, indicadora de un grado de competencia inferior al exigido por la complejidad del texto.

Recordemos, por último, que la competencia literaria incluye asimismo el conocimiento de los textos particulares que constituyen el marco de referencia inmediato de un texto dado y que afloran en él por la vía de la cita, la alusión, la estilización o la parodia. Esta forma de competencia "intertextual" (Cf. Mignolo 1975, p. 14) está en relación directa con la cantidad de lecturas atesoradas en la memoria y comprende, en sus grados más altos, el manejo de las lenguas en que han sido codificados todos los textos cuya relación dialógica se extiende a través de diferentes épocas y de distintos sistemas culturales.

La "función estética" del texto literario en los niveles cognitivo y emotivo

En el apartado precedente he intentado precisar la noción de "función estética" desde una perspectiva cognoscitiva. Antes de completar el análisis de dicha noción ubicándola en el nivel de los procesos afectivos que son concomitantes a los cognoscitivos, es conveniente recordar las características de ese modo específico de 'apropiación del mundo' que, como lo señalé más arriba, es típico de toda comunicación estética.

En el caso particular de la literatura la —por lo menos— doble codificación del mensaje tiene como consecuencia la constitución de un modelo del mundo que puede estar más o menos alejado del modelo impuesto por el sistema

clasificador de la lengua natural y por las creencias y valoraciones vigentes en una época y una cultura dadas. Por otro lado, el modelo particular y concreto propuesto por cada texto literario puede a su vez estar más o menos alejado de los modelos artísticos de carácter general que, dentro de esa misma época y cultura, gozan ya de conocimiento y aceptación. Este segundo tipo de alejamiento puede deberse tanto a la originalidad y a la potencia innovadora del productor como a una tendencia regresiva, que lo lleva a preferir modelos todavía más viejos y conocidos (aquellos que el sistema autoclasificador de la literatura descartar por 'superados' pero que aún pueden tener predicamento en amplios sectores sociales).

La percepción del desfase entre el modelo artístico concreto y los modelos generales artísticos y no-artísticos vigentes en la época, puede conducir al receptor al reconocimiento de las limitaciones y las deficiencias —y con ello al cuestionamiento— de las concepciones sobre la realidad, las normas de conducta y los juicios de valor que le han sido impuestos en su proceso de socialización. Pero igualmente puede llevarlo a negar la propia experiencia de la realidad y a aceptar el modelo artístico como un sustituto gratificante. Esta tendencia a la evasión se observa frecuentemente entre los consumidores de ciertas formas de arte que, como la literatura trivial, son producidas con la intención de movilizar estereotipos imaginativos y emotivos y de anular, a través de ellos, la capacidad de cuestionar las 'verdades' transmitidas y aceptadas por vastos sectores de la comunidad. El tipo de respuesta no depende, empero, tan sólo de las características del producto artístico ni siempre es acorde con la intención del productor: una misma obra puede generar, según la disposición particular y la personalidad del receptor, tanto una actitud alerta y crítica como una actitud resignada y escapista.

A los procesos cognoscitivos que tienen lugar en la recepción de textos literarios les van aparejadas reacciones afectivas que parecen ser igualmente específicas de la comunicación estética. El hecho de que los receptores de literatura —y de arte en general— por lo común participen voluntariamente en la comunicación artística, tienen la libertad de selección y con no poca frecuencia vuelven a recepcionar las mismas obras en conformidad con sus preferencias, parece indicar que la función estética de un texto opera también en el nivel de las emociones y que, en consecuencia, no se puede desconocer, al delimitarla, la importancia de un factor como el placer individual.

Ya Aristóteles vio en este factor uno de los componentes sustanciales de la recepción de obras de arte y reconoció asimismo una forma de placer derivada de procesos estrictamente cognoscitivos (*Poética*, Cap. 4, 1448 b 4-12) y otra que resulta de la experimentación liberadora —la catarsis— de afectos elementales (*Poética*, Cap. 6, 1449 b 24-28).

La primera forma de placer es puesta por él en relación con el

reconocimiento de la obra artística en tanto producto de una mimetización, lo que en términos modernos significaría: en tanto resultado de un proceso de modelización secundaria de la realidad². Este reconocimiento implica: a) la confrontación del modelo artístico con el objeto modelizado (*Poética*, Cap. 4, 1448 b 10-12 y *Retórica*, Libro I, Cap. 11, 1371 b 4-10) y la consiguiente aprehensión de las diferencias que los separan; b) la comprobación de que la obra de arte es el resultado de la aplicación de una técnica (*Poética*, Cap. 4, 1448 b 17-19).

En ambos casos se trata, como puede apreciarse, de una fruición de raíz intelectual, fundada en una competencia que le permite al receptor no sólo poner distancia entre la representación artística y los datos de la experiencia modelizados en ella sino, además, explicar esa distancia por la ingerencia, en el proceso de modelización, de un sistema de normas composicionales ligadas a un determinado código artístico.

Con la noción de “catarsis” Aristóteles procuró en cambio definir una especie particular de satisfacción, en cierta medida opuesta a la anterior, que presupone la suspensión —o la inexistencia— de una reflexión metaliteraria distanciadora y la capacidad de identificarse con los modelos de hombre y de experiencia humana propuestos por la obra. Puesto que esta noción es presentada en el marco de una teoría de la ficción trágica, es preciso relacionarla con las emociones específicas que, en opinión de Aristóteles, la tragedia tiene la función de suscitar en el receptor: conmoción y horror (*Poética*, Cap. 6, 1449 b 27). El placer se definiría, en este caso especial, como una forma de distensión, como el subproducto de la descarga de afectos intensos y de signo negativo.

El hecho de que el texto literario pueda provocar, según las características del mensaje y la personalidad del receptor, estados anímicos y sentimientos de muy diverso orden y de muy diversa magnitud, tiene ciertamente otras repercusiones no contempladas por la doctrina aristotélica de la identificación catártica: al transferir a la esfera de la propia conciencia las vivencias modelizadas en el texto el receptor puede ampliar el espectro de sus posibilidades afectivas y puede desarrollar, además, una “cultura sentimental” que le permita reconocer y clarificar sentimientos indiferenciados y nebulosos (Cf. Schmidt 1978, p. 380).

El funcionamiento de la literatura en el sistema general de la cultura: textos y metatextos literarios

La clase textual literaria se puede delimitar, como acabo de hacerlo, desde el punto de vista de la función y de la correlación entre ésta y la organización

2 Sobre la “mímesis” aristotélica y sus relaciones con la idea lotmaniana de los sistemas artísticos como “modelizadores secundarios” véase Reisz de Rivarola 1980.

interna del texto. Tal criterio diferenciador resulta, empero, insuficiente si no se lo complementa con un examen del modo de funcionamiento de la literatura dentro del sistema general de la cultura.

Uno de los aportes más interesantes de la teoría semiótica de Lotman radica, precisamente, en el reconocimiento de que la literatura, como la cultura, es un sistema que se autoorganiza y se autointerpreta. Esta actividad se cumple a través de la exclusión de un tipo específico de textos o, lo que es lo mismo, de su clasificación como no-literarios, así como a través del ordenamiento taxonómico de los textos restantes y de su distribución jerárquica según una escala de valores. En el más alto nivel del mecanismo organizativo tales acciones son desempeñadas por una entidad que Lotman llama *metatextos de la literatura* y en la que engloba, de modo indiferenciado, elementos de diverso orden: tanto normas o reglas cuanto tratados teóricos o ensayos críticos (Lotman, 1976, p. 344). El único común denominador de todos ellos es el tratarse de enunciados *sobre* la literatura (enunciados metaliterarios) de carácter preceptivo; la diferencia entre unos y otros radica en que algunos de ellos, como es el caso de los tratados y ensayos, están fijados en textos que se fundan en un esquema discursivo argumentativo y que proceden de un autor determinado, mientras que otros, como es el caso de las normas o reglas propias de un código estético, por lo común sólo pueden inferirse a partir de su concretización en textos artísticos.

A fin de no confundir el conjunto global de conceptos y enunciados metaliterarios con los textos particulares que los registran, es conveniente reservar el término *metatexto* para el sistema de designación, clasificación y evaluación reconstruible a partir de todos los textos que lo manifiestan en forma explícita o implícita (escritos técnicos, artículos críticos, artes poéticas literarias o no-literarias, manifiestos, declaraciones públicas de artistas o lectores competentes, opiniones transmitidas oralmente y conservadas en forma de 'leyenda', afirmaciones poetológicas expresadas o presupuestas en obras literarias, textos literarios elaborados en conformidad con tales o cuales creencias estéticas etc.)³

3 Cf. Mignolo (1978, esp. pp. 247-249) cuya noción de *metalengua* está muy próxima a la de *metatexto* aquí adoptada. La diferencia de designación no sólo se debe al propósito de evitar confusiones con un término técnico de la lingüística sino, además, al hecho de que la *metalengua* de Mignolo parecería corresponder a la concepción lotmaniana de *código secundario o estético*, tal como puede inferirse de la siguiente definición: "Por su parte, los elementos del conjunto metalengua (Mg) serían un sistema de creencias (SC) (estéticos, conceptuales), un conjunto de técnicas (CT) y la racionalidad (Ra) de SC y CT" (p. 249). En mi propuesta el *metatexto* va más allá de los límites del código secundario o, dicho en términos tradicionales, de la *poética* en que se funda un texto dado: el *metatexto* es a la vez un sistema de conceptos y valores, variable para cada período literario, que engloba todos los códigos secundarios particulares vigentes dentro de un estadio determinado de un sistema literario determinado.

El texto literario: rasgos distintivos

Podemos completar ahora nuestra definición de *texto literario* recapitulando, para ello, los postulados básicos asumidos y precisados en la páginas precedentes:

- Es literario todo texto capaz de cumplir una función estética dentro de los límites de un determinado sistema cultural.
- Para que el texto pueda cumplir esa función debe tener una determinada organización interna.
- Si bien es el sistema general de la cultura el que establece una constelación particular de funciones textuales y de correlaciones entre funciones y estructuras, es el mecanismo autoorganizador de la literatura el que dictamina, en cada estadio de su propio desarrollo, qué estructuras textuales particulares son las aptas para cumplir una función estética.
- Lo que en última instancia determina el carácter literario de un texto es su relación con un metatexto (variable según los diferentes sistemas literarios y los distintos estadios de un mismo sistema), que lo clasifica como tal, lo ordena dentro de una tipología, proyecta sobre él un valor y orienta su codificación y descodificación según una compleja jerarquía de normas pertenecientes a distintos códigos secundarios que se superponen a las del código primario de la lengua natural.
- Todo texto literario se caracteriza por su codificación múltiple, así como por la tematización implícita —y a veces explícita— de los diversos códigos confluyentes en él, incluido el de la lengua. La tematización implícita del código primario se hace visible en la reorganización y resemantización de los signos lingüísticos según reglas distintas de las propias de dicho código. Es a este fenómeno al que alude Jakobson cuando habla de la orientación del mensaje hacia sí mismo como rasgo típico de los textos con “función poética” (1974, p. 135). El resultado de la pluricodificación y de la tematización mencionadas es el incremento de la complejidad de la estructura textual y, proporcional a él, el aumento de la capacidad informativa del texto.

Literario y poético: algunas hipótesis delimitadoras

Una vez definida la categoría *texto literario* podemos preguntarnos si los

textos a los que intuitivamente adjudicamos el carácter de “poemas” y cuyo rasgo más notorio y constante a través de los diversos períodos de diversas literaturas parece ser su división en versos, representan o no un tipo específico de texto literario susceptible de una clara delimitación.

En lo que sigue utilizaré los términos *poesía* y *poético* en un sentido menos amplio y ambiguo que Jakobson⁴, si bien aún no definido con precisión, para referirme a una cualidad menos general que la designada por el término *literario* pero subsumible en ella. Por cierto que al hacerlo no me limito a acogerme a una larga tradición que se remonta ya a Gorgias, para quien la poesía (*póiesis*) es una forma especial de discurso artísticamente elaborado cuyo rasgo distintivo es el metro (Gorgias B 11 (*Helena*)9); adoptar el uso convencional del término implica asumir a la par la hipótesis de que los textos poéticos tienen una identidad propia dentro de la clase de textos literarios y que esa identidad admite una definición transhistórica. Con esta última acotación quiero significar que me propongo ir más allá de la mera verificación de que la poeticidad de un texto está determinada por su relación con un metatexto que lo inscribe en el dominio de la *poesía*. Así como en la caracterización de la clase textual literaria procuré romper la circularidad propia de toda definición exclusivamente relacional especificando la naturaleza de las magnitudes interrelacionadas, se hace preciso comprobar ahora si la magnitud *poesía* ostenta algún rasgo que permanezca constante a través de las múltiples variaciones de los criterios clasificatorios del metatexto y de las correspondientes estructuras textuales rotuladas en cada época como poéticas. En el caso del texto literario el rasgo invariable es el cumplimiento de una función estética —operante tanto en el nivel cognoscitivo como en el emotivo— que se manifiesta en una estructura textual cuya característica igualmente invariable es su codificación múltiple y su alto grado de densidad semántica. Queda por examinar ahora si los textos que a lo largo de la tradición literaria occidental, de Gorgias en adelante, han sido clasificados —intuitivamente o en el marco de una reflexión sistemática— como *poesía*, se distinguen por alguna cualidad específica y permanente, que se derive y a la vez se destaque de la cualidad común a todo texto literario.

Enumeraré a continuación algunas conjeturas de carácter intuitivo que pueden servir como base para una delimitación más precisa:

4 Sobre las ambigüedades terminológicas de la teoría poética jakobsoniana véase Reisz de Rivarola 1981.

—La poesía parece caracterizarse, respecto de otras formas literarias, por una mayor proximidad a otras artes no-verbales como la música y las artes plásticas. Por “mayor proximidad” debe entenderse tan sólo una virtualidad: la capacidad —siempre disponible pero no siempre explotada— de poner de relieve el lado concreto y sensorial de los signos lingüísticos para obtener con ellos efectos acústicos y/o visuales portadores de informaciones adicionales que se superponen a las propiamente lingüísticas.

En Occidente la poesía se vincula con la música desde sus orígenes greco-latinos de dos maneras diferentes. En unos casos la ‘imita’ mediante la sistemática manipulación de los aspectos audibles de los signos con miras a crear una armonía verbal fundada tanto en regularidades cuantitativas y cualitativas (duración y timbre de los grupos silábicos) como en una suerte de contrapunto entre el esquema rítmico cuantitativo y el esquema prosódico tonal. En otros casos se asocia directamente a la música para constituir con ella una unidad verbo-vocal-instrumental, como en las partes corales de la tragedia clásica o en los muchos y variados textos en verso que los filólogos alejandrinos incluyeron en una categoría cuyo nombre procede de uno de los instrumentos acompañantes más usados: la *lirica*.

La proximidad a los sistemas artísticos que trabajan con medios visuales se muestra en todos aquellos textos en los que una parte sustancial de las informaciones primarias (sobre la realidad modelizada) y secundarias (sobre los códigos estéticos co-modelizantes). se deriva de una especial división y distribución de los signos gráficos en el blanco de la página. Esta conexión de lo poético con lo pictural se hace particularmente patente en la poesía concreta de nuestro siglo pero, a pesar de su menor difusión, es de casi tan vieja data como la poesía-canto (la *lyriké* griega): se remonta al *technopaignion* de los alejandrinos y a los *carmina figurata* de los latinos.

—La semantización de los aspectos audibles y visibles de los signos lingüísticos es uno de los muchos recursos de que dispone la literatura para concentrar un inmenso volumen de información en el reducido ‘espacio’ de un texto. Esta capacidad de almacenar y transmitir información en forma extremadamente compacta y económica —compartida por la literatura con todos los sistemas artísticos (Cf. Lotman, 1978, p. 36)— parece manifestarse en los textos poéticos en un grado todavía más alto que en los restantes textos literarios, lo que a su vez parecería ser el resultado de la explotación intensiva de elementos no-precodificados en el sistema primario de la lengua. En la medida en que tales elementos se vuelven portadores de condensadas informaciones primarias y secundarias que se superponen a las vehiculizadas por los elementos precodificados, el mensaje poético intensifica en virtud de ellos la densidad y complejidad semánticas consustanciales a todo mensaje literario.

— En los textos poéticos se percibe más marcada la tendencia —que Lotman señala como propia de todo texto artístico— a organizar el material del código primario de tal modo, que a la usual división de los signos se le superpone una nueva división por encima y por debajo del nivel correspondiente a la palabra. A consecuencia de ella el texto literario se erige en un gran signo complejo dentro del cual las palabras se comportan como elementos sémicos e inversamente morfemas y fonemas pueden adquirir, sobre todo en poesía, el carácter de los signos de la lengua natural (Cf. Lotman, 1972, pp. 48-49). A la sintagmática de la cadena se le suma, por otro lado, la sintagmática de la jerarquía: los signos aparecen ligados en el sintagma y, además, unos dentro de otros como en un sistema de cajas chinas. Este procedimiento de reorganización del material lingüístico es una de las tantas formas que puede asumir la implícita tematización del código de la lengua a que me referí más arriba (p. 12).

La diferente segmentación de los signos del código primario es, con todo, por muy importante que sea su rol en el ensamblaje del texto poético, una de las muchas y variadas manifestaciones de la sistemática manipulación del material verbal con miras a su despragmatización. Este proceso, consistente en desmontar y rearmar las estructuras de la lengua natural o en recombinarlas o en insertarlas en nuevos contextos según las normas de un código estético acoplado al lingüístico, es parangonable a la actividad del artista plástico que trabaja con una materia ya estructurada (chatarra de vehículos, piezas de motores, utensilios y artefactos de uso cotidiano etc.) y la modifica en su forma, la reordena o simplemente la reubica en un espacio distinto del habitual para despojarla de su funcionalidad pragmática y volverla vehículo de un condensado mensaje que incluye informaciones sobre el mundo, sobre la personalidad del artista que lo aprehende en el acto de modelizarlo y sobre un lenguaje artístico específico que co-modeliza la parcela de mundo representada en la obra.

Los resultados del trabajo de despragmatización y resemantización de los signos utilizados en el intercambio cotidiano, si bien son perceptibles en toda obra literaria, se manifiestan, sin embargo, con mayor nitidez, intensidad y sistematicidad en los textos canonizados como poéticos a lo largo de siglos dentro de la serie literaria de la historia cultural de Occidente. Una de las primeras explicitaciones teóricas de este fenómeno se encuentra en la exaltación aristotélica de lo “extraño” (*xenikón*) —esto es, de todas las formas lingüísticas infrecuentes en la comunicación pragmática— y de las metáforas fundadas en analogías poco evidentes como particularmente aptas para el discurso poético en oposición a las diversas formas de oratoria y, en general, a todas las formas de discurso no-artístico. El privilegiamiento de la metáfora entre los muchos posibles modos de configuración del sentido y su entronización como vehículo ideal del pensamiento poético se deben a que Aristóteles adjudica a esta figura un alto valor cognoscitivo. En efecto, su teoría de la metáfora, que incluye una

caracterización de variantes específicamente poéticas, hace particular hincapié en dos aspectos que muestran a las claras que el proceso de metaforización constituye para él la manifestación lingüística de un modo no rutinario de aprehensión de los datos de la experiencia. Esos dos aspectos, sobre los que podrían multiplicarse las citas, son los siguientes:

- 1) Metaforizar bien es algo que no se puede aprender de nadie, ya que se trata de percibir y expresar una semejanza, hasta entonces oculta, entre dos objetos (Cf. *Poética*, Cap. XXII, 1459 a 48; *Retórica*, L. III, Cap. 11, 1412 a 11-15 y L. III, Cap. 2, 1405 a 8-10).
- 2) Interpretar una metáfora supone la superación de una confusión inicial y la placentera sorpresa de co-descubrir la semejanza descubierta por el creador (Cf. *Retórica*, L. III, Cap. 10, 1410 b 10-27 y L. III, Cap. 11, 1412 a 19-26).

Estas tesis, aun formuladas en la sintética versión que acabo de ofrecer, testimonian suficientemente que en opinión de Aristóteles las metáforas, al igual que los demás recursos extrañantes que él asocia a la poesía, no son medios prescindibles cuya función se limitaría a añadir 'ornato' a un mensaje igualmente verbalizable en otros términos menos 'bellos'. Al poner de relieve que en la producción de metáforas poéticas lo que cuenta no es el dominio de cierta técnica verbal sino una capacidad de percepción individual e intransferible, reconoce implícitamente que el verdadero poeta no modeliza la realidad apoyándose en el filtro preclasificador del código lingüístico manejado por el conjunto social sino que, por el contrario, se ve compelido a manipular los signos de ese código para poder expresar un modo personal de apropiación del mundo fundado en el rechazo de categorías apriorísticas y generalizaciones simplificadoras. El texto poético representa, desde esta perspectiva, un paradigma y un límite: es el ámbito en el que el proceso de desmecanización y remodelación del material lingüístico —que está en la base de toda construcción literaria— se realiza del modo más exhaustivo y sistemático.

—Entre los elementos no-precodificados más explotados por los textos poéticos de casi todas las épocas y culturas se cuentan las figuras de recurrencia (reiteración de unidades de todos los niveles lingüísticos, desde el tipográfico —en el caso de la poesía escrita— hasta el semántico). El único denominador común de todos los textos poéticos parece ser, empero, la distribución más o menos regular del material verbal en secuencias fónicas y/o gráficas ("versos" o componentes de una figura verbo-pictórica en el caso de la poesía visual) configuradas según los más variados criterios en conformidad con los correspondientes códigos estéticos.

La última de las conjeturas enumeradas es quizás la más cuestionable pero a la vez la que posee una mayor capacidad de rendimiento para la determinación de rasgos distintivos. Obsérvese, en efecto, que las tres primeras conjeturas encaran la poeticidad como una cuestión de grado, esto es, ubican la supuesta clase *texto poético* en el punto en que cierta cualidad, compartida en mayor o menor medida por todos los textos literarios, se manifiesta del modo más intenso y constante en la estructura textual. La cuarta y última, en cambio, plantea la posibilidad de distinguir dicha clase por una cualidad específica: la organización del material verbal según algún principio rítmico sonoro y/o visual que lo segmente en secuencias regularmente reiteradas. Asumir este criterio delimitativo implica, por cierto, la operación complementaria de excluir del ámbito poético todos los textos literarios que no participen de esa cualidad; no implica, sin embargo, —y aquí reside el aspecto discutible de la propuesta— la exclusión de los textos no-literarios (por ejemplo pragmático-propagandísticos) que ostenten el tipo de organización señalado. Esta manera de abordar el problema de la poeticidad que, como intentaré demostrarlo enseguida, no es básicamente errónea sino tan sólo insuficiente hasta tanto no se la combine con otros criterios, nos remite a un paradigma teórico tan influyente como controvertido desde su aparición: a los trabajos de R. Jakobson sobre poesía y, en particular, a su célebre ponencia de Bloomington "La lingüística y la poética" (Jakobson, 1974 [1960]).

Las numerosas y variadas críticas a que ha dado lugar, sobre todo en los últimos años, han movido recientemente a N. Ruwet (1980) a hacer una defensa de la validez transhistórica de la teoría poética jakobsoniana partiendo del supuesto de que la mayoría de las objeciones formuladas contra ella se fundan en una deficiente comprensión del pensamiento de su autor, quien —añado por mi parte— utiliza algunos términos-clave (como *poético* o *mensaje*) en forma tan poco unívoca⁵ o se expresa a veces con tal exuberancia excursiva, que deja bastante margen para malosentendidos.

Acierta Ruwet al señalar que el núcleo de la teoría radica en ese postulado general según el cual lo que caracteriza al discurso poético es "la proyección del principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación". Y acierta, asimismo, al puntualizar que muchas de las confusiones en que se basan

5. Cf. nota 4.

las críticas a dicho principio derivan del hecho de que éste aparece encuadrado en un marco funcional que lo vuelve fácilmente falseable. En efecto, el flanco más débil del modelo de Jakobson corresponde a la ubicación de una función poética junto a otras funciones de la lengua y a la caracterización de la poeticidad (o literariedad) de un texto según el grado de preponderancia de dicha función sobre todas las demás. Es a este aspecto al que dirige todas sus baterías E. Coseriu cuando en sus conocidas tesis sobre las relaciones entre lenguaje y poesía (Coseriu 1977 [1971], pp. 201-207) sostiene que el lenguaje poético no se debe entender como “reducción del lenguaje a una supuesta función poética” ni como “lenguaje + una supuesta ‘función poética’” y postula, a cambio, que la poesía coincide con el lenguaje por cuanto representa el ámbito en que se desarrolla su más plena plurifuncionalidad (tesis 7 y 8). Puesto que en este mismo contexto (en la tesis 9) refuta la idea de poesía como desviación y, realizando un curioso desliz conceptual, equipara *desviación* con *reducción*, parece querer homologar implícitamente los planteos de Jakobson con todos aquellos otros que inspirados directa o indirectamente en la gramática generativa ven en el criterio de la desviación lingüística la piedra filosofal para la delimitación del texto poético entre las muchas clases de textos posibles. Si esta crítica va realmente dirigida al modelo jakobsoniano —cosa que no queda del todo clara—, Coseriu habría incurrido en un malentendido similar a los muchos suscitados por las imprecisiones terminológicas a que me referí más arriba.

Lo más objetable del modelo es, a mi entender, la manera un tanto simplista de ubicar a la literatura dentro del campo de acción de la función poética según un criterio cuantitativo-gradual, lo que redundaba en la imposibilidad de marcar claras fronteras entre lo literario y lo no-literario por una parte, y lo literario y lo poético por la otra.

Poéticos son para Jakobson todos los textos en que la función poética predomina sobre las demás funciones de la lengua. Puesto que esta función es concebida como aquella que está centrada en el mensaje mismo y que se manifiesta en la proyección del principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación, esto es, en el principio de repetición y variación en los diferentes niveles lingüísticos, se puede completar la definición precedente mediante la aclaración de que en los textos poéticos la recurrencia de unidades lingüísticas de distinta magnitud no cumple el rol subsidiario de reforzar la eficacia de las otras funciones sino que es un fin en sí misma: se erige a la vez en vehículo y contenido del mensaje. Esta precisión no explica, empero, cuáles son los factores que determinan el autotelismo de las equivalencias horizontales en el texto literario. Por otro lado, cuando Jakobson habla del predominio de la función poética parece aludir a la *literariedad*, es decir, a los rasgos distintivos de todo texto literario independientemente de su clasificación en géneros y de la distinción prosa-verso. Sin embargo, el excesivo peso que adquieren en las

ejemplificaciones aquellos textos en verso tradicionalmente designados *poemas* hace sospechar que Jakobson ve en ellos algo así como el grado máximo de la literariedad, lo cual implicaría la suposición de que los rasgos distintivos del texto poético —del poema— aparecerían ‘diluidos’ o parcialmente presentes no sólo en muchos textos no-literarios (como por ejemplo slogans políticos y propagandas comerciales con paronomasias o rimas) sino también en todos los demás tipos de textos literarios no-poemáticos (como por ejemplo dramas o relatos en prosa). Si esta interpretación es correcta, habría que adjudicarle a Jakobson la idea de que la literariedad es una propiedad cuantificable, que permitiría establecer una clasificación textual según una escala graduada, sin hacer intervenir los juicios de valor dependientes del código estético en que se funda cada texto. Semejante escala se extendería desde un ‘mínimo literario’ de contornos difusos (en el que se incluirían los mencionados textos pragmático-propagandísticos con rimas y otros similares) hasta un ‘máximo literario’ representado por la poesía. No vale la pena insistir sobre las insalvables dificultades que plantearía la aplicación de una hipótesis con estas características.

La noción jakobsoniana de “equivalencia”

Todas las objeciones propias y ajenas que acabo de exponer no anulan, sin embargo, la validez del principio de equivalencia como posible criterio diferenciador para la delimitación del texto poético. Su capacidad de rendimiento se hace más evidente cuando se lo considera al margen del modelo de funciones lingüísticas en que Jakobson lo inscribe y, sobre todo, cuando se lo correlaciona con otros criterios de tipo pragmático. Antes de sacarlo del estrecho marco de una “teoría lingüística de la literatura” y de reinterpretarlo y reubicarlo dentro del marco de una “teoría del texto literario” (Cf. Mignolo 1978, p. 160) considero, empero, oportuno, clarificar y precisar la noción misma de “equivalencia” siguiendo una interesante propuesta de W. Koch (1978).

Este autor señala con razón que Jakobson utiliza los conceptos “sintagma” y “paradigma” de un modo bastante vago. Para fundar adecuadamente su crítica, recuerda que un paradigma (en el sentido lingüístico del término) posee siempre dos rasgos: el de una relativa igualdad estructural (intercambiabilidad) y el de una relativa diferencia. Así por ejemplo, un paradigma conjugacional (lat. *amo*, *amas*, *amat* . . .) se basa en una cierta equivalencia (*am*—) pero a la vez en una cierta no-equivalencia (*—o*, *—as*, *—at* . . .). Lo mismo valdría para los múltiples paradigmas que es posible establecer conforme al parámetro adoptado en cada caso. Acota Koch que la total equivalencia (la ‘repetición’) es paradigmáticamente sin sentido pero que, sin embargo, la repetición es el prototipo de equivalencia sintagmática cuando se trata de fenómenos métricos. Propone, por

ello, que semejantes equivalencias no se entiendan como realizaciones sintagmáticas de un paradigma —como lo sugiere la formulación del célebre postulado jakobsoniano: *la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación*— sino como “series de recurrencias no-triviales cuyo mínimo elemento, también visto paradigmáticamente, representa por lo menos una serie de dos segmentos idénticos o casi idénticos” (Koch 1978, p. 293, nota 20).

La distinción terminológica introducida por Koch está ampliamente justificada por el hecho de que Jakobson utiliza *equivalencia* (al igual que otros términos cuya correcta comprensión es decisiva para la validación de su modelo) en tres sentidos diferentes que conviene no confundir: a) “igualdad total” b) “igualdad parcial (en conjunción con una diferencia parcial)” y c) “oposición”. Para evitar ambigüedades podría ser útil rebautizar cada uno de estos casos con los términos *recurrencia*, *equivalencia estricta* y *equivalencia oposicional* respectivamente (u otros similares), toda vez que se los relacione con el postulado de la proyección del principio de equivalencia del eje paradigmático al sintagmático. La aplicación de este postulado resulta, en efecto, evidente, cuando en el eje de combinación se encadenan, por ejemplo, sinónimos (equivalencia estricta) o antónimos (equivalencia oposicional). No siempre ocurre otro tanto, en cambio, cuando reaparece un mismo fonema o grupo de fonemas, una cantidad vocálica, un esquema acentual, una misma construcción sintáctica etc. En tales casos habría que tener mayor cautela en la utilización de la noción de equivalencia. Así, por ejemplo, estará justificado decir que dos segmentos de una construcción paralelística son equivalentes —e incluso que son realizaciones sintagmáticas de un mismo paradigma—, a condición de que la igualdad de función sintáctica se combine con una no-igualdad léxica. Si, en cambio, hay total identidad sintáctica y léxica, es más adecuado considerar el fenómeno como una repetición o recurrencia. Del mismo modo, se podrá decir que dos sílabas largas o dos sílabas acentuadas son equivalentes, a condición de que la igualdad de ambas se reduzca a la longitud vocálica o al acento y de que sean diversas en otros aspectos, por ejemplo, en su constitución fonémica. Si son idénticas desde todo punto de vista, será preferible hablar de repetición o recurrencia.

Equivalencias horizontales como condición necesaria pero no suficiente de poeticidad

Hecha esta aclaración podemos retomar el examen del principio jakobsoniano desde el punto de vista de su relevancia para la caracterización del texto poético. Una interesante reflexión de uno de los autores que recientemente han puesto en tela de juicio la validez transhistórica de dicho principio, proporciona,

paradójicamente, un excelente punto de partida para demostrar su aplicabilidad a la clase *poesía*, independientemente de condicionamientos históricos y de las correspondientes variaciones del metatexto literario.

En un trabajo que antecede en unos cuantos años a sus actuales objeciones a la poética de Jakobson, G. Genette (1970 [1968]) señala que la verdadera “estructura” del lenguaje poético “no es ser una *forma* particular, definida por sus accidentes específicos, sino más bien un *estado*, un grado de presencia y de intensidad al que puede ser llevado, por así decirlo, cualquier enunciado, con la única condición de que se establezca en torno de él ese *margen de silencio* que lo aísla en medio (pero no lo aparta) del habla cotidiana” (pp. 78-79). Al respecto cita en nota una bella idea de Eluard: “Los poemas tienen siempre grandes márgenes blancos, grandes márgenes de silencio” y llama la atención sobre el hecho de que incluso “la poesía más liberada de las formas tradicionales no ha renunciado (por el contrario) al poder de condicionamiento poético que deriva de la disposición del poema en el *blanco* de la página. Hay justamente, en todos los sentidos del término, una *disposición poética*” (pp. 78-79, nota 48).

Esta muy acertada observación de Genette parecería corroborar el principio básico de la teoría poética jakobsoniana: la presencia de equivalencias horizontales como rasgo característico del discurso poético. En efecto, aceptar que existe una “disposición poética” del texto es aceptar el principio de la equivalencia (o recurrencia) rítmico-auditiva (y/o rítmico-visual) de cada margen de silencio (y/o blanco) con todo otro margen de silencio (y/o blanco), de cada cadena fónica (y/o gráfica) limitada por márgenes de silencio (y/o blancos) con toda otra cadena fónica (y/o gráfica) limitada por márgenes dentro de un mismo texto, de cada intervalo-límite de comienzo de cadena con todo otro intervalo-límite de comienzo de cadena, de cada intervalo-límite de final de cadena con todo otro intervalo-límite de final de cadena, de cada segmento relleno con letras o formas gráficas determinadas con todo otro segmento relleno con las mismas letras (o simplemente con letras) o con las mismas formas gráficas (o simplemente con formas gráficas que alternan regularmente con vacíos) etc.

Esta interpretación de la reflexión de Genette —que creo enteramente lícita dentro del marco conceptual del ensayo en que aparece el pasaje citado— está, sin embargo, en franca contradicción con su más reciente crítica a Jakobson (Genette 1976, pp. 302-314, esp. p. 313), según la cual el principio de equivalencia representaría una idea típicamente romántica y simbolista⁶, no

6 Sobre la relación genética entre las concepciones poéticas del romanticismo alemán (particularmente Novalis) y la teoría de Jakobson y de los formalistas rusos véase Todorov (1977, pp. 339-352), quien no se apoya en esta vinculación para objetar la validez del modelo de Jakobson sino, más bien, para poner en evidencia las diferencias de un discurso científico coherente y consecuente con sus propios postulados frente a un discurso “profético” o “panfletario”.

aplicable a la poesía de todos los tiempos ni, mucho menos, a la más moderna.

En el mismo volumen de *Poétique* (1980, no 42) en el que Ruwet responde a esta crítica, J.-M. Schaeffer insiste en la misma objeción: también en su opinión “el principio jakobsoniano se aplica sobre todo a la poesía romántica y post-romántica” (Schaeffer 1980, p. 182). Sus razones para negarle valor definitorio son, al parecer, las mismas de Genette y, en general, de quienes recusan el carácter distintivo de las equivalencias horizontales: “Existen tradiciones poéticas que se revelan rebeldes a análisis basados en este principio, ya sea en el nivel fonológico o en el nivel morfológico” (ibid.). Esta aclaración de Schaeffer pone en evidencia los exactos límites dentro de los cuales semejante crítica se muestra justificada. Es indudable, en efecto, que un sinnúmero de textos considerados poéticos en diferentes épocas y culturas no presenta una organización textual que se manifieste en un sistema más o menos regular de recurrencias fonológicas ni morfológicas. Muchos de ellos carecen incluso no sólo de ese tipo de equivalencias fonológicas que constituye uno de los rasgos más constantes y extendidos en la tradición poética occidental (rimas), sino, además, de todo esquema métrico regular, sea éste cuantitativo, acentual o tonal.

Cabría preguntarse, empero, si es posible concebir un texto poético sin “márgenes blancos” en un sentido a la vez literal y metafórico, es decir, sin pausas sonoras y/o visuales, sin una detención, regularmente reiterada, de la cadena sonora o de la secuencia gráfica o, en el caso especial de la poesía visual, de las porciones rellenas con letras —o restos de letras o manchas o formas cualesquiera— de la superficie en blanco que les sirve de fondo. Uno se inclina por la respuesta negativa cuando advierte que ciertos textos que parecen responder a un considerable número de convenciones aceptadas como poéticas dentro de ciertas coordenadas históricas pero que no ostentan esos “márgenes blancos” generadores de una insistente ritmicidad auditiva y/o visual, suscitan de inmediato la duda sobre su status (¿“poesía” o “prosa poética”? ¿“texto poético” o “texto literario con algunos rasgos poéticos”? ¿“lírica en prosa”? ¿“anti-poesía”?). La presencia de esos mismos “márgenes” —siempre en relación con las convenciones mencionadas— vuelve, en cambio, superflua toda especulación al respecto.

Se podría aceptar, por tanto, que al menos uno de los distintos tipos de equivalencias horizontales contemplados por Jakobson es común a todos los textos producidos y recepcionados como poéticos en diferentes épocas, lo que no implica, ciertamente, admitir que la existencia de cierto esquema rítmico sonoro y/o visual sea condición a la vez necesaria y suficiente de poeticidad.

Ya Aristóteles había reconocido, contra la opinión imperante en su época, que la sola presencia del verso no basta para volver poético un texto, “dado que se podría versificar las obras de Herodoto y no serían por ello menos historia con versos que sin versos” (*Poética*, Cap. IX, 1451 b 2-4).

La contradicción aparentemente irresoluble entre la posición aristotélica y la tesis gorgiana del verso como única característica propia de la poesía (cf. *supra*, p. 13), contradicción que de alguna manera se prolonga en el debate actual sobre el valor definitorio del principio de equivalencia, deja de ser tal cuando se reconoce el carácter parcial (*necesario pero no suficiente*) del criterio delimitador y cuando se lo integra en un sistema clasificatorio capaz de dar cuenta de las diferencias específicas de los textos literarios en general. Sobre el trasfondo de los criterios propuestos más arriba (p. 12) para demarcar la clase *texto literario*, se puede sostener, en efecto, que la "disposición poética" del texto se erige en rasgo distintivo de poeticidad siempre que —y sólo cuando— esté en relación con un metatexto que lo clasifique como literario, lo ordene dentro de una tipología literaria y oriente su codificación y descodificación según una compleja jerarquía de sistemas normativos que se superponen al de la lengua: de época, escuela, género, estilo verbal etc. Otro factor, ciertamente subsidiario —por cuanto se deriva del status literario o no-literario del texto— pero que colabora adicionalmente a constituir la distintividad de dicho rasgo, atañe a las condiciones pragmáticas de la utilización del texto con "disposición poética".

Un ejemplo de lo dicho: si bien la poesía trágica griega es impensable sin el trímetro yámbico de las partes dialogadas y sin las variadas y sofisticadas combinaciones de versos líricos en las estrofas destinadas al canto del coro, la presencia de ambos tipos de versos —obligatoria para el género dramático como la del hexámetro dactílico para la épica— sólo funciona como rasgo de poeticidad trágica en conjunción con otros rasgos típicos del género que resultan de la aplicación de sistemas normativos concurrentes con el sistema métrico y, como él, inscriptos en el metatexto correspondiente al período clásico de la literatura griega antigua. Entre ellos se cuentan, principalmente, cierto registro verbal (predominio de un estilo 'sublime', que admite metáforas audaces, neologismos y extensas palabras compuestas, con especial concentración de recursos extrañantes en las parte cantadas), una determinada estructuración del mundo ficcional (caracteres 'medios', no muy distantes del espectador, acciones aptas para producir conmoción y espanto, encadenamiento necesario o verosímil de las acciones, cambio de fortuna de la felicidad a la desgracia etc.)⁷ y el hecho

7 Todos estos rasgos —ciertamente inferibles a partir de los textos trágicos— aparecen, además, explicitados y erigidos en canon de validez 'eterna' en la *Poética* de Aristóteles, que constituye un precioso testimonio para la identificación de los sistemas normativos operantes en la obra de los tres grandes poetas trágicos del siglo V a. C. y, consecuentemente, para la reconstrucción del metatexto que los engloba.

de que el texto sea representado —o representable— por actores y por cantantes-danzarines acompañados de músicos en un escenario con ciertas características específicas. Otro tanto puede afirmarse de un poema épico popular o culto de la antigüedad, el medievo o el renacimiento, de una comedia del Siglo de Oro español, de una oda horaciana o de unas rimas de Bécquer, de un soneto amoroso de Garcilaso de la Vega o de Severo Sarduy, de una novela en verso de Pushkin o de cualquier poema moderno en “versos libres”.

Si en la deliberadamente caótica enumeración anterior he mezclado épocas, escuelas, géneros, estilos, formas métricas y autores, es para insistir en el hecho de que la única característica común a todos los especímenes mencionados, el verso, funciona como rasgo distintivo de poeticidad sólo a partir del supuesto de que los tipos textuales en cuestión están ligados a un metatexto que los designa, ordena y evalúa como literarios, lo que a su vez implica que el verso no distingue por su sola presencia sino por su vinculación específica con cada uno de los sistemas normativos correspondientes a épocas, escuelas, géneros, estilos etc. y por su relación con los contextos situacionales en que es utilizado.

Textos poéticos y textos pragmáticos con “disposición poética”: el rol del verso en el poema y en la propaganda comercial

Esta manera de enfocar el problema de las equivalencias horizontales en el texto poético permite resolver la aporía a que llega Jakobson al dar por sentado que en tales equivalencias se manifiesta siempre una “función poética” de la lengua, sin tomar en consideración ni la situación comunicativa ni los códigos extralingüísticos puestos en juego por los comunicantes. Precisamente el no tomar en cuenta estos factores trae como consecuencia la imposibilidad de distinguir satisfactoriamente un poema de una propaganda comercial, un slogan político o un conjuro mágico en el caso de que todos los textos ostenten cualquier tipo de equivalencia horizontal y que, por lo tanto, opere en todos ellos la “función poética”. Tratar de zanjar el problema afirmando, por ejemplo, que en el poema predomina la función apelativa sobre la poética es sustituir una explicación fundada en el análisis de los objetos y sus rasgos diferenciadores por la racionalización de una aprehensión intuitiva de la diferencia. La racionalización consiste, en este caso, en pretender definir, según el modelo de una combinación jerárquica de funciones lingüísticas, clases de textos identificados apriorísticamente en conformidad con una praxis de lectura en la que los factores extralingüísticos silenciados en la definición juegan un rol fundamental.

En un texto poemático la distribución más o menos regular del material verbal en secuencias fónicas y/o gráficas (o en unidades verbo-pictóricas en el caso de la poesía visual) cuyos límites no coinciden —al menos de manera integral— con las divisiones usualmente practicadas en el habla cotidiana, es el

resultado de la aplicación de un sistema normativo que a su vez se correlaciona con otros sistemas normativos que determinan, por ejemplo, la selección del vocabulario y la sintaxis, la selección y articulación de los temas, la linealidad del discurso o su ruptura, la organización del mundo miméticamente constituido en la ficción (si se trata de un texto ficcional) etc. Las interrelaciones de los varios sistemas normativos concurrentes en cada texto configuran constelaciones diversas, que representan el esquema de base de los diferentes tipos de discurso admitidos por el metatexto. Es en virtud de su posición dentro de una determinada constelación de códigos secundarios —adicionales al de la lengua— que el verso (o cualquier entidad rítmica equiparable con él) proyecta sobre el texto una valencia poética y condiciona, en el receptor competente, la puesta en juego de procedimientos de descodificación mucho más complejos de los utilizados en la comunicación pragmática.

En una propaganda comercial versificada, en cambio, la organización de los enunciados en secuencias regularmente reiteradas es el resultado de la aplicación de una norma aislada, que no se ubica en ninguna constelación normativa ni, en consecuencia, en ninguno de los metatextos históricamente verificables, razón por la cual el verso, despojado de su capacidad de proyectar en el texto una valencia, se limita a dotarlo de un 'ornato' pseudopoético. El hecho de que la norma métrica manifestada en el texto propagandístico aparezca desvinculada de los códigos epocales, genéricos, literario-ficcionales, estilístico-verbales etc. conforme a los cuales se elaboran y descifran todos los mensajes que cumplen una función estética en el marco de un sistema cultural determinado, hace que cualquier receptor que haya sido socializado dentro de esa cultura se comporte ante dicho texto no como lector u oyente de poesía sino como potencial consumidor del producto promocionado en verso. A ello colabora, por cierto, el hecho, inseparable del anterior, de que el texto aparezca inscripto en el contexto situacional que se reconoce como propio de la propaganda: no en un libro de poesía o en el marco de un recital poético sino, por ejemplo, en las secciones comerciales de periódicos o revistas, en afiches callejeros, espacios radiales o televisivos etc.

Mediante el empleo metafórico del término *valencia* he querido formular de modo sintético una propiedad que el verso sólo adquiere en su utilización literaria: la de informar implícitamente sobre su posición dentro de una constelación de códigos secundarios y, por consiguiente, sobre la capacidad de combinación del sistema métrico con otros sistemas normativos según los principios establecidos en cada estadio de un sistema literario determinado por el metatexto correspondiente. Afirmar que el verso proyecta en el texto literario una valencia poética implica, pues, no sólo que lo dota de una marca de poeticidad sino, además, que remite, en conjunción con los demás componentes de la estructura textual, a la particular constelación de códigos estéticos que se

manifiesta en el texto y en virtud de la cual éste puede ser clasificado y evaluado.

En el caso de la propaganda comercial, el slogan político o cualquier texto pragmático parangonable con "disposición poética", la equivalencia rítmica auditiva y/o visual de los enunciados no vehiculiza ninguna de las informaciones específicamente artísticas que acabo de enumerar. No se puede negar, sin embargo, que incluso en este espacio textual la proyección del principio de equivalencia sobre la secuencia redundante en un incremento de la complejidad y densidad semánticas del texto. También aquí la formación de pares co-oposicionales de unidades lingüísticas recurrentes o equivalentes puede producir variados efectos de sentido que se imbrican en el mensaje primario y abren brechas en su linealidad, como, por ejemplo, instaurar una relación de semejanza (u oposición quasi-antonímica) entre elementos léxicos totalmente disímiles o poner al descubierto una diferencia en lo aparentemente idéntico⁸. Pero es preciso recalcar que tales efectos —que, como he intentado demostrarlo, no son *per se* poéticos— no van aparejados aquí con otras tantas informaciones implícitas sobre los sistemas modelizadores secundarios que regulan la constitución de todo mensaje con función estética.

La explotación de ciertos recursos emparentados con la música o las artes visuales, la semantización de los aspectos audibles y visibles de los signos lingüísticos así como su segmentación según un orden jerárquico diferente del de la lengua natural (cf. *supra*, pp.14-15), son algunos de los caminos por los que los textos propagandísticos (u otros similares) pueden llegar a tocar tangencialmente la clase poética. El hecho decisivo que los aparta de ella es que la reorganización y resemantización del material verbal no obedece a los principios constructivos de un sistema modelizador secundario que se valga del sistema primario de la lengua natural para producir fisuras en el filtro preclasificador de la realidad que aquella impone a sus usuarios. En el texto poético la manipulación de los signos en conformidad con un código estético tiene como meta la constitución de un modelo del mundo menos general y estereotipado que el elaborado por la conciencia colectiva —lingüística— de una comunidad cultural. En el texto propagandístico, en cambio, esa misma manipulación, en tanto que responde a normas desgajadas de códigos estéticos y por ello mismo ya sin conexión alguna con los correspondientes modelos artísticos de la realidad,

8 Cf. Lotman 1972, esp. pp. 71-73 y 1978, pp. 105-247, esp. pp. 105-108, quien reduce a los dos procesos mencionados todas las operaciones semánticas que resultan de la presencia de equivalencias horizontales, sin considerar siquiera el caso de la creación sintagmática de una antonimia entre elementos léxicos paradigmáticamente no-oponibles, basada en una identidad fónica o sintáctica. Cf. al respecto Reisz de Rivarola 1977, pp. 77-99, esp. pp. 89-90. Me abstengo aquí de hacer un recuento de las posibilidades no contempladas por Lotman por cuanto las he tratado e ilustrado con cierta exhaustividad en el citado trabajo. A pesar de que mis observaciones se fundan en el estudio de un corpus poético, mucho de lo dicho allí acerca del análisis semántico intratextual de los diferentes tipos de equivalencias se aplica igualmente a textos literarios.

no cumple la función de socavar sino, más bien, de reforzar la presencia mediatizadora del código lingüístico en la apropiación del mundo (cf. supra, pp. 3-5). Por esta razón las equivalencias horizontales no pasan de ser aquí medios de ornamentación y relieve: las 'apoyaturas' de un discurso de identidad no problemática cuyo fin es movilizar estereotipos conceptuales y emotivos.

El texto como acción verbal y la identidad del discurso

Esta manera de entender la función de las recurrencias o equivalencias en los textos pragmáticos nos remite, como surge de la terminología utilizada en la última afirmación del apartado precedente, a un modelo de texto —concebido como acción verbal— que procede de K. Stierle y que ha sido asumido por mí en un trabajo reciente sobre el status de la lírica como género literario (Reisz de Rivarola 1981). Considero oportuno volver a algunas de las ideas allí expuestas, ya que ellas pueden iluminar, en este nuevo marco temático, tanto el rol de la "disposición poética" fuera del ámbito de la poesía, como la relación —y frecuente confusión— entre las categorías *texto poético* y *texto lírico*.

Recordemos que para Stierle (1979) el texto es la base verbal del discurso. La recurrencia y la conexidad de los elementos lingüísticos dan al texto coherencia pero no identidad. Dichos factores sólo se vuelven identificatorios cuando el texto se entiende como una acción ejecutada por un sujeto hablante que se manifiesta en la identidad de un rol, esto es, cuando se lo traspone a la dimensión del discurso.

El sentido y la identidad del discurso resultan de su vinculación con un esquema discursivo institucionalizado pero no son reductibles a la mera concretización del esquema de base sino que se constituyen en el complejo proceso de tránsito del esquema a su realización. A lo largo de este proceso se producen numerosas brechas en las que el sentido del discurso se dispersa en múltiples direcciones y su identidad se perfila en una relación de proximidad-distancia con la identidad del esquema: en la incesante apertura del discurso hacia el no-discurso.

En el ámbito de los textos pragmáticos —no-literarios— la línea de identidad del discurso se mantiene al precio de una radical reducción de la multiplicidad de contextos en los que tiende a proyectarse cada factor discursivo. La sujeción a un esquema de base que orienta la producción y recepción del discurso así como la praxis, igualmente institucionalizada, de preservar su linealidad o, lo que es lo mismo, de simplificar su complejidad real para impedir su fuga hacia el no-discurso, hacen que su identidad, por más que en última instancia sea precaria, no resulte problemática.

En el ámbito de los textos literarios la identidad del discurso es siempre problemática, si bien en grado variable según los géneros respectivos y su carácter

ficcional o no-ficcional⁹.

Ahora bien, si se acepta —en conformidad con la propuesta de Stierle asumida y desarrollada en Reisz de Rivarola 1981— que para una delimitación sistemática de los géneros es necesario partir del universo de discurso de los textos pragmáticos entendidos como acciones verbales y preguntarse luego por sus equivalentes literarios¹⁰, resulta evidente que todo discurso literario tiene una identidad secundaria, que se deriva de la identidad primaria del discurso pragmático con el que está en relación de analogía. Añado por mi parte que puesto que esta relación está siempre mediatizada por la incidencia de un conjunto de sistemas normativos que organizan el texto según reglas diferentes pero concurrentes con las que operan en sus correlatos pragmáticos, la identidad del discurso literario, ya de suyo problemática por su carácter derivado, se vuelve tanto más compleja y fluctuante por la interposición de un código estético que potencia la pluralidad de los contextos en los que cada factor discursivo puede ser traspuesto.

Si se tiene en cuenta que la identidad de todo discurso resulta tanto de su relación con un esquema-sustrato preexistente como de su vinculación con un sujeto hablante que asume un rol determinado, se reconocerá de inmediato que los textos literarios ficcionales plantean una dificultad adicional. En ellos, en efecto, la fuente de lenguaje de que dimana el discurso no coincide con la identidad real del autor ni con la identidad específica de su rol de autor de discursos ficcionales; por otra parte, no se trata de una instancia que está por encima del discurso sino que recién se constituye en él como su condición ficcional: como la instancia, instaurada por el autor de ficciones, que posibilita el discurso.

El recuento pormenorizado de las diferentes formas y de los diferentes grados en los que la identidad de cada tipo de discurso literario se muestra problemática, superaría con mucho el marco del presente trabajo. Me limitaré por ello a dedicar preferente atención a la lírica, ya que ella representa un caso ejemplar y extremo de identidad discursiva inestable en conjunción con una base textual particularmente compacta y cerrada que, como se verá enseguida, cumple una función compensatoria.

9 El aserto implícito de que no todo texto literario es ficcional ni todo texto ficcional es literario está ampliamente fundamentado en Reisz de Rivarola 1979.

10 Stierle habla de "equivalentes poético-ficcionales" (1979, p. 514, nota 16), término que prefiero evitar por cuanto sugiere una indiferenciación de las categorías *literario*, *poético* y *ficcional*. En el sistema clasificatorio esbozado en este trabajo, así como en Reisz de Rivarola 1979 y 1981, dichas categorías aparecen claramente separadas: *literario* y *ficcional* están en relación de intersección mientras que *poético* implica *literario* pero no viceversa.

Stierle ha demostrado convincentemente que la lírica no es un género equipolente de la narrativa y el drama ni un tipo de discurso literario que, como todos los demás, esté dotado de un esquema discursivo propio que a su vez se pueda retrotraer a un esquema pragmático. La lírica es, antes bien, una manera específica de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo, sea éste narrativo, descriptivo, argumentativo etc. (Stierle 1979, p. 514). Si se trata, por ejemplo, de un sustrato narrativo, la transgresión lírica se manifiesta como el predominio del discurso sobre la historia (ib., pp. 514 y s.). En el nivel del texto dicha transgresión se patentiza en una inconexidad marcada o también en la imprevisibilidad e inconsistencia en el uso de los tiempos (p. 516).

La lírica, cualesquiera sean sus variantes —variantes que se derivan de las diferencias entre los esquemas de base transgredidos en cada caso—, es fundamentalmente *antidiscurso*: en ella la sucesividad ordenada del discurso —el alineamiento progresivo de los factores que se van desarrollando a partir de la perspectiva temática unitaria bajo la cual se organiza la acción verbal— se quiebra constantemente como consecuencia del predominio de la tendencia de fuga hacia el no-discurso (pp. 516 y s.).

En tanto *transgresión* —noción que, como lo señalé en Reisz de Rivarola 1981, p. 83, no debe ser equiparada con la de *desviación lingüística*— o en tanto *antidiscurso* la lírica queda definida negativamente: como lo que ella anula o no realiza en el tránsito de un esquema dado a su concretización. Sin embargo, desde el momento en que se considera su modo específico de transgredir, se abre el camino para su caracterización en términos positivos. El 'desorden' o mejor: el des-ordenamiento de la línea del discurso se puede concebir, en efecto, como la contracara positiva de una reducción simplificadora, como la abolición de un conjunto de restricciones que garantizan la homogeneidad y continuidad del sentido al precio de su empobrecimiento. En el antidiscurso lírico la dislocación del esquema de base conduce, como observa acertadamente Stierle, a una "simultaneidad problemática de contextos" (1979, p. 517) que redundará en una máxima intensificación de la capacidad informativa del mensaje. La proliferación de los contextos simultáneos (que lleva a un incremento correlativo de los puntos de fuga y de las ramificaciones del sentido del discurso y, del lado de la recepción, a una multiplicación de las hipótesis de lectura) se cumple tanto a través del proceso de metaforización como en virtud de una organización temática caracterizada por 'saltos', detalles enigmáticos o conexiones imprevisibles en relación con el esquema-sustrato.

Así considerado, el texto lírico parecería ostentar en grado máximo una cualidad que si bien es común a todos los textos literarios, se muestra con particular vigor en los textos poéticos: la capacidad de almacenar y transmitir

información de modo extremadamente compacto y económico (cf. *supra*, p. 14). Si se aceptan —al menos como parcialmente válidas— aquellas conjeturas iniciales en las que encaré la diferencia poética como una cuestión gradual (pp. 14-16), cabría añadir aquí que el poema lírico es el espacio en el que se actualiza en forma exhaustiva una tendencia virtualmente presente en todo texto literario respecto de la cual la “disposición poética” funciona como catalizador: la tendencia a concentrar el mayor volumen de información en la menor superficie textual.

Puesto que la identidad del discurso se expresa en la reducción y seriación de sus posibles contextos simultáneos, la ruptura o cuestionamiento implícito de su linealidad conlleva, junto con la sobrecarga semántica aludida, la desestabilización de su identidad: el texto lírico representa, desde esta óptica, el grado más alto de problematicidad que puede plantear un texto literario.

Cuando el texto lírico ostenta, además, una “disposición poética”, se hace tanto más notorio el contraste —sólo en apariencia paradójico— entre el carácter abierto y proteico de un discurso en constante fuga hacia el no-discurso y el carácter cerrado y homogéneo de una base textual en la que diversos tipos de recurrencias y/o equivalencias horizontales (distribuidas a lo largo de la línea sintagmática) y verticales (concurrentes en los distintos niveles lingüísticos de un mismo segmento) crean el espejismo de una identidad discursiva. Precisamente, uno de los más interesantes aportes de la teoría lírica de Stierle consiste en llamar la atención sobre este contraste y explicarlo adjudicando a la severa estructura textual un rol compensatorio de la pérdida de identidad (pp. 517 y s.).

En un fructífero intento por reinterpretar, a la luz de la categoría del *discurso*, la idea jakobsoniana del autotelismo del mensaje con “función poética”, señala Stierle que, en general, en el ámbito de los discursos de identidad problemática —situación en la que se encuentran todos los tipos de textos literarios— el texto, entendido como el sustento verbal de una acción, adquiere una función que no tiene en los discursos pragmáticos: la estructuración del material verbal se convierte en un factor discursivo más y actúa como equivalente sustitutorio de una identidad vuelta precaria. Esta modificación de la funcionalidad del texto, igualmente caracterizable como una reflexivización del discurso o, en términos jakobsonianos, como la orientación del mensaje hacia sí mismo, es mucho más acusada en el antidiscurso lírico que en las demás clases de discursos o ‘géneros’ literarios, y todavía más marcada en la subclase del poema lírico. En él la forma textual —tal como se muestra a través de toda la historia de la lírica occidental, no sólo de Petrarca en adelante, sino también en muchas de las especies poéticas griegas y latinas comprendidas en la categoría “lírica” de los alejandrinos— puede promover, en virtud de una organización fundada en la recursividad y por ello reiteradamente ‘replegada’ sobre sí misma, un tipo de recepción que no corresponde a las verdaderas condiciones del discurso: que deja

de lado el problema central —definitorio de la clase— de una identidad inasible y que, en olvido de la compleja dimensión semántica del poema, sólo repara en la 'atmósfera' o la 'magia verbal' (Cf. Stierle, p. 518).

En esta peculiar configuración del material de la lengua que en el curso de siglos ha ido casi siempre aparejada a la transgresión lírica, radica una de las principales causas de la indiferenciación, tan frecuente en estudios literarios de las más diversas orientaciones metodológicas, de las nociones de "poesía" y "lírica"¹¹. Las clases textuales correspondientes se pueden mantener, sin embargo, claramente separadas cuando se considera que no es la organización recursiva de la base textual la que linza el texto, sino la transgresión del esquema que sirve de sustrato al discurso. Es preciso tener en cuenta, además, que la estructura de la base textual lírica no es siempre tal que dé como resultado una "disposición poética" y, por otro lado, que la "disposición poética" puede darse tanto en textos poéticos no-líricos como en textos pragmáticos (no-literarios y, por lo tanto, no-poéticos). Las clases textuales poética y lírica están, al igual que las clases literaria y ficcional, en relación de intersección: no todo texto lírico es poético ni todo texto poético es lírico. Una muestra de lo primero se hallará, por ejemplo, tanto en muchos de los llamados "poemas en prosa" como en parte de la novela del siglo XX. Ilustrativas de lo segundo son tanto la poesía épica, desde Homero hasta la epopeya culta del Renacimiento —en la que, no obstante, puede haber ocasión para la transgresión lírica—, como la "poesía de circunstancias" o "pragmática", en la que la articulación lírica es secundaria en relación con un esquema discursivo que tiene la fuerza ilocucionaria de una acción verbal y persigue un fin determinado (Cf. Stierle 1979, pp. 521 y s.).

Cabe señalar, finalmente, que las recurrencias o equivalencias de los componentes del texto cumplen una función radicalmente diferente según que se trate de un discurso lírico o de un discurso pragmático: en aquél se discursivizan para constituir una identidad sustitutoria; en éste se limitan a subrayar, con aderezos poetiformes, una identidad discursiva no-problemática (Cf. *supra*, pp. 26-27).

Los tres grandes 'géneros' y sus variantes poéticas y no-poéticas

Si se acepta la delimitación de la clase textual poética fundamentada a lo largo de este trabajo, resultará evidente que todo intento por establecer una tipología exhaustiva del texto literario deberá tomar en cuenta, al preguntarse por los equivalentes literarios de los textos pragmáticos, las intersecciones o

11 Como ejemplo bastará recordar que T. Todorov, para delimitar la literatura fantástica, excluye en bloque del ámbito de la ficción a la "poesía" con argumentos que se aplican fundamentalmente a cierta clase de textos poéticos que, desde nuestra perspectiva, entran en la categoría de la lírica (Cf. Todorov 1970, pp. 64-67, y mi crítica a esta exclusión en Reisz de Rivarola 1979, pp. 164-166).

subdivisiones a que puede dar lugar, dentro de la clasificación, el hecho de que el texto sea poético o no lo sea¹².

El reconocimiento de que en cada tipo textual —concebido como acción verbal— o, lo que es lo mismo, de que en cada tipo discursivo es posible distinguir, al menos teóricamente, dos variantes (una poética y otra no-poética) resulta un valioso instrumento discriminador incluso cuando se parte de la milenaria división genérica en *narrativa*, *lirica* y *drama*. En efecto, si bien la lírica no es, como se ha sustentado aquí, un género equipolente de la narrativa y el drama sino, más bien, un antigénero, ella tiene en común con los otros dos rubros de la clasificación tradicional un rasgo que, siquiera parcialmente, justifica su equiparación: la lírica, al igual que la narrativa y el drama, es una clase textual literaria subdivisible a su vez en una variante poética y otra no-poética. Un examen sistemático de estos tres grandes 'géneros' que a través de los siglos han sido designados, de modo vacilantemente alternativo, como *literarios* o *poéticos*, deberá incluir, en consecuencia, un análisis comparativo, sincrónico y diacrónico, de las dos variantes propias de cada uno de ellos. En el caso especial de la lírica el cotejo de los especímenes poéticos y no-poéticos coexistentes en ciertos momentos de la historia de esta forma literaria permitiría indagar en qué medida la "disposición poética" del texto colabora al incremento de la problemática simultaneidad de contextos y de todos los demás factores positivos que se derivan de la transgresión del esquema-sustrato; o, si se desea invertir la perspectiva analítica, dicho cotejo permitiría averiguar hasta qué punto la transgresión lírica promueve la explotación exhaustiva de los variados mecanismos de resemantización de los signos y densificación del mensaje que están virtualmente ligados a la "disposición poética".

REFERENCIAS

- Aristóteles, *Poética* (Aristotle, *Poetics*, ed. D. W. Lucas, Oxford (Oxford University Press) 1968).
Retórica (Aristotelis, *Ars Rhetorica*, ed. W. D. Ross, Oxford (Oxford University Press) 1959).
E. Coseriu, "Tesis sobre el tema 'lenguaje y poesía'", en *El hombre y su lenguaje*, Madrid (Gredos) 1977 [or. 1971].
G. Genette, "Lenguaje poético, poética del lenguaje", en *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires (Nueva Visión) 1970 [or. 1968].

12 En relación con todos los demás factores —no menos relevantes que la "disposición poética"— que una clasificación sistemática debe tomar en consideración cf. el programa de investigación esbozado en Reisz de Rivarola 1981, pp. 84 y s.)

- Gorgias, *Helena*, en *Die Fragmente der Vorsokratiker*, (hrsg. von H. Diels – W. Kranz), Döblin – Zürich 1966, pp. 288-294.
- H. U. Gumbrecht, "Poetizitätsdefinition zwischen Funktion und Struktur. Ein Diskussionsvorschlag an Walter Koch", *Poetica* 10, Heft 2-3, 1978, pp. 342-361.
- R. Jakobson, "La lingüística y la poética", en Th. A. Sebeok (ed.) *Estilo del lenguaje*, Madrid (Cátedra) 1974 [or. 1960].
- W. A. Koch, "Poetizität zwischen Metaphysik und Metasprache", *Poetica* 10, Heft 2-3, 1978, pp. 285-341.
- Y. M. Lotman *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*, München (Fink Verlag) 1972.
- "The Content and Structure of the Concept of 'Literature'", *PTL* 1,2 1976, pp. 339-356.
- Estructura del texto artistico*, Madrid (Istmo) 1978.
- W. Mignolo, "La noción de 'competencia' en poética", *Cuadernos Hispanoamericanos* Nº 300, 1975, pp. 1-18.
- Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona (Ed. Crítica) 1978.
- R. Posner, "Linguistische Poetik", en *Lexikon der germanistischen Linguistik* (hrsg. von H. P. Althaus, H. Henne, H. E. Wiegand), Tübingen (Niemeyer Verlag) 1973, Vol. III, pp. 513-522.
- S. Reisz de Rivarola, *Poetische Äquivalenzen. Grundverfahren dichterischer Gestaltung bei Catull*, Beihefte zu *Poetica*, Heft 13, Amsterdam (Grüner Verlag) 1977.
- "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", *Lexis* III, 2, 1979, pp. 99-170.
- "La literatura como mimesis. Apuntes para la historia de un malentendido". Ponencia presentada al *Tercer Coloquio Internacional de Poética y Semiología Literaria* (México, noviembre de 1980). Aparecerá en *Acta Poetica* 3 (México).
- "La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios", *Lexis* V, 1, 1981, pp. 73-86.
- N. Ruwet, "Malherbe: Hermogène ou Cratyle?", *Poétique* 42, 1980, pp. 195-224.
- J.M. Schaeffer, "Romantisme et langage poétique", *Poétique* 42, 1980, pp. 177-194.
- S. J. Schmidt, "Zu einer Theorie ästhetischer Kommunikationshandlungen", *Poetica* 10, Heft 2-3, 1978, pp. 362-382.
- K. Stierle, "Die Identität des Gedichts – Hölderlin als Paradigma", en *Identität* (hrsg. von O. Marquard und K. Stierle) München (Fink Verlag) 1979.
- T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris (Seuil) 1970.

“La poétique de Jakobson”, en *Théories du symbole*, Paris (Seuil) 1977.