

# Tres métodos lingüísticos para el análisis de la poesía

ELENA VERA

---

"Para este fin se dio al Hombre el más peligroso de los bienes: el lenguaje para que dé testimonio de lo que él es".

*Hölderlin*

## INTRODUCCION

Al iniciar este trabajo nos proponíamos el estudio y la reflexión de algunos métodos, derivados de la Lingüística, para el análisis de la poesía.

Decimos reflexión, porque no se trata de un análisis exhaustivo, ajustado en su lenguaje y en su contenido al rigor que exigiría el trabajo de un experto en las ciencias lingüísticas. Nuestro Objetivo es mucho más modesto en sus alcances: divulgar, entre el común de las gentes, tres métodos de acercamiento al fenómeno poético.

Ya se ha dicho que "la moderna teoría de la literatura sólo es posible y cobra pleno sentido si acepta incorporar los métodos y los resultados de la moderna ciencia del lenguaje".<sup>1</sup> Los estudiosos del fenómeno literario han tenido que aceptar esta relación estrecha entre ciencia de la literatura y ciencia del lenguaje, aunque sabemos que no

1. Jeus Ihwe. *Literatura y lingüística*, p. 7.

se trata de hacer una simple transposición de conceptos y de métodos derivados de la Lingüística, sino de hacer la adecuación de ciertos principios de esta ciencia humana al campo del análisis literario.

Hemos escogido para nuestro trabajo de divulgación el análisis del soneto "Los gatos" de Charles Baudelaire, realizado conjuntamente por el lingüista Roman Jakobson y por el etnólogo Claude Lévi-Strauss; el denso trabajo del lingüista judío-norteamericano Samuel R. Levin sobre un soneto de William Shakespeare, propuesto en su obra *Estructuras Lingüísticas de la Poesía* y el análisis de estilística estructural de la poesía propuesto por el francés Jean Cohen, publicado en su libro *Estructuras del lenguaje poético*.

## II. TRES METODOS DE ANALISIS LINGUISTICOS A LA POESIA

La ciencia de la literatura es el estudio de la obra literaria con métodos científicos y con una finalidad común a la de las ciencias humanas: alcanzar un mayor conocimiento de sus propios objetos. La crítica literaria y la historia de la literatura son partes de esa ciencia; ya que ambas proporcionan conocimientos sobre la obra literaria.

La obra literaria ha sido estudiada por varias corrientes de la crítica, a saber:

1. La crítica biográfica que intenta explicar la obra en relación con la vida del autor.
2. La crítica social que la estudia como producto de una sociedad y destinada a ella misma.
3. La crítica estructural, que ve la obra como una unidad de dependencias internas y, además, autónoma. Esta crítica sigue dos métodos:
  - a) El método descriptivo.
  - b) El método funcional.

La descripción de las partes hasta alcanzar todo el conjunto sistemático de la obra por suma es el método más generalizado. Es el estructuralismo clásico.

El estudio de las partes en cuanto a sus funciones o relaciones es el objeto de la crítica, también estructural, que ha adoptado diversos nombres según las escuelas. Es el estructuralismo funcionalista. A esta corriente pertenecen algunos de los formalistas rusos, la crítica morfológica alemana, el Nuevo Criticismo de Inglaterra y la crítica

Generativa-transformacional, hasta llegar a la Semiología, la cual se apoya en el significante y no en el significado; aún dentro de la teoría de la significación de Pierce, desde la cual, con Morris se atiende a la dimensión semántica.

El método descriptivo supone que las partes de una obra literaria se yuxtaponen y conforman una estructura estática. El método funcional, en cambio, plantea que las partes mantienen unas relaciones de subordinación respecto al conjunto y se condicionan entre sí dinámicamente.

El Formalismo ruso trató de sustentar su propio modelo de análisis buscando un objeto más general y creyó encontrarlo en el concepto de "literaridad", dejando al margen los demás sistemas culturales con los cuales podría estar relacionada la obra en el momento de su aparición: El gran aporte de los Formalistas es haber fijado límites al objeto de su investigación: la ciencia literaria. Roman Jakobson enunció la frase que se cita como actitud general de esa escuela: "El objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la literaridad". En sus estudios posteriores, el genial lingüista ruso formularía la pregunta que ha dado origen a las "poéticas" o "gramáticas de la poesía": "¿qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte?"

El sistema crítico más moderno es la Semiología y está en período de afirmación. Tiene su origen hacia los años 30 y proviene del campo de la investigación lingüística. El Neopositivismo de los círculos de Viena, Berlín y Varsovia se orientó hacia la investigación lingüística, en la búsqueda de un instrumento de comunicación que garantizara la verdad y la propiedad del mensaje científico. Estudian la lengua partiendo de un esquema inicial que distinguía tres elementos: el emisor, la forma y el receptor, que están en el uso de cualquier sistema de signos. Las relaciones binarias que pueden establecerse entre estos tres elementos (siempre hay uno obligado) constituyen el objeto de las tres partes que señala la metodología semiótica: la sintáctica (relaciones signo-signo), la semántica (relaciones signo-objeto) y la pragmática (relaciones signo-sujetos).

El esquema (sintáctica-semántica y pragmática) fue propuesto por Charles Morris para el estudio de los sistemas de signos en general y luego fue aplicado a la metodología de la crítica semiológica por Tzvetan Todorov en el análisis de las funciones en el relato.

La Semiología considera la obra literaria como un sistema autónomo de signos, el objetivo es descubrir los significados literarios, pues el significado lingüístico ya es objeto de las ciencias lingüísticas. La

obra alcanza su plena significación desde una teoría general de los signos, "la labor del crítico no es la de crear significados, sino la de descubrirlos en la propia obra".<sup>2</sup>

El sentido de esta sucinta relación histórica, acerca de las escuelas y métodos lingüísticos aplicados a la literatura, es la de poder situar con precisión los autores y las metodologías que vamos a intentar describir a continuación.

#### A. ANALISIS DEL SONETO "LOS GATOS" DE CHARLES BAUDELAIRE POR ROMAN JAKOBSON Y CLAUDE LEVI-STRAUSS

La poética estructural de Roman Jakobson está contenida en su ensayo titulado "Lingüística y poética", estas ideas son las que sustentan el análisis del soneto "Los gatos" de Baudelaire, el cual escribiera conjuntamente con el etnólogo Claude Lévi-Strauss en 1962. El objeto de su poética consiste en dar respuesta a la pregunta "¿Qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte? . . . La respuesta de Jakobson es que "la función poética tiene como objetivo el mensaje en cuanto tal, pone el énfasis en el mensaje mismo".<sup>3</sup>

La parte del análisis de "Los gatos" escrita por el gran lingüista ruso puede resumirse de esta manera:

1. Estudia las estructuras tradicionales del soneto (estrofas y rimas) en sus relaciones con las categorías gramaticales.
2. Analiza las estructuras sintácticas en sus relaciones con la estructura estrófica del soneto.
3. Estudia las estructuras fónicas y las relaciona con ciertos contenidos o significaciones.
4. Analiza algunas estructuras propiamente estilísticas.

La segunda parte es el análisis mítico del poema realizado, brillantemente por Lévi-Strauss.

Según los autores del análisis, se dieron a la tarea de realizarlo porque "se enfrentaron a problemas complementarios" en sus investigaciones. Este análisis sirvió de modelo a muchos lingüistas para emprender el estudio de textos poéticos. Los avances recientes de las ciencias del lenguaje han permitido a los especialistas ir más allá en sus investigaciones.

2. María del Carmen Boves Naves. *La Semiótica como teoría lingüística*, p. 82.

3. R. Jakobson. "Lingüística y poética", p. 358.

#### DESCRIPCION DEL METODO

Debido a razones prácticas y también didácticas, hemos resumido el análisis a través de esquemas, pero sin traicionar su contenido:

1. Análisis de las estructuras del soneto (estrofas y rimas) y sus relaciones con las categorías gramaticales.
  - a) Esquema de las rimas.
  - b) Estructura del soneto: dos cuartetos y una sextilla.
  - c) Relación entre la clasificación de las rimas y la elección de las categorías gramaticales para demostrar el papel que desempeña la gramática y la rima en la estructura del soneto.
  - d) Todos los versos terminan en nombres (sustantivos o adjetivos).
  - e) En los ocho versos de rima femenina (en francés: las que terminan en sílaba muda) el nombre final está en plural y tiene una sílaba más.
  - f) Los de rima masculina (6 versos) terminan con nombres en singular.
  - g) En los dos cuartetos, las rimas masculinas están formadas por sustantivos y las rimas femeninas, por adjetivos, con excepción de la palabra clave del poema *ténèbres* que rima con *funèbres*.
  - h) En los tercetos, los tres versos del primer terceto terminan en sustantivos y los del segundo terminan en adjetivos.
    - i) La rima que liga a los dos tercetos, opone al sustantivo de género femenino, un adjetivo de género masculino.
2. Las estructuras sintácticas y sus relaciones con la estructura estrófica del poema.
  - a) Hay tres frases complejas delimitadas por un punto: cada uno de los cuartetos y el conjunto de los tercetos.
  - b) Si se observa el número de las proposiciones independientes y las formas verbales personales, vemos que las tres frases presentan una proyección aritmética: Un solo verbo personal, dos verbos, tres verbos.
  - c) En las proposiciones subordinadas, cada una de las tres frases tiene un solo verbo en modo personal.
  - d) Hay una antinomia entre las unidades estróficas de dos rimas y las de tres rimas.



- e) Hay una dicotomía que separa el soneto en dos grupos de estrofas: dos pares de cuartetos y dos pares de tercetos. La composición de toda la pieza se basa en la tensión entre estos dos modos de disposición y entre sus elementos simétricos y asimétricos.
- f) Hay un paralelismo sintáctico entre la pareja de los cuartetos y la de los tercetos.
- g) El primer cuarteto y el primer terceto incluyen dos proposiciones, la segunda de las cuales es relativa y está introducida por el pronombre *qui*; abarca el último verso de la estrofa y se asocia a un sustantivo masculino en plural que sirve de complemento en la proposición principal. (Les chats... des...).
- h) El segundo cuarteto y el segundo terceto contienen dos proposiciones coordinadas, la segunda de las cuales (compleja) abarca los dos últimos versos de la estrofa (7-8 y 13-14) e incluye una proposición subordinada. En el cuarteto esta proposición es condicional, la del terceto es comparativa. La primera está pospuesta; la segunda, incompleta, es un inciso.
- i) El primer cuarteto concluye con un punto, así como también, el primer terceto. En el segundo cuarteto y en el segundo terceto, los dos últimos versos están precedidos por un punto y coma.
- j) Los sujetos del primer cuarteto y del primer terceto designan seres animados.
- k) Uno de los sujetos gramaticales del segundo cuarteto y todos los sujetos del segundo terceto son seres inanimados.

Estas serían, dice Jakobson, correspondencias horizontales; pero se observa una correspondencia vertical que opone el conjunto de los dos cuartetos al conjunto de los dos tercetos.

- I) Los objetos directos de los dos tercetos son sustantivos inanimados (Las nobles actitudes —sus pupilas), el único objeto directo del primer cuarteto es un sustantivo animado (los gatos).
- II) Desde el punto de vista de la relación entre el sujeto y el objeto, el soneto presenta dos correspondencias diagonales: una descendente que une las dos estrofas exteriores (el cuarteto inicial y el terceto final) y las opone a la diago-

nal ascendente, que liga las dos estrofas interiores (segundo cuarteto y primer terceto).

- m) En las estrofas exteriores, el objeto forma parte de una misma clase semántica que el sujeto: seres animados e inanimados en el segundo terceto. En cambio, en las estrofas interiores, el objeto pertenece a una clase opuesta a la del sujeto.
- n) Al comienzo y al final del soneto, pero en ninguna otra parte, se encuentran dos sujetos, un solo predicado y un solo objeto directo. Cada uno de esos sujetos, así como el objeto, posee un determinante.
- ñ) Los dos predicados, el primero y el último en el soneto, son los únicos que van acompañados por adverbios, ambos derivados de adjetivos y ligados uno al otro por una rima asonantada.
- o) El segundo predicado del soneto y el penúltimo son los únicos que tienen una cópula y un atributo, y en ambos casos, el atributo está destacado por una rima interna.
- p) En general, las dos estrofas exteriores son las únicas ricas en adjetivos (9 en el cuarteto y 5 en el terceto), mientras que las dos estrofas interiores tienen 3 adjetivos en total.
- q) En la estrofa inicial, el primer verso no contiene más que adjetivos, las dos formas sustantivadas que sirven de sujeto (los amantes y los sabios) tienen raíces verbales. En el último verso del soneto ocurre lo contrario; el verbo transitivo (estrellan) es derivado de un sustantivo.
- r) Las proposiciones subordinadas que las dos estrofas (la primera y la última) contienen en el último verso, tienen cada una un infinitivo adverbial y éstos son los únicos infinitivos del poema (Inclinar-dormir).
- rr) Si se dividiera el soneto en dos partes, el séptimo verso terminaría la primera parte y el octavo iniciaría la segunda. Es significativo que estos dos versos se distingan por su constitución gramatical del resto del poema. Es un dístico insertado entre dos sextetos.

“El Erebo los habría tomado por sus corceles fúnebres si pudieran al yugo inclinar su altivez.”

Estos versos contienen el único nombre propio del poema y el único caso en que el verbo (en modo personal) y su sujeto están en singular.

- s) La tercera persona es la única utilizada en todo el poema.
- t) El único tiempo verbal es el presente, excepto en los versos 7 y 8, en que el poeta considera una acción imaginada que surge de una premisa irreal. (Los habría tomado).
- u) Hay una marcada tendencia a colocar un determinante a cada verbo y a cada sustantivo.
- v) Toda forma verbal está acompañada por un término regido (sustantivo, pronombre, infinitivo) o bien por un atributo.
- w) Todos los verbos transitivos rigen únicamente sustantivos.
- x) Los sustantivos (incluidos los adjetivos sustantivados) están determinados siempre por epítetos o por complementos, excepto en el séptimo verso.

### 3. Las estructuras fónicas y sus relaciones con algunos contenidos del poema.

Para Jakobson ciertos paralelismos fónicos refuerzan lo que el análisis de las estructuras gramaticales ha puesto ya de relieve:

- a) Las rimas de los versos 7 y 8 forman alteraciones en la inicial: *funèbre, fierté*.
- b) Las rimas interiores en (a): *fervents, savants, également, puissants*. Sostienen las estructuras gramaticales del primer cuarteto, al igual que del segundo cuarteto: *science, silence*.
- c) Las vocales nasales juegan un papel preponderante en el soneto: 9, 3, 13 y 9 en las estrofas sucesivas.
- d) El segundo cuarteto es anormal en cuanto a las nasales, pero en cambio es el más rico en líquidas, tiene 23.
- e) El verso 7 por sí sólo contiene 7:5 (r) y 2 (l).
- f) Aparte del título la (s) de chats solamente aparece en el verso 3 y en *cherchent* que es, precisamente, la primera acción de los felinos; esta sonoridad no aparece en ningún otro verso. (Jakobson se refiere a la palatal inicial /s/ (c = sh) de *chats* y a su repetición en *cherchent*).

### 4. Algunas estructuras estilísticas.

- a) En los seis primeros versos se dibuja un quiasmo complejo

que se refiere no a las palabras, sino a las estructuras gramaticales: al binarismo de los determinados: *amoureux* y *savants* seguidos cada uno de un solo determinante, sucede un doble binarismo de los determinantes: *puissants* y *doux, frileux* y *sedentaires*, referidos a un solo determinado. La estructura se invierte y a un binarismo de determinantes: *science* y *volupté*, referidas a un solo determinado, sucede un binarismo de determinados: *silence* y *horreur*, seguidos de un solo determinante.

- b) La repetición semántica: *amoureux, aiment, amis*, contribuye a la unidad del primer sexteto; al igual que los "oxímoros alusivos": *puissants, pouvaient*, por una parte, y *pris, premet*, por otra; unen las estrofas de las que dependen.

### 5. El análisis mítico.

El análisis formal hecho por Roman Jakobson se imbrica perfectamente en sus partes y demuestra que el soneto de Baudelaire es una "estructura cerrada", pero en ella coexiste paralelamente otro sistema: el mítico, que confiere al poema una estructura abierta que se desarrolla dinámicamente desde el primero hasta el último verso: dos sextetos (1-6) y (9-14) separados por un dístico formado por los versos 7-8.

Jakobson y Lévi-Strauss afirman que el dístico tiene un valor de transición: el primer sexteto describe una situación que se da en el mundo real, dos categorías de humanos opuestas (los amantes y los sabios) se unen en su identificación con los gatos, los cuales tienen en sí los rasgos contradictorios de esas dos categorías de hombres; estos rasgos a su vez explican el amor de estos animales por el silencio y la oscuridad —predilección que los expone a una tentación: el Erebo amenaza con reducirlos a su naturaleza animal al amaestrarlos, pero eso no sucede porque los gatos son orgullosos. Este rechazo tiene un efecto positivo, puede ser sustituido por la equivalencia con la esfinge (cabeza humana sobre cuerpo de animal). Se traslada así al plano del mito la identificación gato-hombre.

También son sinónimos, la inmovilidad de los monstruos y el carácter sedentario de los gatos, y la manera como los gatos imitan a las esfinges sería una nueva equivalencia que se establece simultáneamente en los niveles gramatical y narrativo.

El segundo sexteto está signado por el misterio. En el primer terceto se mantiene la ambigüedad entre las imágenes gatos-esfinge y hogar-desierto. En el segundo terceto, se sustituye el animal por las

partes de su cuerpo, luego se metamorfosea en: chispas, partículas de oro y estrellas. La fusión de gato y cosmos se consume.

Hay un paralelismo entre el terceto II y el primer verso, en la medida en que se puede considerar el mito como una variante, a escala cósmica, de dos tipos de unión: introvertida y extrovertida.

Gatos y esfinge remiten a mujer, pues según Michel Butor, para Baudelaire feminidad y supervirilidad, lejos de excluirse, recíprocamente están ligados entre sí. Tanto los gatos como las grandes esfinges participan de una naturaleza andrógina.

#### OPINION SOBRE EL MODELO

1. En su análisis formalista, Jakobson desvirtúa la base real para el análisis (el soneto), cuando trata de encontrar las estructuras necesarias y así poder explicar determinadas simetrías. Ej. Para explicar que las rimas femeninas y las masculinas alternan al final de las estrofas, decide considerar los dos tercetos como un sexteto, eso le permite eliminar la última rima del primer terceto y así puede obtener forzosamente la solución que buscaba.

Nuestra objeción es que Jakobson fuerza el poema y toma de él lo que le interesa y deja a un lado lo que no le importa para su análisis, en lugar de ver el poema como una totalidad.

2. El análisis formalista es demasiado frío. Cada parte es analizada, disecada más bien, vista como algo estático. Jakobson olvida por momentos, el concepto de "funcionalidad" que él mismo había predicado. La relación entre las partes es lo que da vida al texto.

3. Jakobson afirma que la composición del soneto se fundamenta en la tensión que se establece entre la estructura de las estrofas y la disposición sintáctica. Eso está claro, pero ¿dónde radica la belleza del texto? . . . ¿cuáles de esos sistemas de correspondencias contribuyen a la poeticidad del soneto? . . . ¿puede acaso la perfecta simetría de un soneto producir el placer estético? . . . ¿los valores fónicos son acaso tan elocuentes como para producir ellos solos la belleza del poema? . . . Estas son las interrogantes que no puede responder el análisis formal de la poesía.

Hay un cambio en el estilo, muy evidente, cuando comienza su análisis Lévi-Strauss, pues el análisis mítico se fundamenta en la "significación". La brillantez de sus ideas es admirable. Comienza explicando la metamorfosis de los gatos hasta llegar a la mitificación y luego pa-

sa a la interpretación psicoanalítica; para Baudelaire los gatos tienen la significación de mujer.

La falla que le observamos al análisis de Lévi-Strauss es la de querer empalmar su modelo de análisis con el de Jakobson. Pensamos que era y sigue siendo un esfuerzo innecesario, pues las escasas ideas que toma del análisis del lingüista ruso no agregan nada al suyo. Los dos análisis son totalmente independientes.

Reconocemos, sin embargo, el valor de este análisis formalista y sabemos de su importancia dentro del proceso de desarrollo de las ciencias del lenguaje en busca de una "poética", pero continuamos pensando que su rigidez y su frialdad no aprehenden lo que el poeta Hölderlin llamó acertadamente "la esencia de la poesía".

#### B. ESTRUCTURAS LINGÜISTICAS EN LA POESÍA DE SAMUEL R. LEVIN

En su ensayo *Estructuras lingüísticas en la poesía*, publicado originalmente en inglés, en 1962, el lingüista norteamericano Samuel R. Levin expone su método de análisis. Bajo la influencia del Generativismo de Noam Chomsky, del Distribucionalismo de Harris y de las ideas sobre poesía desarrolladas por Roman Jakobson; plantea su análisis de los apareamientos o "coupling", trabajo que ha merecido el elogio y la crítica de los especialistas, pero que resulta de gran interés para quienes se interesan por estos problemas.

El propósito de Levin es construir una gramática exclusivamente para la poesía; propósito muy atrevido en su concepción, ya que una gramática de la poesía trasciende los límites de la oración fijados ya por los estructuralistas.

De Noam Chomsky toma Levin la idea de preguntarse ¿Qué tipo de gramática puede dar cuenta del idioma de la poesía? . . . Esta pregunta es la que da pie al segundo capítulo de su ensayo. De Harris, el padre del Distribucionalismo norteamericano, toma el análisis de la forma, el cual se basa en la distribución de los elementos en la frase. De Jakobson toma el principio de recurrencia que éste había descrito en su ensayo *Lingüística y poética*.

Según Jakobson y sus colegas del Círculo de Moscú y de Praga, la lengua de la literatura se caracteriza por el predominio de la "función poética", que actúa llamando la atención del lector sobre el lenguaje mismo, sobre su forma concreta de emisión. Este efecto se consigue mediante "las repeticiones" o "recurrencias" que se dan en los



diferentes niveles del lenguaje: fónico, morfológico, sintáctico y semántico. De esta idea parte Levin para explicar la estructura de los "coupling" o "apareamientos"; es decir, la relación de repetición que establecen entre sí dos signos equivalentes.

En el tercer capítulo de su ensayo, Levin explica la noción de equivalencia, tanto en el plano sintagmático como en el paradigmático. La equivalencia surge cuando las posiciones de los signos son comparables o paralelas.

Según Levin, posiciones comparables son las de aquellas palabras que desempeñan idéntica función gramatical en relación con un mismo término. Ej. El *álamo* y el *pino* sirven de estorbos. . . (Villegas).

Habla de posiciones paralelas, cuando los términos se emparejan al desempeñar idénticas funciones en oraciones distintas.

Ej. Aquel entre los héroes es contado  
que el premio mereció, no quien le alcanza. (Andrada).

Hay paralelismos entre *que* y *quien* (sujetos), *el premio* y *le* (objetos) y *mereció* y *alcanza* (verbos).

Junto a estos juegos de equivalencias sintácticas y semánticas, Levin señala otras recurrencias a las cuales llama de "matriz convencional" o sea las convenciones exteriores al poema que el escritor usa cuando acepta una norma métrica determinada, tales como: el metro, el acento rítmico, la rima, la aliteración, etc. . .

Los emparejamientos de signos de diversa naturaleza, no sólo confirman la unidad del fondo y de la forma en un texto poético; sino que también constituyen llamados de atención hacia el lenguaje del poema.

Según Levin la poesía es "memorable", tiende a ser recordada en sus mismos términos. Siguiendo las ideas del poeta francés Valery, dice que el lenguaje común tiende a desvanecerse al cumplir su función de comunicar, sólo deja en el oyente una serie de ideas, pasiones y sentimientos. En la poesía, por el contrario, el mensaje permanece en la memoria unido estrechamente a una forma determinada.

Esta impresión de unidad que conlleva el recuerdo del fondo unido a una forma, procede, dice Levin, de una estructura peculiar del poema: los emparejamientos o coupling.

Levin parte de un principio básico y elemental: la existencia, en todo tipo de lenguaje, de un doble plano que fue señalado por Ferdinand de Saussure:

- a) El plano sintagmático, o de la cadena hablada, que relaciona elementos *in praesentia*.
- b) El plano paradigmático o asociativo, que establece relaciones *in absentia*.

Dice Levin que aunque "la lingüística norteamericana ha concedido tradicionalmente una mayor importancia al primero. . . sería un error considerarlo más importante que el nivel paradigmático". Más adelante afirma que dedica mucha atención al nivel paradigmático porque "la forma en que la poesía consigue sus efectos característicos puede explicarse mejor en este nivel de lenguaje".<sup>4</sup>

Estas afirmaciones muestran la formación de Levin en las escuelas lingüísticas europeas, pues detrás de estas formulaciones teóricas están las ideas de Roman Jakobson quien caracterizó de este modo la estructura poética: "La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección al eje de la combinación".<sup>5</sup>

Levin distingue dos tipos de paradigmas:

1. El tipo I, formado por los *Paradigmas posicionales*, que incluyen todos los elementos equivalentes posicionalmente, todos los términos que pueden ser empleados en un mismo contexto lingüístico.

Define la *posición* como "el lugar preciso de la cadena lingüística donde se hace posible la alternancia"<sup>6</sup> y dice que la *alternancia* es: "la sustitución de una forma componente de un sintagma por otra, de modo que el sintagma permanezca siendo gramatical a pesar del cambio y que las nuevas formas sean también morfológicas".<sup>7</sup>

Ej.: El + siempre + tiene + respuestas.

El + siempre + tiene + soluciones.

2. El tipo II, a los cuales llama *Paradigmas naturales*, son de naturaleza extralingüística, se relacionan con el significado o tienen una relación fonética.

Recorre al concepto de "pensamiento amorfo" creado por Hjelmslev y afirma que "dos formas son semánticamente equivalentes, en tanto que coinciden en su parcelación de esta masa amorfa".<sup>8</sup> Reconoce

4. Samuel R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, p. 35.

5. Roman Jakobson, ob. cit., p. 360.

6. Samuel R. Levin, ob. cit., p. 39.

7. *Ibid.*, p. 40.

8. *Ibid.*, p. 45.

que fundamenta este tipo de equivalencia semántica en un criterio extralingüístico "porque las gramáticas no están suficientemente articuladas para explicar ciertas equivalencias que se dan en la poesía".<sup>9</sup>

Este mismo tipo de equivalencia, fundamentado en un elemento extralingüístico, se da también en la estructura fonológica de la palabra, pues el poeta está limitado por las mismas normas que el hablante del lenguaje ordinario. Para la Gramática las clases de equivalencias fonológicas están determinadas por la posición exclusivamente, pero, dice Levin, en cuanto al análisis poético, le interesan las equivalencias de tipo físico; entre las cuales están rasgos como: la aliteración, la rima, el número de sílabas, etc. Dice "que unas determinadas formas pertenecen a una misma clase en cuanto que coinciden en su parcelación al continuum fonético-fisiológico".<sup>10</sup>

Como ejemplo de emparejamiento semántico, en relación con el eje sintagmático, toma los versos siguientes del *Theocritus: Idyl I* del poeta norteamericano Williams Carlos Williams.

If the Musses

choose the young ewe  
you shall receive

a stall-fed lamb

as your reward,  
but if

They prefer the lamb

you

shall have the ewe for second prize.

Si las Musas

eligen la joven oveja  
tu recibirás

un cordero de establo

como recompensa,  
pero si

prefieren el cordero

tú tendrás la oveja como premio de consolación.

9. *Ibid.*, p. 44.

10. *Ibid.*, p. 46.

*Choose* y *prefer*, *young ewe* y *lamb*, *receive* y *have*, *reward* y *second prize* se encuentran en posiciones equivalentes semánticamente. Por otra parte, todo el fragmento encierra una estructura paralela en lo sintáctico:

CNVN - NVNPN but (pero) CNVN - NVNPN.<sup>11</sup>

En relación a los "coupling" fonéticos, considera emparejamientos, los que comprenden elementos que figuran en situación átona o tónica, pero no cuando hay uno en situación átona y otro en situación tónica. Da ejemplos de un poema de Emily Dickinson:

Ej.: The thought beneath so slight a film  
Is more distinctly seen,  
As laces just reveal the surge,  
Or mists the Apennine.

Constituyen emparejamientos fonéticos las rimas de los versos 2 y 4, las interdentes aspirantes de *thought* y *beneath*, las tres vocales extremas cerradas y palatales de *distinctly seen*, las dos laterales de *laces* y *reveal*, etc. . . Una vez explicado su modelo de análisis, Levin lo aplica a un soneto de Shakespeare. Concluye diciendo:

Dado que la permanencia del poema se da en función de la unidad del texto, viene también explicada, en parte, por la estructura que hemos llamado "apareamiento".<sup>12</sup>

Más adelante agrega: "El concepto de apareamiento. . . da cuenta de una estructura que parece estar presente en gran parte de la poesía".

Puede afirmarse que su análisis es un intento de explicar cómo se concreta la función poética, pero intenta ir más allá; trata de demostrar que el uso de las equivalencias no es un rasgo fortuito, sino un procedimiento sistematizado en la creación poética.

#### OPINION PERSONAL SOBRE EL MODELO

1. El trabajo de Levin es un intento de aplicar a la poesía la teoría de las transformaciones lingüísticas, cuyo iniciador fue el lingüista norteamericano Noam Chomsky en su obra *Estructuras sintácticas*,

11. N = nombre, V = verbo, C = conjunción, P = preposición.

12. Samuel R. Levin, ob. cit., p. 89.



La Haya, 1957. También se basa en la definición de "estilo" expresada por A.A. Hill: "El estilo es un mensaje transmitido por relaciones entre elementos que se sitúan en un nivel más amplio que el de la frase, dicho de otro modo, al nivel de textos o de discursos extensos".<sup>13</sup>

2. Levin ilustra sus concepciones mediante el análisis del Soneto Nº 30 de Shakespeare. Para determinar los "coupling" somete el texto poético a ciertas modificaciones, tales como suprimir las inversiones, incorporar palabras que están sobreentendidas en el texto, etc. . . todas transformaciones regresivas que ayudan a revelar a hacer más comprensible el núcleo sintagmático común a diferentes construcciones. Si bien este procedimiento sorprendente a primera vista, luego nos parece muy válido porque la lectura de un texto poético se apoya en ciertos datos implícitos que forman parte del código lingüístico común al poeta y al receptor o lector del poema.

3. Nos parece impecable este trabajo de Levin y nos convence, sobre todo en la parte donde analiza las dos clases de equivalencias de posición: comparables y paralelas. Este análisis formal es un gran aporte para el análisis de ciertos textos poéticos.

4. Creemos que la falla principal de este trabajo está en el análisis de los elementos de orden semántico. Si bien aborda con gran claridad la función unificadora de los "emparejamientos" o "coupling", no enfoca con precisión ciertos contenidos semánticos que él ubica en el nivel de la "masa amorfa del contenido". Es evidente que al abordar este problema, Levin no tenía una clara concepción de las equivalencias semánticas, pues a veces vemos cómo confunde lo estructural y lo sintáctico y lo sintáctico con lo no organizado.

5. Observamos también que su modelo funciona sólo con algunos textos poéticos, aquellos con estructuras muy rígidas y claramente explicitadas, no así con textos más crípticos, de versos libres y sentidos más abiertos.

Queremos señalar finalmente, cierta debilidad en el planteamiento teórico de Levin cuando al plantearse la pregunta: "¿Qué grado de emparejamientos es compatible con la necesaria complejidad de una obra poética?" responde: "Sería un error llegar a la conclusión de que la calidad del poema es directamente proporcional al número de emparejamientos que aparecen".

Debe ser posible elaborar una gramática de la poesía muy elaborada en relación a los aspectos semánticos, de manera que a cada ele-

mento, relación o transformación en un nivel formal, le corresponda un sentido determinado. El modelo de Levin es, sin duda alguna, un aporte hacia esa gramática ideal.

### C. ESTRUCTURA DEL LENGUAJE POETICO DE JEAN COHEN

Sabemos que la poesía lírica antigua era esencialmente cantada y que la poesía épica se recitaba, que el modo de comunicación era la declamación pública y más tarde, la lectura. Hasta muy entrada la Edad Media no se practicó la lectura silenciosa de los textos literarios, lo cual debió influir mucho en el debilitamiento y en la posterior extinción del modo auditivo de percepción de la poesía.

La percepción del lenguaje poético era muy clara en la antigüedad, ya que la presencia o ausencia del metro determinaba su condición de poesía o de prosa. La poesía se escribía en versos rimados y medidos. No existían dudas acerca de su condición.

Cuando el verso comienza a debilitarse (finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX) y nace una poesía liberada de las restricciones del metro y a la vez diferente de la prosa, se plantea el problema de su delimitación, de su propia condición.

A estos primeros síntomas de desaparición del sistema de versificación se unen los audaces experimentos de Mallarmé y de Apollinaire sobre el grafismo y la distribución del texto poético en la página en blanco. El significado, la semántica del texto comienza a hacerse cada vez más importante, también se transforma la lectura de los textos antiguos, pues comienzan a leerse con estos nuevos criterios. Todo esto va a determinar una preocupación entre los estudiosos de estos problemas, para establecer otras fronteras entre prosa y verso. A este conjunto de problemas los ha abordado Pierre Guiraud con el nombre de "Semiología de la expresión poética".<sup>14</sup>

El mérito de Jean Cohen es que no se desanimó, ni se sintió deslumbrado por el misterioso resplandor de la poesía, y se propuso la reflexión de estos problemas en su obra *Estructura del Lenguaje Poético*.

Partiendo de la orientación filosófica más tradicional, introduce la distinción "norma/anomalía", en un nivel básico de interpretación y considera desviatorio todo lo que escapa a la lingüística denotativa.

13. Hill, A.A. *Introducción a las estructuras lingüísticas*, p. 10.

14. Pierre Guiraud. *La Semiología*, p. 22.

Cohen parte además, de la dicotomía señalada por Hjelmslev "expresión/contenido" y señala un nivel fónico y un nivel semántico en el poema. Distingue tres clases de poemas según el creador asocie el nivel fónico y el semántico o, por el contrario, utilice uno más que otro.

- a. El poema en prosa o poema semántico.
- b. El poema fónico que son los que explotan los recursos sonoros del lenguaje.
- c. Poemas fono-semánticos o poemas integrales. También incluye en su clasificación la prosa integral, para oponerla al poema integral.

Limita, sin embargo, su análisis a los poemas en verso, para cumplir con el principio de homogeneidad que supone toda investigación seria.

Enmarca su método de análisis dentro de una "estética-ciencia" porque, según él, se basa en la observación detallada de los hechos.

Partiendo de la dicotomía prosa/poesía, establece que toda poética que presuma de científica debe comenzar haciéndose la pregunta: "¿Existen ciertos caracteres presentes en todo lo clasificado como *poesía* y ausentes en todo lo clasificado como *prosa* y en caso afirmativo, cuáles son?"<sup>15</sup> En consecuencia, supone que el método debe ser comparativo, pues se trata de confrontar el poema con la prosa. Como la prosa es el lenguaje corriente, se puede tomar como *la norma* y al poema como *la desviación* con respecto a ella.

El poeta no habla como los demás. . . Su lenguaje es anormal, y esta anomalía es lo que le asegura su estilo. La Poética es la ciencia del estilo poético".<sup>16</sup>

Define la poesía como "una especie de lenguaje", y a la Poética como "una estilística de dicha especie". Según Cohen, la estilística plantea la existencia de un "lenguaje poético" y su objetivo es investigar sus caracteres constitutivos.

El propósito de Cohen es captar los rasgos comunes que acercan a los diversos procedimientos poéticos, como la rima, la metáfora, la inversión, etc. . . y explica cómo operan dentro del texto. Dice que el factor común del verso es la "agramaticalidad":

15. Jean Cohen. *Estructura del lenguaje poético*, p. 14.

16. *Ibid.*, p. 15.

El verso no es agramatical, sino antigramatical. Es una desviación respecto a las reglas del paralelismo entre sonido y sentido imperante en toda prosa. Desviación sistemática y deliberada, ya que se ha acentuado con el correr de los siglos, a pesar de las trabas prosódicas comunes y se ha mantenido en el verso libre, en el cual no existen trabas.<sup>17</sup>

Cohen estudia dentro del *nivel fónico*: la rima, las pausas, los acentos, la aliteración y otros elementos rítmicos del verso, y en el *nivel semántico*: la predicación como impertinencia del predicado, la determinación como redundancia, la coordinación como inconsecuencia y el orden de las palabras en la oración como inversión; pero, fundamentalmente, estudia la metáfora como base de la poesía, norte de toda figura poética, cambio del sentido nocional al sentido emocional que es el fundamento de la poesía: "La metáfora no es simple cambio de sentido, sino que es su metamorfosis".<sup>18</sup> Para Cohen, la palabra poética es a la vez muerte y resurrección del lenguaje.

#### OPINIÓN PERSONAL SOBRE EL MODELO DE COHEN

Dos ideas fundamentales sirven de soporte a la "Poética" propuesta por Jean Cohen:

1. El lenguaje poético se define, respecto de la prosa, como un *apartamiento* de la norma; por lo tanto, su poética es una "estilística de género", que estudia y mide las desviaciones características, no de un individuo, sino de un género de lenguaje.
2. La evolución diacrónica de la poesía, como la de todo arte, se orienta regularmente en el sentido de una poeticidad que crece continuamente, acercándose cada vez más a su propia forma pura, a su esencia.

Estas dos ideas han sido ampliamente criticadas por Gérard Genette en su trabajo "Lenguaje poético, poética del lenguaje".

Pensamos que el modelo propuesto por Cohen es muy importante, ya que es o fue un esfuerzo notable para formular una Poética dirigida al análisis, fundamentalmente, de la moderna poesía. Puede que sea discutible en sus ideas básicas y en muchas de sus afirmaciones como la de que "la poesía es la anti-prosa", pero en el momento en que fue publicado, sus ideas fueron iluminadoras, tanto para los creadores de poesía, como para los críticos y lingüistas.

17. *Ibid.*, p. 71.

18. *Ibid.*, p. 27.

Visto desde la perspectiva de hoy, la falla fundamental de este modelo está en considerar la *desviación* de la lengua común como el instrumento para un cambio de sentido que es lo que, según él, definiría la poesía. Entendemos que a través de los siglos, los poetas se han valido también del lenguaje común para crear atmósferas poéticas o expresiones poéticas de indiscutible valor. No siempre usa el poeta la metáfora o cualquier otra figura.

Nos parece que otra falla es la de afirmar que la poesía implica, necesariamente, un cambio de sentido del lenguaje denotativo (sentido intelectual) al lenguaje connotativo (sentido afectivo). Para Cohen, un mensaje no puede ser a la vez denotativo y connotativo: "Connotación y denotación son antagónicas: la respuesta emocional y la respuesta intelectual no pueden producirse al mismo tiempo. Son antitéticas, y para que surja la primera debe desaparecer la segunda".<sup>19</sup>

Cohen olvida que hay "figuras" de uso socializado y que muchos poetas se valen de ellas para crear poesía. Olvida también la definición lingüística que dio Hjelmslev sobre connotación: "Sistema significativo desprendido de una significación primera".<sup>20</sup> Denotación y connotación no son antagónicas, sino complementarias. A este respecto dice Genette:

Denotación y connotación están lejos de ser tan "antagónicas", como dice Cohen; es su doble presencia simultánea lo que mantiene la ambigüedad poética, tanto en la imagen moderna como en la figura clásica.<sup>21</sup>

Su error estuvo en la idea de transformar el lenguaje poético, en un lenguaje totalmente emocional, y en considerar lo notional dentro del lenguaje denotativo. Si esto fuera así, el poeta estaría obligado a expulsar lo denotativo para poder crear poesía.

Sabemos que la poesía tiene sus raíces en el ser íntimo del lenguaje y que su objeto es exaltar a su máxima expresión ese lenguaje que le da el ser.

### III. A MANERA DE CONCLUSION

Después de haber estudiado tres modelos de análisis lingüísticos que tratan de explicar el fenómeno poético, hemos podido constatar

19. *Ibid.*, p. 30.

20. Hjelmslev, L. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, p. 25.

21. Gérard Genette, *ob. cit.*, p. 71.

que, a pesar del interés que estos modelos puedan suscitar en el estudio de estos problemas, la moderna ciencia del lenguaje no ha desarrollado aún una "Gramática de la poesía" que abarque y que explique todas sus implicaciones.

Los modelos de Roman Jakobson y Lévi-Strauss y Levin se quedan en nivel superficial de la lengua poética (un nivel formal). Cohen trató de llegar más allá, al abordar el plano de la significación; pero su tesis de la "desviación" ha sido estudiada y descartada por las nuevas corrientes de la Lingüística.

Es evidente que la reflexión sobre una Gramática del discurso poético deberá inventar y definir un conjunto de reglas muy precisas para cada campo de análisis. Trabajo que deberá emprender un equipo de expertos muy calificados para que los resultados sean fructíferos.

Son esperanzadores los trabajos que adelanta la corriente Semiológica y los de Julia Kristeva, quien pretende encontrar un instrumento de trabajo que le permita explicar el funcionamiento específico del lenguaje poético, instrumento que ella ha llamado "escritura paragramática".

Como ya expresamos las conclusiones sobre cada modelo en particular, queremos terminar nuestro trabajo con una cita larga de Jean-Claude Coquet sobre los estudios lingüísticos y el lenguaje de la poesía:

Si nos referimos al estado de los estudios poéticos, no hay motivos para ser especialmente optimistas, ni para sorprendernos tampoco. Sigamos en este punto la lección de Saussure: la investigación no consiste en combinar en sistema elementos previamente conocidos. Si así fuera tendríamos que preocuparnos por el retraso que llevamos en la descripción. La investigación consiste, muy al contrario, en asociar la identificación de las unidades con el reconocimiento de los modelos lógicos que las integran.<sup>22</sup>

22. Jean-Claude Coquet. "Poética y lingüística", en: *Ensayos de Semiótica poética*, p. 58.



## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland y otros. *Estructuralismo y Literatura*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1970. 223 pp.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Gramática de "Cántico" (Análisis Semiológico)*. Barcelona, Editorial Planeta, 1975. 251 pp.
- COHEN, Jean. *Estructuras del lenguaje poético*. Madrid, Editorial Gredos, S.A., 1970. 221 pp.
- GENETTE, Gérard. "Lenguaje poético, poética del lenguaje", en: *Estructuralismo y Literatura* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970, pp. 51-81.
- GREIMAS, A.J. y otros. *Ensayos de Semiótica poética*. Barcelona, Editorial Planeta, Colección Ensayos, 1976. 306 pp.
- JAKOBSON, Roman. "Lingüística y poética", en: *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974, pp. 347-395.
- JAKOBSON, Roman y Claude LEVI-STRAUSS. "Los gatos de Charles Baudelaire", en: *Estructuralismo y Literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, pp. 11-34.
- LEVIN, Samuel R. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1974. 106 pp.
- SEBECK, Thomas. *Estilo del lenguaje*. Madrid, Editorial Cátedra S.A., 1974. 173 pp.
- YLLERA, Alicia. *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid, Alianza Editorial S.A., 1974. 186 pp.