

Lingüística y Poética

Por fortuna, las conferencias eruditas y las políticas no tienen nada en común. El éxito de una convención política depende del acuerdo general de la mayoría o de la totalidad de sus participantes. El empleo de votos y vetos, sin embargo, es ajeno a la discusión erudita en la que el desacuerdo suele resultar más productivo, porque revela antinomias y tensiones dentro del campo que se debate reclamando nuevas investigaciones. Las actividades exploratorias en la Antártida, más que las conferencias políticas, presentan una analogía con las reuniones eruditas: expertos internacionales en diversas disciplinas intentan trazar el mapa de una región desconocida y descubrir dónde se hallan los máximos obstáculos para el explorador, los picos irremontables y los precipicios. Esta planificación parece haber sido la primordial tarea de nuestra conferencia y, a tal respecto, el trabajo ha tenido bastante éxito. ¿Es que no nos hemos dado cuenta de cuáles son los problemas más cruciales y cuáles los de mayor controversia? ¿Es que no hemos aprendido también a poner en marcha nuestros códigos, qué términos exponer o incluso evitar para impedir malentendidos con los que usan una jerga departamental diferente? Creo que para la mayoría de los miembros de esta conferencia, si no para todos, tales preguntas están algo más claras hoy que hace tres días.

Se me ha pedido que haga unos comentarios resumiendo la relación que hay entre la poética y la lingüística. En primer lugar, aquélla se ocupa de responder

a la pregunta: ¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte? El objeto principal de la poética es la diferencia específica del arte verbal con respecto a otras artes y a otros tipos de conducta verbal; por eso está destinada a ocupar un puesto preeminente dentro de los estudios literarios.

La poética trata de problemas de estructura verbal, así como a la estructura pictórica le concierne el análisis de la pintura. Puesto que la lingüística es la ciencia que engloba a toda la estructura verbal, se puede considerar a la poética como parte integrante de aquélla.

Los argumentos en contra de tal afirmación deben ser discutidos a fondo. Es evidente que muchos de los recursos estudiados por la poética no se limitan al arte verbal. Podemos referirnos a la posibilidad de trasladar *Cumbres borrascosas* a la pantalla; las leyendas medievales, a frescos y miniaturas, o *La Siesta de un Fauno*, a la música, al ballet y al arte gráfico. Por muy absurda que parezca la idea de hacer la *Iliada* y la *Odisea* en dibujos animados, ciertos rasgos estructurales del argumento se conservarán a pesar de la desaparición de su forma verbal. La cuestión de que las ilustraciones de Blake a la *Divina Comedia* sean o no adecuadas es prueba de que las diferentes artes son susceptibles de comparación. Los problemas del barroco o de cualquier otro estilo histórico traspasan el marco de un solo arte. Cuando se maneja la metáfora surrealista, no podemos pasar por alto las pinturas de Max Ernst o las películas *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*, de Luis Buñuel. En resumen, muchos rasgos poéticos forman parte, no sólo de la ciencia del lenguaje, sino también de toda la teoría de los signos; es decir, de la semiótica general. No obstante, esta afirmación es válida para el arte verbal y para todas las variantes de la lengua, puesto que ésta comparte muchas propiedades con cualquier otro sistema de signos, e incluso con todos ellos (rasgos pansemióticos).

Del mismo modo, una segunda objeción no contiene nada específico para la literatura: la cuestión de las re-

laciones entre la palabra y el mundo no concierne en exclusiva al arte verbal, sino, de hecho, a todo tipo de discurso. Es probable que la lingüística explore todos los posibles problemas que se produzcan en la relación existente entre el discurso y el «universo del discurso»: qué parte de éste está verbalizada por una determinada oración y cómo lo está. Los valores de verdad, hasta el punto en que son —como dirían los lógicos— «entidades extralingüísticas», exceden, naturalmente, los límites de la poética y de la lingüística en general.

A veces oímos decir que la poética, a diferencia de la lingüística, tiene que ver con la valoración. Esta separación mutua de los dos campos se basa en una interpretación, actual pero errónea, del contraste entre la estructura de la poesía y otros tipos de estructura verbal: se dice que estos factores son opuestos, por su naturaleza «casual» y fortuita, al carácter «no casual» e intencional del lenguaje poético. En realidad, cualquier conducta verbal tiene un propósito, pero los objetivos son diferentes y la conformidad de los medios usados para obtener el efecto deseado, es un problema que no dejará de preocupar a los que intenten profundizar en las diversas clases de comunicación verbal. Hay una correspondencia cercana, mucho más de lo que los críticos creen, entre la cuestión de los fenómenos lingüísticos que se extienden en espacio y en tiempo y la extensión espacial y temporal de modelos literarios. Incluso una expansión tan discontinua como la recuperación de poetas desdeñados u olvidados —por ejemplo, el descubrimiento póstumo y la subsiguiente canonización de Gerald Manley Hopkins (m. 1889), la fama tardía de Lautréamont (m. 1870) entre los poetas surrealistas y la sobresaliente influencia del hasta ahora ignorado Cyprian Norwid (m. 1883) en la poesía polaca moderna— encuentra un paralelo en la historia de las lenguas establecidas que son propensas a revivir modelos anticuados, a veces olvidados hace mucho tiempo, como fue el caso

del checo literario que, hacia principios del siglo XIX, tendía a modelos del siglo XVI.

Por desgracia, la confusión del término «estudios literarios» con el de «crítica» tienta al estudioso de literatura a reemplazar la descripción de los valores intrínsecos de una obra literaria, por un veredicto subjetivo y censor. La etiqueta «crítico literario» aplicada a un investigador de la literatura, es tan errónea como lo sería la de «crítico gramatical o léxico» aplicada a un lingüista. La investigación sintáctica y morfológica no puede ser suplantada por una gramática normativa, del mismo modo que ningún manifiesto puede actuar como sustituto de un análisis objetivo y erudito del arte verbal, a base de imponer clandestinamente los propios gustos y opiniones de un crítico sobre la literatura creativa. Esta afirmación no debe confundirse con el principio quietista del *laissez faire*; cualquier cultura verbal incluye esfuerzos normativos, programación y planificación. Sin embargo, ¿por qué se hace una marcada distinción entre la lingüística pura y la aplicada, o entre la fonética y la ortología, y no entre los estudios literarios y la crítica?

Los estudios literarios, con la poética al frente, consisten —al igual que la lingüística— en dos grupos de problemas: sincrónicos y diacrónicos. La descripción sincrónica considera, no sólo la producción literaria en cualquiera de sus niveles, sino también aquella parte de la tradición que ha permanecido viva o ha sido revivida durante una determinada etapa. Así, por ejemplo, Shakespeare por una parte y Donne, Marvell, Keats y Emily Dickinson por otra, tienen presencia viva en el actual mundo poético inglés, mientras que las obras de James Thomson y de Longfellow, por ahora, no pertenecen a valores artísticos viables. La selección de los clásicos y su reinterpretación por una tendencia nueva es un problema fundamental que se plantea a los estudios literarios sincrónicos. La poética sincrónica, al igual que la estilística sincrónica, no debe confundirse con la es-

tática; cualquier fase discrimina entre las formas más conservadoras y las más innovadoras y cualquier etapa contemporánea es experimentada en su dinámica temporal, y por otra parte, el acercamiento histórico, tanto en la poética como en la lingüística, se preocupa de cambios y también de factores continuos, permanentes y estáticos. Una amplísima poética histórica o historia del lenguaje es una superestructura susceptible de basarse en una serie de descripciones sincrónicas sucesivas.

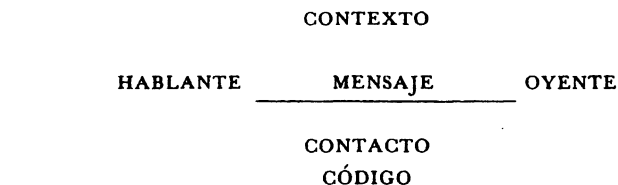
La insistencia en mantener la poética separada de la lingüística está justificada sólo cuando el campo de esta última aparece restringido de una forma abusiva; por ejemplo, cuando la frase está considerada por algunos lingüistas como una construcción sumamente idónea para analizar, cuando el alcance de la lingüística está limitado a la gramática o, en exclusiva, a cuestiones no semánticas de forma externa, o bien a la existencia de recursos significativos que no hagan referencia o variaciones libres. Voegelin ha señalado con toda claridad los dos problemas relacionados más importantes con los que se enfrenta la lingüística estructural; a saber: una revisión de «la hipótesis monolítica del lenguaje» y una preocupación por «la interdependencia de estructuras diversas dentro de una lengua». Sin duda, para cualquier comunidad hablante, para cualquier orador existe una unidad de lenguaje, pero este código total representa, a su vez, un sistema de subcódigos conectados entre sí; cada lengua abarca varios patrones concurrentes, que se caracterizan por desempeñar una función diferente cada uno.

Es obvio que debemos estar de acuerdo con Sapir en que, en general, «lo que predomina en el lenguaje es la formación de las ideas...»¹, pero esta supremacía no autoriza a la lingüística a descuidar los «factores secundarios». Los elementos emotivos del habla que —como Joos está dispuesto a creer, no pueden describirse «con

¹ Sapir, E., *Language*, Nueva Nork, 1921.

un número finito de categorías absolutas»—, son clasificados por él «como elementos no lingüísticos del mundo real». De ahí que «para nosotros sean fenómenos vagos, proteicos y fluctuantes», concluye Joos, «que rehusamos tolerar en nuestra ciencia»². Joos es un verdadero experto en experimentos de reducción, y uno de ellos está representado por el énfasis que pone en exigir una «expulsión» de los elementos emotivos de «la ciencia del lenguaje» —*reductio ad absurdum*.

El lenguaje debe ser investigado en toda la gama de sus funciones. Antes de discutir la parte poética, debemos definir el lugar que ocupa dentro de las otras funciones. Un esbozo de ellas requiere un examen conciso de los factores que entran a formar parte de cualquier hecho del habla, de cualquier acto de comunicación verbal. El HABLANTE envía un MENSAJE al OYENTE. Para que sea operativo, ese mensaje requiere un CONTEXTO al que referirse («referente», según una nomenclatura más ambigua), susceptible de ser captado por el oyente y con capacidad verbal o de ser verbalizado; un CÓDIGO común a hablante y oyente, si no total, al menos parcialmente (o lo que es lo mismo, un codificador y un descifrador del mensaje); y, por último, un CONTACTO, un canal de transmisión y una conexión psicológica entre hablante y oyente, que permita a ambos entrar y permanecer en comunicación. Todos estos factores involucrados en la comunicación verbal de una manera inalienable pueden ser esquematizados de la siguiente forma:



² Joos, M., «Description of language design», en *Journal of the Acoustical Society of America*, 22, (1950), págs. 701-708.

Cada uno de esos seis elementos determina una función diferente del lenguaje. Aunque distinguimos seis de sus aspectos básicos, apenas podríamos encontrar mensajes verbales que realizasen un cometido único. La diversidad no se encuentra en el monopolio de una de estas funciones varias, sino en un orden jerárquico diferente. La estructura verbal del mensaje depende, básicamente, de la función predominante. Pero, aun cuando una tendencia hacia el referente (*Einstellung*), una orientación hacia el CONTEXTO —en resumen, la función llamada REFERENCIAL, «denotativa», «cognoscitiva»— es la tarea primordial de numerosos mensajes, la participación accesorio de las demás funciones de tales mensajes debe ser tenida en cuenta por el lingüista observador.

La denominada función EMOTIVA o «expresiva», enfocada hacia el HABLANTE, aspira a una expresión directa de la actitud de éste hacia lo que está diciendo. Esto tiende a producir la impresión de una cierta emoción, ya sea verdadera o fingida; por tanto, el término «emotivo» lanzado y defendido por Marty³, ha demostrado ser preferible al de «emocional». El estrato puramente emotivo de una lengua está representado por las interjecciones, que difieren de los medios de un lenguaje referente por su patrón sonoro (secuencias de sonido peculiares o incluso de sonidos que en otra parte resultarían poco usuales) y por su papel sintáctico (no son componentes, sino equivalentes de oraciones). «¡Bah! ¡Bah!», dijo Mc Guinty»: la expresión completa del personaje de Conan Doyle consiste en dos chasquidos. La función emotiva, puesta de manifiesto en las interjecciones sazona, hasta cierto punto, todas nuestras locuciones en su nivel fónico, gramatical y léxico. Si analizamos el lenguaje desde el punto de vista de la información que contiene, no podemos restringir la noción de información al aspecto cognoscitivo. Un

³ Marty, A., *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, vol. I, Halle, 1908.

hombre que haga uso de rasgos expresivos para indicar su actitud irónica o colérica, transmite una información ostensible, y es evidente que esta conducta verbal no puede ser equiparada a actitudes no semióticas o nutritivas, como puede ser «comerse un pomelo» (para seguir el símil de Chatman). La diferencia entre [big] 'grande' y la prolongación enfática de la vocal [bi:g] es convencional; supone un rasgo lingüístico cifrado, como la diferencia entre las vocales breves y largas de los términos checos [vi], 'tu', y [vi:], 'sabe', pero en este par la información diferencial es fonológica y en el anterior emotiva. Mientras estemos interesados en invariantes fonológicas, las vocales inglesas /i/ e /i:/ se presentan como simples variantes de uno y el mismo fonema; pero si lo que nos preocupa son las unidades emotivas, la relación entre invariante y variante se revierte: la longitud y brevedad son invariantes ejecutadas por fonemas variables. La conjetura de Saporta de que la diferencia emotiva es un rasgo no lingüístico «atribuible a la transmisión del mensaje y no a él», reduce, de un modo arbitrario, su capacidad informativa.

Un antiguo actor del Teatro de Moscú de Stanislavski, me dijo cómo en una audición el famoso director le pidió que formara cuarenta mensajes diferentes de la frase *Segodnja vecerom* ('esta tarde'), a base de diversificar su matiz expresivo. Hizo una lista de unas cuarenta situaciones emotivas, luego emitió esta frase, de acuerdo con cada una de esas situaciones que su auditorio tenía que reconocer sólo a partir de los cambios sonoros de dos palabras iguales. Se le pidió a este actor que repitiera la prueba de Stanislavski para nuestro trabajo de investigación sobre la descripción y el análisis del ruso clásico (bajo los auspicios de la Fundación Rockefeller). Anotó unas cincuenta situaciones que encuadraban la misma frase elíptica, y sacó de ella los cincuenta mensajes correspondientes para grabarlos en cinta magnetofónica. La mayoría de ellos fueron descifrados circunstan-

cial y correctamente por oyentes moscovitas. Quisiera añadir que todas estas señales emotivas se prestan a análisis lingüísticos con gran facilidad.

Orientada hacia el OYENTE, la función CONATIVA encuentra su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo, que desde el punto de vista sintáctico, morfológico y, a menudo incluso, fonológico, se desvían de otras categorías nominales y verbales. Las oraciones de imperativo difieren, de manera fundamental, de las enunciativas en que éstas están expuestas a una prueba de verdad. Cuando Nano (en la obra de O'Neill titulada *La Fuente*), «con un tono agresivo de mandanto», dice «¡Bebel!», en este imperativo no cabe hacerse la pregunta «¿es cierto o no?», que, sin embargo, sí es posible en frases como «bebió», «beberá» y «bebería». En contraste con las oraciones de imperativo, las enunciativas se pueden convertir en interrogativas: «¿bebió?», «¿beberá?», «¿bebería?»

El modelo tradicional del lenguaje, tal y como Bühler lo explicó⁴, se reducía a esas tres funciones (emotiva, conativa y referencial), y los tres ángulos de este modelo (la primera persona del hablante, la segunda del oyente y la «tercera», propiamente dicha, es decir, alguien o algo ya mencionado). Hay muchas posibilidades de que ciertas funciones verbales adicionales se puedan deducir de este ejemplo triádico. De esta forma, la función mágica y de conjunto consta, en su mayor parte, de alguna conversación con una «tercera persona», ausente o inanimada, con un oyente de un mensaje conativo. «¡Que se seque este orzuelo, *tfu, tfu, tfu, tfu*» (hechizo lituano)⁵.

«¡Agua, río majestuoso, amanecer! Enviad el dolor más allá del mar azul, al fondo del mar, como una piedra

⁴ Bühler, K., «Die Axiomatik der Sprachwissenschaft», en *Kant-Studien*, 38, Berlin, 1933, págs. 19-20.

⁵ Mansikka, V. T., «Litauische Zaubersprüche», en *Folklore Fellows communications*, 87, (1929), pág. 69.

gris que nunca pudiese salir de allí; que el dolor no sea nunca una carga en el ánimo de un siervo de Dios, que sea expulsado y desaparezca» (conjuro del Norte de Rusia⁶: «Sol, detente sobre Gabaón; y tú, luna, sobre el valle de Ayalón; y el sol se detuvo, y se paró la luna...» (Josué 10.12). No obstante, observamos tres nuevos factores constitutivos de la comunicación verbal y tres funciones del lenguaje correspondientes.

Existen mensajes cuya función primordial es establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para comprobar si el canal funciona («Oiga, ¿me oye?»), para atraer o confirmar la atención continua del interlocutor («¿Me escucha?», o según la dicción shakespeariana «¡Préstame oídos!» —y al otro lado del hilo «¡Ajá!»)—. Este CONTACTO, o función FÁTICA —para utilizar el término de Malinowski⁷—, se puede desplegar utilizando un profuso intercambio de fórmulas ritualizadas por diálogos completos, con el simple propósito de prolongar la comunicación. Dorothy Parker captó estos elocuentes ejemplos: «'Bueno', dijo el joven. 'Bueno', dijo ella. 'Bueno, aquí estamos', dijo él. 'Aquí estamos, ¿verdad?', dijo ella. 'Yo diría que sí', dijo él, '¡sí señor! aquí estamos'. 'Bueno', dijo ella. 'Bueno, bueno', dijo él.» El esfuerzo para empezar y mantener una comunicación es típico de las aves cantoras; así que la función fática del lenguaje es la única que comparten con los seres humanos. También es la primera función verbal que adquieren los niños; están dispuestos a comunicarse antes de estar capacitados para enviar y recibir información que se lo permita.

La lógica moderna distingue entre dos niveles de lenguaje: «lenguaje de objetos» y «metalenguaje». Pero éste

⁶ Rybnikov, P. N., *Pesni*, vol. III, Moscú, 1910, pág. 217 y s.

⁷ Malinowski, B., «The problem of meaning in primitive languages», en *The meaning of meaning*, de C. K. Ogden y I. A. Richards, Nueva York y Londres, 9.^a ed., 1953, págs. 296-336.

no sólo constituye un instrumento científico necesario para lógicos y lingüistas, sino que también juega un papel importante en el lenguaje que utilizamos cada día. Al igual que el Jourdain de Molière que utilizaba la prosa sin conocerla, nosotros practicamos el metalenguaje sin darnos cuenta del carácter metalingüístico de nuestras operaciones. Siempre que el hablante y/o el oyente necesitan comprobar si emplean el mismo código, el habla fija la atención en el CÓDIGO: representa una función METALINGÜÍSTICA (por ejemplo, la de glosar). «No le comprendo ¿qué quiere decir?», interroga el oyente, o en la dicción de Shakespeare: «¿Qué fue lo que dijisteis?» Y el hablante, anticipándose a tales cuestiones, pregunta: «¿Sabes lo que quiero decir?» Imagínense un diálogo tan exasperante como éste: «Le dieron calabazas al *sophomore*.» «Pero, ¿qué quiere decir 'dar calabazas'?» «Es lo mismo que 'catear'.» «¿Y 'catear'?» «Significa 'suspender en un examen'.» «Y ¿qué es un 'sophomore', persiste el que interroga, ajeno por completo al vocabulario escolar. «Se les llama así a los *estudiantes de segundo año*.» Todas estas oraciones ecuacionales sólo contienen información sobre el código léxico del español y su función es estrictamente metalingüística. Cualquier proceso del aprendizaje de una lengua, en especial la adquisición del niño de la lengua materna hace un amplio uso de tales funciones, y la afasia puede ser descrita como la pérdida de la capacidad para llevar a cabo operaciones metalingüísticas.

Hemos sacado a colación los seis factores involucrados en la comunicación verbal, excepto el propio mensaje. La tendencia hacia el MENSAJE como tal (*Einstellung*), es la función POÉTICA, que no puede estudiarse con efectividad si se la aparta de los problemas generales del lenguaje o, por otra parte, el análisis de éste requiere una consideración profunda de su función poética. Cualquier intento encaminado a reducirla a poesía o viceversa, constituiría una forma engañosa de simplificar las cosas

al máximo. Esta función no es la única que posee el arte verbal, pero sí es la más sobresaliente y determinante, mientras que en el resto de las actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario y accesorio. También sirve para profundizar la dicotomía fundamental de signos y objetos, a base de promover la cualidad evidente de aquéllos. De aquí que, al tratar de la función poética, la lingüística no puede autolimitarse al campo de la poesía.

«¿Por qué dices siempre *Juana y Margarita* y no *Margarita y Juana*? ¿Prefieres a Juana antes que a su hermana gemela?» «En absoluto; lo que pasa es que resulta más suave.» En una secuencia de dos nombres coordinados y mientras no interfieran problemas de categoría, el hecho de que preceda el nombre más corto conviene más al hablante, le resulta indiferente y constituye un mensaje mejor organizado.

Una chica tenía la costumbre de hablar del «horrible Harry». «¿Por qué horrible?» «Porque le detesto.» «Pero, ¿por qué no *desagradable, terrible, horroroso* o *repugnante*?» «No sé por qué, pero *horrible* le cuadra mejor.» Sin darse cuenta, se estaba aferrando al recurso poético de la paronomasia.

El lema político «I like Ike»* [ay layk ayk], está estructurado de manera sucinta y consiste en tres monosílabos y tres diptongos /ay/, cada uno de los cuales está seguido, de forma simétrica, por un fonema consonántico / . l . k . k/. La composición de las tres palabras presenta una variación: no existen fonemas consonánticos en la primera palabra, hay dos en la segunda rodeando al diptongo, y una consonante final en la tercera. Hymes percibió un núcleo dominante similar /ay/ en algunos de los sonetos de Keats. En esta fórmula trisilábica, «like» y «Ike» riman, «Ike» rima con «like» y además está to-

* «Me gusta Ike». 'Ike' es el diminutivo con que se conocía al presidente Eisenhower. [*N. del T.*]

talmente incluida en ésta (rima en eco), /layk/—/ayk/; constituye la imagen paronomástica de una sensación que envuelve totalmente a su objeto. También presentan una aliteración, y /ay/ está incluida en las otras dos /ayk/; es la imagen paronomástica del sujeto amoroso envuelta por el objeto amado. La función secundaria de esta llamativa frase electoral refuerza su impacto y eficacia.

Como hemos dicho, el estudio lingüístico de la función poética debe sobrepasar los límites de la poesía, y, por otra parte, el análisis lingüístico de ésta no puede limitarse a aquélla. Las características de los diversos géneros poéticos implican una participación escalonada diferente por parte de las otras funciones verbales, junto con la función poética dominante. La épica, que se concreta a la tercera persona, involucra de manera firme al aspecto referencial del lenguaje; la lírica, orientada hacia la primera persona, está íntimamente ligada a la función emotiva. Sin embargo, la poesía de la segunda persona está imbuida de la función conativa y es, o apelativa o exhortativa, según que la primera persona esté subordinada a la segunda, o a la inversa.

Ahora que ya está más o menos completa nuestra precipitada descripción de las seis funciones básicas de la comunicación verbal, podemos acabar nuestro esquema de factores fundamentales con el correspondiente compendio de las funciones:

REFERENCIAL

EMOTIVA

POÉTICA

CONATIVA

FÁTICA

METALINGÜÍSTICA

¿En qué consiste el criterio lingüístico empírico de la función poética? En concreto, ¿cuál es el rasgo inherente indispensable de cualquier fragmento poético? Para con-

testar a esta pregunta es preciso recordar los dos modelos básicos que se utilizan en una conducta verbal: *la selección y la combinación*. Si el tema del mensaje es «child», 'niño', el hablante selecciona uno entre los nombres existentes, más o menos similares y, hasta cierto punto equivalentes, como niño, chico, jovencito o párvulo. Después, al comentar el tema, puede seleccionar uno de los verbos emparentados desde el punto de vista semántico, tales como: duerme, cabecea, dormita, sestea. Ambos términos elegidos se combinan dentro de la cadena de la lengua. La selección tiene lugar a base de una equivalencia, similitud, desigualdad, sinonimia y antonimia, mientras que la combinación, el entramado de la secuencia, se basa en la proximidad. *La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación*. La equivalencia se convierte en recurso constitutivo de la secuencia. En poesía una sílaba se equipara a cualquier otra de la misma secuencia; se supone que el acento de una palabra equivale al de otra como las inacentuadas equivalen a las átonas. La larga prosódica equivale a las largas y las breves a las breves. Lo mismo sucede con las fronteras de palabras y las pausas sintácticas. Las sílabas se convierten en unidades de medición y también las moras o los acentos.

Una objeción posible es que el metalenguaje también hace uso secuencial de unidades equivalentes, a base de combinar expresiones sinónimas dentro de una frase ecuacional: $A = A$ («*La yegua es la hembra del caballo*»). Sin embargo, la poesía y el metalenguaje son diametralmente opuestos entre sí; en éste la secuencia se usa para plantear una ecuación, mientras que en poesía la ecuación sirve para formar una secuencia.

En poesía, y hasta cierto punto en las manifestaciones latentes de la función poética, las secuencias delimitadas por fronteras de palabras llegan a ser mensurables, ya sean isócronas o graduales. «Juana y Margarita» nos

mostraron el principio poético de la gradación silábica, el mismo que hacia el fin de la épica folklórica servía se elevó a la categoría de ley obligatoria (cfr.⁸). La combinación «*innocent bystander*», 'espectador inocente' no se habría convertido en una frase muy trillada si no hubiese sido por sus dos palabras dactílicas. En la frase «*veni, vidi, vici*», la simetría de los tres verbos bisilábicos con idéntica consonante inicial e idéntica vocal final, añadieron esplendor al lacónico mensaje de César.

Medir las secuencias es un recurso que, fuera de la función poética, no encuentra aplicación en el lenguaje. Es exclusivamente en poesía con su habitual reiteración de unidades equivalentes, donde se experimenta el tiempo de la fluidez del habla; por decirlo así, un tiempo musical —para citar otro patrón semiótico—. Gerald Manley Hopkins, notable investigador de la ciencia del lenguaje poético, definió el verso como «un discurso que repite —total o parcialmente— el mismo número de sonidos»⁹. Pero a la pregunta que se formula Hopkins de «¿se puede llamar poesía a todo el verso?», es posible contestar de un modo rotundo, tan pronto como la función poética deja de ser confinada con arbitrariedad al dominio de la poesía. Los versos mnemotécnicos mencionados por Hopkins (como «treinta días tiene septiembre»), los anuncios rimados y cantados, las leyes medievales versificadas citadas por Lotz o, por último, los tratados científicos en sánscrito, escritos en verso y que en la tradición hindú se diferencian de la auténtica poesía (*kavya*), —todos estos textos métricos hacen uso de la función poética, aunque sin designarle el determinante y forzado papel que desempeña en poesía—. De esta forma, el verso llega a rebasar

⁸ Maretic, T., «*Metrika narodnih naših pjesama*», en *Rad Jugoslavenske Akademije*, 168, Zagreb, 1907, pág. 170.

⁹ Hopkins, G. M., *The journals and papers*, ed. H. House, Londres, 1959.

los límites de la poesía, pero, al mismo tiempo, implica una función poética. Al parecer, ninguna cultura humana ignora el arte de versificar; en cambio existen muchos patrones culturales sin versos «aplicados», e incluso en esas culturas que los poseen puros y atribuidos, parecen ser un fenómeno secundario y, sin duda alguna, derivado. La adaptación de medios poéticos para algún propósito heterogéneo no oculta su esencia primaria, al igual que los elementos del lenguaje emotivo, cuando se aplican en poesía, todavía conservan su matiz emotivo. Un filibustero * puede recitar *Hiawatha* porque es largo; sin embargo, su cualidad de poético sigue siendo el intento primordial del propio texto. Es evidente que la existencia de anuncios versificados, musicales o pictóricos, no separa al verso o a la forma musical y pictórica del estudio de la poesía, la música y las bellas artes.

En resumidas cuentas, el análisis del verso es de la absoluta competencia de la poética, que puede definirse como aquella parte de la lingüística que trata de la función poética y la relación que tiene con las demás funciones del lenguaje. En su sentido más amplio, trata de la función poética y no sólo dentro de la poesía, ya que esta facultad aparece superpuesta sobre otras funciones en el lenguaje, sino también fuera de ella, donde se dan algunas otras que están por encima.

La «figura fónica» reiterativa que Hopkins señalaba como principio constitutivo del verso, puede ser especificada con más detalle. Esa figura siempre utiliza por lo menos un contraste binario con una prominencia relativamente alta o baja, activada por las diferentes secciones de la secuencia fonológica.

* Se llama así en Estados Unidos a los parlamentarios que para obstruir una moción prolongan su intervención en la tribuna por mucho tiempo. *Hiawatha* es el título de un célebre poema de Longfellow. [.N. del T.]

Dentro de una sílaba, la parte nuclear más sobresaliente, la que constituye su punto culminante se opone a los fonemas no silábicos, marginales y menos prominentes. Cualquier sílaba contiene un fonema silábico y el intervalo entre dos sílabas consecutivas es realizado —en todas las lenguas y en algunas siempre— por fonemas marginales, no silábicos. En la llamada versificación silábica, el número de sílabas que aparecen en una cadena delimitada desde el punto de vista métrico, es una constante, mientras que la presencia de un fonema no silábico o de un grupo entre cada dos sílabas de una cadena métrica también lo es, pero sólo en aquellas lenguas en las que se dé aparición indispensable de elementos no silábicos entre los que sí lo son, incluso en aquellos sistemas poéticos en los que el hiato está prohibido. Otra manifestación de la tendencia hacia un modelo silábico uniforme es la de evitar sílabas cerradas al final del verso, como se observan, por ejemplo, en las canciones épicas serbias. El verso silábico italiano muestra tendencia a tratar como una sola sílaba métrica a una secuencia de vocales unidas por fonemas consonánticos (cfr.¹⁰, secciones VIII-IX).

En algunos patrones de versificación, la sílaba es la única constante para la medición de un verso, y un límite gramatical es la única línea de demarcación fija entre secuencias medidas, mientras que en otros modelos, las sílabas a su vez están divididas en otras más o menos destacadas, y/o se pueden distinguir dos niveles de límites gramaticales en su función métrica, fronteras de palabras y pausas sintácticas.

Excepto por la variedad del llamado verso libre, que se basa sólo en entonaciones conjugadas y en pausas, cualquier metro utiliza la sílaba como unidad de medida, al menos en ciertas secciones del verso. Así, en el verso puramente acentual («sprung rhythm» según el vocabu-

¹⁰ Levi, A., «Della versificazione italiana», en *Archivum Romanicum*, 14, (1930), págs. 449-526.