

ensayos/planeta
lingüística y crítica literaria

**A. J. Greimas
y aa. vv.**
**ENSAYOS
de SEMIÓTICA
POÉTICA**

**Apollinaire
Bataille
Baudelaire
Victor Hugo
Jarry
Mallarmé
Michaux
Nerval
Rimbaud
Roubaud**

ENSAYOS DE SEMIÓTICA POÉTICA

ENSAYOS DE SEMIÓTICA POÉTICA

Conjunto dirigido por

A. J. GREIMAS

con la colaboración de

**Michel Arrivé, Jean-Claude Coquet, Jean-Paul Dumont,
Jacques Geninasca, Nicole Gueunier, Jean-Louis Houdebine,
Julia Kristeva, François Rastier, Teun A. Van Dijk, Claude Zilberberg**



EDITORIAL PLANETA BARCELONA

SUMARIO

HACIA UNA TEORÍA DEL DISCURSO POÉTICO	9
I. Introducción	11
I.1. El hecho poético, 11; I.2. La lectura de los textos poéticos, 12; I.3. La organización poética, 14.	
II. El signo poético	16
II.1. Signo y objeto poético, 16; II.2. El nivel prosódico, 17; II.3. El nivel sintáctico, 18.	
III. El discurso poético	19
III.1. El isomorfismo de la expresión y del contenido, 19; III.2. El plano de la expresión, 22; III.3. El plano del contenido, 24.	
IV. El objeto poético	30
PROBLEMAS DE LA EXPRESIÓN	35
Poética y lingüística	37
I. Acerca del objeto poético, 37; II. Equivalencias horizontales y verticales, 39; III. ¿Se pueden mitigar las insuficiencias de la teoría lingüística?, 41; IV. Homologación de los niveles, 43; V. Análisis del nivel fónico y prosódico, 45; VI. Puntos de equivalencia, 47; VII. Sistemas de descripción, 49; VIII. Disonancias y consonancias prosódicas, 52; IX. Los puntos débiles de la descripción lingüística, 55; X. Hacia una gramática del discurso poético, 56.	
Fragmentación convencional y significación	61
I. Elaboración de un enrejado táxico, 62; II. Elementos de ilustración, 74.	
PROBLEMAS DEL CONTENIDO	83
Estructuración y destrucción del signo en algunos textos de Jarry	85
I. El texto como estructuración de un sistema de signos, 87; II. El texto como destructor de un sistema de signos, 90; III. El efecto transformador de los textos, 101.	
Sistemática de las isotopías	107
I. Preámbulo, 108; II. Las isotopías del contenido, 112; III. Hacia una estilística de las isotopías, 132.	

«L'Impossible» de Georges Bataille. Ensayo de descripción estructural	141
I. La elección del corpus, 142; II. Análisis de la estructura prosódica, 144; III. Análisis sintáctico: estructuras «superficiales», 147; IV. Análisis sintáctico: estructuras «profundas», 149; V. Problemas en la comprobación del modelo, 160; VI. El problema de la referencia, 162.	
OBJETOS POÉTICOS	167
«Literalmente y en todos los sentidos». Ensayo de análisis estructural de un cuarteto de Rimbaud	169
I. Preliminares metodológicos, 170; II. Proyección paradigmática, 171; III. El encuadre fonemático y gramatical, 173; IV. La clase de los sujetos, 174; V. La clase de los predicados, 175; VI. La clase de los circunstanciales, 177; VII. La clase morfológica de los adjetivos, 182; VIII. La última transformación, 183.	
Ensayo de lectura de Rimbaud: «Bonne pensée du matin»	187
I. Fijación del texto, 189; II. Segmentación del texto, 190; III. Análisis de la primera secuencia, 191; IV. Análisis de la segunda secuencia, 195; V. Análisis de la tercera secuencia, 199; VI. Esquema narrativo, 201; VII. Conclusión, 203.	
Ensayo de lectura reflexiva de un texto de Michaux en sus diferentes niveles de enunciación	207
I. Un texto como fragmento, 208; II. La estructuración interna, 210; III. El componente narrativo: diversidad de niveles, 212; IV. El componente narrativo: el nivel semántico, 219; V. El componente dialogado, 228; VI. La palabra «real», 231.	
ESFUERZOS TEÓRICOS	237
Aspectos de una teoría generativa del texto poético	239
I. La noción de «teoría» y sus implicaciones, 240; II. Estructura profunda y estructura de superficie del texto, 245; III. Preliminares para la construcción de una gramática generativa del texto, 248; IV. El estructurador textual, 254; V. La estructuración en el nivel semántico del texto, 261; VI. La estructuración sémica en la oración: la metaforización, 268.	
Semanálisis y producción de sentido	273
Algunos problemas de semiótica literaria a propósito de un texto de Mallarmé: «Un coup de dés», 274; I. Preliminares, 274; II. El texto como práctica significant, 279; III. Teoría y práctica en Mallarmé, 285; IV. Un golpe de dados jamás abolirá el azar, 300.	
BIBLIOGRAFÍA	307
Referencias generales	309
Bibliografía somera	309
Libros de conjunto y de orientación	311

Hacia una teoría del discurso poético

A. J. GREIMAS

I. INTRODUCCIÓN

I.1. EL HECHO POÉTICO

Hoy día ya no es posible hablar del hecho poético integrándolo en la teoría general de la literatura, como si, por ejemplo, los textos poéticos fueran un subconjunto de los literarios, debido a una razón muy sencilla: se ha criticado casi unánimemente la concepción de la literatura como discurso autónomo que comporta en sí mismo sus propias leyes y su especificidad intrínseca; el concepto de «literariedad», con el que se pretendía fundamentarla, se suele interpretar como una connotación sociocultural variable en el tiempo y en el espacio humanos. Pero hay más: incluso si aceptamos el relativismo cultural y nos encerramos voluntariamente en el lúcido europeocentrismo de nuestra tipología connotativa de los objetos culturales, nos cuesta trabajo encontrar criterios lo suficientemente generales como para subsumir bajo una denominación común a la llamada poesía clásica (fácilmente identificable con la versificación) y a la concepción romántica y posromántica de la poeticidad (definida esencialmente por sus contenidos).

Sin embargo existe la poesía; todos intuimos vagamente su existencia, dentro de los límites prescritos por la actuación lingüística (*performance*) del lector. De todas formas, a primera vista parece ser indiferente al lenguaje en que se manifiesta: se habla de cine y de teatro poético, e incluso podemos tener sueños poéticos. Adoptando la perspectiva de los efectos de sentido¹ producidos en el oyente, se podría,

1. Es decir, la perspectiva de los valores derivados del contexto. Para la comprensión de este término a lo largo del volumen proponemos esta aclaración de P. Guiraud: «A la oposición código-mensaje le corresponde la distinción entre sentido y efectos de sentido [...]; si los signos tienen un sentido dado por su po-

por extensión, considerar como poético todo aquello que en otras civilizaciones tiene su origen en lo sagrado: himnos, rituales cantados, así como ciertos textos religiosos o filosóficos.

Para darnos una primera idea del objeto de la semiótica poética podríamos decir:

- a) que el discurso poético no es coextensivo al concepto de literatura;
- b) que es indiferente en principio al lenguaje en que se produce;
- c) que su aprehensión intuitiva como discurso «poético y sagrado al mismo tiempo» se basa en los efectos característicos de un tipo particular de discurso.

La problemática del hecho poético se sitúa, por consiguiente, dentro del cuadro tipológico de un discurso cualquiera; sólo podrá reconocerse su especificidad, captada intuitivamente, en el caso de que el efecto producido esté justificado por una disposición estructural del discurso que le sea propia.

En este caso, el efecto de sentido se muestra como un efecto de los sentidos: el significante sonoro —y gráfico, en menor medida— interviene conjugando sus articulaciones con las del significado, provocando así una ilusión referencial e invitándonos a aceptar como verdaderos los contenidos del discurso poético; su sacralidad se ve fundada en su materialidad. El postulado de la *correlación entre el plano de la expresión y el del contenido* que define el carácter específico de la semiótica poética está presente a lo largo de este volumen, justificándolo como demostración de los procedimientos analíticos y como lugar de su validación.

I.2. LA LECTURA DE LOS TEXTOS POÉTICOS

Toda teoría que intente simultáneamente dar cuenta del discurso poético y fundamentar la semiótica poética debe ser capaz en un primer momento de enfrentarse a dos tipos de problemas:

sición en el sistema de la lengua, en un texto, en situación, este sentido se actualiza en los más diversos e inesperados efectos [...]; en contexto, cualquier signo puede expresar cualquier cosa» (*Essais de stylistique*, Klinsckieck, 1969, p. 19). (N. del t.)

a) Reconociendo que el discurso poético es en realidad un *discurso doble* que despliega sus articulaciones en los dos planos a la vez — el de la expresión y el del contenido —, debe construirse un aparato conceptual susceptible de fundamentar y justificar los procedimientos para reconocer las articulaciones de estos dos discursos. Éstas son de dos tipos: por un lado las que hacen posible lo que se ha dado en llamar la *segmentación del discurso* en unidades de dimensiones variables que van desde las totalizadoras de los objetos poéticos discretos hasta los elementos mínimos (rasgos pertinentes de los dos planos, es decir, semas y femas), otras, las que hacen posible la distinción entre los *niveles lingüísticos de análisis*, de tal modo que el reconocimiento de un determinado tipo de unidades permita definir de una manera homogénea un nivel lingüístico dado, y a la inversa.

b) Al disponer de varios niveles lingüísticos homogéneos en cada uno de los dos planos del lenguaje, la semiótica poética quedará capacitada para establecer una *tipología de las correlaciones posibles* entre los planos de la expresión y del contenido y, en consecuencia, para instituir una *tipología de los objetos poéticos* basada en el estudio — atendiendo a su correlación — de unos determinados niveles lingüísticos del discurso.

Estos dos caminos de investigación, así como los esfuerzos que tratan de convertirlos en procedimientos de descripción, subtienden el conjunto de los análisis aquí reunidos dándoles una cierta unidad metodológica.

Para la mayor parte de los investigadores presentes el concepto de *lectura* significa simultáneamente su objetivo, sus métodos y la justificación de su quehacer semiótico. La lectura consiste, para J.-C. Coquet, en «reconocer un vocabulario y una gramática, es decir, las unidades lingüísticas, sus reglas de estructuración (morfología) y de funcionamiento (sintaxis). Se completa este aspecto heurístico de la lectura (que la convierte en el instrumento de la elaboración teórica) insistiendo en que «la función de la lectura consiste en hacer válida la teoría». La labor semiótica queda definida como una praxis científica, como un ir y venir entre la teoría y la práctica, entre lo construido y lo observable.

I.3. LA ORGANIZACIÓN POÉTICA

Buscar la especificidad del hecho poético sólo es fácil para los que creen que se manifiesta en una clase particular de discurso. Se sabe que la lingüística, que hasta estos últimos tiempos limitaba su objeto a las dimensiones de la frase, no nos ha preparado para manipular con los discursos. La distinción que desde hace poco se intenta establecer entre la palabra inmediata (diálogo, comentario sobre el mundo) y la mediata (discurso, texto, relato) no deja de entrañar dificultades y no parece descansar aún en criterios formales suficientemente firmes y generales.

No basta entender el discurso como una concatenación de enunciados para justificar su isotopía, es decir, su coherencia sintagmática. Entrever redundancias significativas es ya reconocer por lo pronto una regularidad que al no proceder de la gramática generativa de las frases obliga a imaginar una organización discursiva autónoma. Ante la imposibilidad de apoyarse en una teoría general de los discursos, la semiótica poética se ve obligada a irse forjando sus propios conceptos operacionales.

Una vez reconocida la existencia de dos tipos de regularidades superpuestas —unas, gramaticales y microestructurales; otras, discursivas y macroestructurales— existe la tentación de creer que el discurso poético se puede definir por esta superposición y por la transgresión (*écart*) de la norma que origina. Grosso modo pueden distinguirse tres interpretaciones de esta transgresión:

a) Sin atender al cálculo estadístico (decepcionante a falta de una teoría subyacente) de las desviaciones (*écarts*) significativas —que determinan la especificidad de los textos literarios y que sólo aluden como viejo recuerdo a la querrela aparentemente superada hoy de la agramaticalidad de los enunciados poéticos— cuyo estudio consistiría en el registro de las anomalías, volveremos a encontrar la huella de los conceptos de norma y de «texto normal» en Van Dijk que propone considerarla como un «cuadro de referencia» del discurso poético. Una interpretación de este tipo, incluso muy atenuada, no deja de apoyarse en una concepción racionalista de los discursos realizados en las lenguas naturales, según la cual existiría en ellos una lógica implícita subtenida, concepción heredada del positivismo: las palabras dicen ante

todo lo que realmente quieren decir, y los discursos obedecen a una función fundamentalmente denotativa.

b) En el extremo opuesto se encuentra una actitud caracterizada por la hipóstasis del lenguaje poético, que sería el resultado de proyectar sobre la lengua natural «cotidiana» las configuraciones no-o translingüísticas que producen la dislocación de las «estructuras del lenguaje comunicativo» (J. Kristeva) y la destrucción sistemática de los signos (M. Arrivé).

A pesar de las connotaciones ya eufóricas, ya disfóricas — pero en ambos casos no pertinentes para una aproximación científica — del hecho poético, las dos actitudes están menos alejadas entre sí de lo que parece: aun afirmando el estatuto normalizado de las lenguas naturales, presentan al discurso poético como una desviación, o más bien como un conjunto de desviaciones sistematizables, capaces de fundar una *nueva normalidad* que mantenga relaciones distorsionantes con la primera. A todo lo más, podríamos reprocharles una concepción demasiado estrecha de las lenguas naturales: éstas, en tanto que lenguajes de manifestación, nos parecen fundamentalmente polisémicas y ambiguas, pudiendo recubrir y articular a la totalidad de los universos semánticos, al desplegar en sus discursos todos los «sistemas secundario modeladores».

c) Dado que el concepto de desviación es impreciso y da lugar fácilmente a interpretaciones y procedimientos atomistas, el problema de su sistematización se ha planteado en el cuadro de la reflexión estructural sobre el lenguaje. La hipótesis de Roman Jakobson según la cual la organización de las desviaciones podría tener un estatuto paradigmático y la proyección de estas regularidades paradigmáticas sobre el desarrollo sintagmático del lenguaje definiría la especificidad del discurso poético, abre camino a las investigaciones estructurales en poesía. Así el análisis de *Les Chats* de Baudelaire propuesto por R. Jakobson y C. Lévi-Strauss constituye (como hipótesis de trabajo y modus operandi ejemplar) un hito al que remitimos el conjunto de estudios concretos de este volumen.

Desde entonces la teoría semiótica se ha enriquecido con nuevos conceptos, integrándose al mismo tiempo en nuevos campos de observación y de experimentación. El reconocimiento de las estructuras narrativas que subyacen en los discursos organizándolos con la ayuda de un reglamento sintagmático portador de transformaciones previsi-

bles y formalizables tiene que preguntarse, parcialmente al menos, por el principio de la disposición exclusivamente paradigmática del discurso poético. La lectura paradigmática de los mitos reivindicada por C. Lévi-Strauss, además de no permitir ya que se la considere como el rasgo específico del fenómeno poético, ha planteado el problema de los niveles de profundidad en la lectura de los textos. Con la ayuda de la gramática generativa la distinción entre *estructuras profundas* y *estructuras de superficie* — o, en la versión soviética (Šaumjan-Solobeva y J. Kristeva), entre geno-texto y feno-texto — parece aplicable, después de ciertos ajustes, a una determinada jerarquización de los niveles del discurso poético; a consecuencia de esto resulta posible un cambio de óptica: en lugar de dedicarnos a registrar las regularidades de un orden «poético», consideradas como informaciones complementarias proporcionadas por el texto situado en el marco de la comunicación poética, podemos fijar nuestra atención en los procesos semióticos que condicionan la producción de los discursos poéticos como articulables y formalizables en un espacio apriorístico escalonado, de tal manera que una gramática poética, de carácter deductivo, así construida pueda dar cuenta de todos los discursos producidos y por producir (la aplicación de esta gramática a discursos-ocurrencia constituye el procedimiento de su validación). Elegidos con meditada intencionalidad, los análisis reunidos en este volumen se sitúan, en su mayoría, a medio camino entre estas dos aproximaciones.

II. EL SIGNO POÉTICO

II.1. SIGNO Y OBJETO POÉTICO

Un texto poético cualquiera se presenta como un encadenamiento sintagmático de signos que tiene un principio y un final marcados por silencios o espacios blancos. Los signos, definidos según la tradición saussuriana como la reunión de un significante y un significado, pueden tener dimensiones variables: una palabra, una oración son signos, pero también un discurso lo es en la medida en que se manifiesta como

una unidad discreta. En una primera aproximación el discurso poético puede ser considerado como un *signo complejo*.

Si la delimitación hace del texto un signo poético evidente, se requiere que una nueva lectura, cuya primera operación se conoce con el nombre de segmentación, le convierta en *objeto poético* al imponerle sus articulaciones propias. La división del texto en partes no es una simple segmentación sintagmática; es también una primera proyección sobre el texto de un orden sistemático y jerárquico. Ver un objeto poético bajo las apariencias del signo lingüístico complejo no es describir exhaustivamente este signo hasta agotar sus articulaciones, sino realizar la construcción del *objeto* que emerge y toma forma a partir del estado de *cosa* en el que se ofrece a nuestros sentidos.

La descomposición de este signo que todo discurso poético supone permite establecer las articulaciones paralelas del significante y del significado: diremos que en él está presente el significante como *nivel prosódico* del discurso y el significado como *nivel sintáctico* del mismo.

II.2. EL NIVEL PROSÓDICO

Bajo la denominación de nivel prosódico podemos reunir las diferentes manifestaciones suprasegmentales del plano de la expresión, desde el acento de la palabra, pasando por los fraseados de modulación de los enunciados, hasta las curvas melódicas de las oraciones complejas, de los períodos oratorios, etc.

a) Las matrices convencionales, estudiadas por J. Geninascá, aparecen así como deformaciones voluntarias de las articulaciones suprasegmentales del significante: el metro, el ritmo, la organización en versos y en estructuras estróficas (reforzadas por la consonancia y la asonancia) no constituyen más que una organización autónoma (desfasada en relación con los acentos y las modulaciones «naturales» de las lenguas) del nivel prosódico, iconizando con insistencia, en un sabio juego de paralelismo y simetrías alternantes, el proyecto paradigmático del discurso poético.

b) En ausencia de esta verdadera organización poética, las modulaciones suprasegmentales «normales» recuperan sus derechos y desempeñan la función reguladora del caudal sonoro instaurando el nivel prosódico que, aun siendo el menos llamativo, organiza el discurso poé-

tico. Una estrofa de Apollinaire (J.-C. Coquet), un fragmento de Michaux (J.-L. Houdebine) no nos proporcionan los ejemplos ideales debido a la homología que en ellos encontramos entre los fraseados de modulación y la organización sintáctica: es en las distorsiones voluntarias, que separan los dos niveles, donde aparece su eficacia poética. Aunque poco estudiadas, las modulaciones suprasegmentales constituyen un componente nada desdeñable de la articulación del discurso poético moderno y posmoderno, caracterizado por el abandono de las matrices convencionales.

c) Finalmente, el nivel prosódico puede estar presente en su forma gráfica: la disposición general del texto impreso, la distribución de los espacios blancos que marcan las pausas, los signos de puntuación o su ausencia, la utilización de variantes tipográficas (cuyo estudio esboza en esta obra N. Gueunier) desdoblan la manipulación fónica del nivel prosódico y rearticulan la «prosa» en «poesía». También en este caso las investigaciones son incompletas e insuficientes.

II. 3. EL NIVEL SINTÁCTICO

El nivel sintáctico es el que en el plano del contenido parece corresponder al nivel prosódico de la expresión: la conexión de estos dos niveles proporciona una red de articulaciones suficiente para segmentar y circunscribir al objeto poético.

El modelo táxico construido por J. Geninasca a partir de los sonetos de Nerval se presenta como la deformación y autonomización sistemáticas de las modulaciones «naturales» suprasegmentales. Es lógico que le corresponda, a nivel de significado, una sistematización comparable de las articulaciones de los contenidos, que libera al texto de las sujeciones sintácticas de la lengua natural: la matriz se presenta como un «enrejado táxico», como una estructura jerárquica de clases posicionales donde se vierten los contenidos simétricos o equivalentes. Esta homologación de los significantes y de los significados, además de dar cuenta de la «modernidad» de Nerval, pone en evidencia el principio según el cual toda transgresión del esquema convencional «funciona como icono de transformación». Las regularidades poéticas no se plantearían sino para ser negadas, para dar lugar a nuevas anomalías formales creadoras de sentido.

Los niveles prosódico y sintáctico no son necesariamente isomorfos: al contrario, su articulación homologada (como hemos visto a propósito de Apollinaire y Michaux) no hace sino mantener la conformidad del discurso poético con respecto a la norma de la lengua natural utilizada. Las relaciones entre los dos criterios (prosódicos y sintácticos) de articulación aparecen en los textos analizados de dos maneras diferentes:

a) cuando se trata de articulaciones de sintaxis discursiva, transaccional, los criterios sintácticos parecen dominar sobre los prosódicos: la conjunción «pero» colocada entre dos estrofas del poema de Rimbaud es la que les une en una única secuencia (C. Zilberberg), la oposición del discurso-enunciado («él») y el discurso-enunciación («yo»-«tú») justifica a su vez la segmentación del fragmento de Michaux en dos párrafos (J.-L. Houdebine);

b) cuando se trata de unidades sintácticas oracionales, se sitúan bajo el dominio de las articulaciones prosódicas: en el interior de la organización estrófica es donde se reconocen los sintagmas y las clases sintácticas con sus paralelismos y sus contrastes (J.-P. Dumont).

III. EL DISCURSO POÉTICO

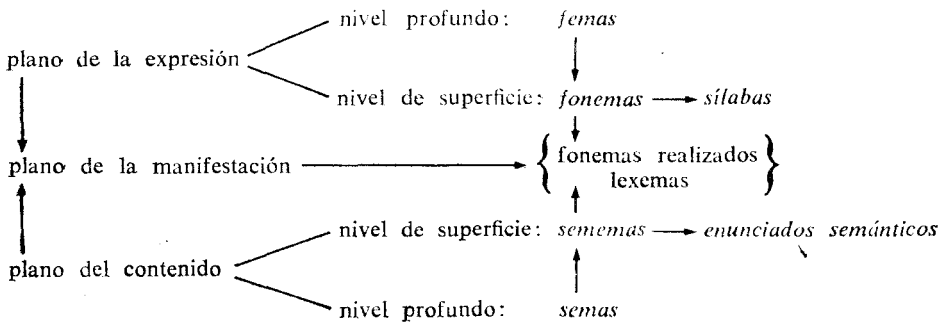
III.1. EL ISOMORFISMO DE LA EXPRESIÓN Y DEL CONTENIDO

El progreso fundamental de la lingüística de entreguerra ha consistido en demostrar que el análisis, comenzado en el plano de los signos (morfemas, palabras, oraciones, discursos) solamente puede continuarse y dar cuenta del fenómeno lingüístico si admite la disjunción de los dos planos simples del lenguaje — el de la expresión y el del contenido — y somete a cada uno de ellos por separado a una segmentación y sistematización, no ya en signos, sino — empleando el término hjelmsleviano — en figuras, es decir, en unidades de los dos planos no manifestadas, sino construidas. La consigna de destrucción del signo no ha esperado — como vemos — la llegada de una nueva generación de críticos literarios.

Por lo tanto nos parece oportuno analizar los trabajos aquí reunidos para ver cómo conciben la articulación del discurso poético, en cada uno de los dos planos, antes de intentar reconstruir el objeto poético en su totalidad. Este punto de partida analítico ya clásico se refuerza con una nueva exigencia teórica; la lingüística de la posguerra ha añadido al principio de las articulaciones autónomas de los dos planos consideraciones sobre los niveles de profundidad: las unidades cuyas realizaciones sintagmáticas tienen dimensiones más reducidas se sitúan en el nivel del lenguaje más profundo, mientras que las más amplias son consideradas unidades de superficie.

El problema del isomorfismo de los dos planos, trascendental para la semiótica poética, arranca lógicamente del paralelismo entre el significante y el significado postulado por Saussure: evidente en el plano de los signos, ¿puede este paralelismo servir de base para construir las figuras?

La desigualdad de los progresos realizados por las investigaciones aplicadas al estudio independiente de los dos planos del lenguaje no ha permitido hasta ahora entrever una solución para este problema. Se sabe que la fonología ha conseguido no sin esfuerzos elaborar los conceptos de *fonema*, unidad abstracta independiente de sus realizaciones fónicas en el nivel de los signos, y de *fema* o rasgo definitivo, unidad mínima constitutiva del fonema. La semántica, que la ha seguido con considerable retraso, postula a su vez las figuras correspondientes de *semema* y *sema*. De ahí que podamos presentar la hipótesis del isomorfismo en un esquema simplificado:



El examen de este cuadro sugiere inmediatamente las siguientes deducciones: si se puede postular el isomorfismo de las unidades lingüísticas en los dos planos autónomos, consideradas como figuras de articulación, este isomorfismo deja de existir (salvo en raros casos en que el lexema monosemémico tenga como formante una única realización fonémica), no sólo en el plano de la manifestación, donde a un fonema realizado le corresponde un lexema, sino también y principalmente en el nivel de la organización sintagmática del lenguaje, en el que la combinación lineal de los fonemas produce las unidades-sílaba, mientras que la de los sememas da lugar a la construcción de enunciados semánticos.

El isomorfismo, tal y como acabamos de definirlo, no conduce, pues, a una homologación de término con término, de segmento fónico con segmento semántico en los dos planos del discurso poético. Cuando es posible la homologación, aparece bajo la forma de una correlación de otro tipo. En el ejemplo de Apollinaire analizado por J.-C. Coquet se podría formular como

sílaba 1 [-ik] : sílaba 2 [k(r)i-] : enunciado 1 : enunciado 2

Si todavía puede mantenerse el principio de cierto isomorfismo entre las unidades de la expresión y del contenido — con la condición de no situarlo en el plano de la manifestación sintagmática de los signos — cabe extraer otras consecuencias de esta hipótesis. Podemos, por ejemplo, intentar definir la especificidad del discurso poético por la co-ocurrencia (en el plano de la manifestación) de dos discursos paralelos, uno fonémico y otro semántico, que se desarrollan simultáneamente, cada uno en su plano autónomo, y que producen regularidades formales comparables y ocasionalmente homologables: regularidades discursivas que obedecerían a una doble gramática poética situada en el nivel de las estructuras profundas. Una vez reconocido el isomorfismo entre la sílaba y el enunciado semántico se podría intentar extenderlo y aplicarlo a las dimensiones transoracionales considerando la posibilidad de que existen organizaciones discursivas — fonémicas y semánticas — paralelas; finalmente, las taxías fémicas y sémicas, situadas en el nivel más profundo, dirigirían y ordenarían esas producciones discursivas.

III.2. EL PLANO DE LA EXPRESIÓN

Las exigencias teóricas del modelo del discurso poético, cuyas líneas generales acabamos de esbozar, parecen tener muy poco en común con el estado actual de las investigaciones, fielmente reflejado en los estudios aquí reunidos. Basta leer los pasajes, muy oportunos, en los que J.-C. Coquet se dedica a examinar las incoherencias del lenguaje descriptivo (utilizado para dar cuenta de la estructura del plano de la expresión de las lenguas naturales) para convencernos de que compartimos la responsabilidad de los fallos de nuestros análisis sobre el formante poético con lingüísticas y semióticos. A pesar de la superioridad de la fonología clásica sobre las otras disciplinas lingüísticas, se le han impuesto una serie de adaptaciones — paso de la instancia fisiológica de la fonación a la percepción con abundante dosis de impresionismo; desarrollo reciente de las investigaciones situadas en la instancia acústica del fenómeno sonoro —² que han servido de confusión en vez de proporcionar un instrumental tecnológico renovado: la heterogeneidad terminológica que encontramos en este volumen es un reflejo de estas incertidumbres.

Estos retrasos y vacilaciones lógicamente repercuten en el análisis fónico del discurso poético. Aunque la descripción de R. Jakobson, y de C. Lévi-Strauss, seguida de las de N. Ruwet, han permitido superar la fase impresionista y afirmar la pertinencia de un nivel de análisis en rasgos distintivos, las investigaciones en este campo parecen avanzar resintiéndose probablemente de la ausencia de modelos fémicos de articulación suficientemente estimulantes. El principio de emparejamiento (S. Levin)³ aplicado a la expresión, a pesar de dar ciertos resultados interesantes — ejemplo de ello es la descripción de J.-L. Dumont — e incluso permitir la formulación de reglas de homologación entre ni-

2. A este campo pertenecen, por ejemplo, las investigaciones de P. Delattre («Les attributs physiques de la parole et l'esthétique du vers français», en *Revue d'esthétique*, julio-diciembre, 1965), que ha descubierto nuevos criterios acústicos para la clasificación de los sonidos: cambios de frecuencia en las bandas, velocidad de transición, etc. (N. del t.)

3. Levin (*Linguistic Structures in Poetry*, Mouton, 1962) ha descrito bajo el nombre de «parejas» y «emparejamiento» los distintos tipos de construcción que permiten situar en posiciones equivalentes, en el mensaje, formas pertenecientes a la misma categoría sémica o fónica. (N. del t.)

veles, todavía no ha podido atender a la organización global del discurso poético: hasta ahora hemos tenido que limitarnos a registrar puntos de equivalencia (como observa J.-C. Coquet).

Algunas simetrías establecidas entre las series sonoras (J.-L. Houdebine) o entre conjuntos sonoros más amplios que se intentan homologar con las disjunciones fundamentales del contenido (cf. *vida vs muerte* de F. Rastier) parecen someterse a interpretaciones más generales. Algunos esquemas discursivos simples, que descomponen el objeto poético en un antes y un después de tonalidades contrastivas y reconocen un pivote, lugar de transformación de las estructuras de la expresión (C. Zilberberg y también J.-P. Dumont), hacen pensar que el principio de equivalencia puede completarse con el de transformación, modulador del discurso poético, pues la descripción propiamente dicha no pasa del registro de «tendencias», incapaz de utilizar (dada la debilidad numérica de las poblaciones sonoras), las aproximaciones estadísticas, por no saber cómo establecer *isotopías sonoras* que supriman el parasitismo que caracteriza al discurso manifestado.

Teóricamente nada se opone a que tomemos prestado el concepto de isotopía del plano del contenido: esta isotopía semántica de naturaleza semémica permite salvar los obstáculos que el carácter polisémico del texto explicitado opone a la lectura. Parece que podemos postular un nivel fonémico que dé lugar a una lectura isotópica. ¿Sabe que el destinatario de un discurso cualquiera consigue eliminar en el momento de la percepción hasta el 40 % de las redundancias fémicas inútiles para la comprensión; la recepción del mensaje poético podrá interpretarse, por el contrario, como la valoración de las redundancias que se han hecho significativas al cambiar el nivel de la percepción, valoración que permitirá captar las regularidades constitutivas de una isotopía sonora, connotativa si se quiere y no ya denotativa. El discurso poético, al desplegarse en el plano de la expresión, podría concebirse bajo la forma de una proyección de haces fémicos isotópicos en los que es posible reconocer las simetrías y las alternativas, las consonancias y las disonancias y, por último, las transformaciones significativas de los conjuntos sonoros. Tan sólo después de este reconocimiento podrá elaborarse una gramática de la expresión poética que conlleve modelos formales para la organización de las taxias fémicas, así como reglas de generación de los discursos fonémicos que se ajusten a los semánticos. Lo que permite hablar de una gramática de la expresión poética en un sentido distinto del metafórico

son (además del postulado de isomorfismo entre los dos planos del lenguaje y la trasposición del modelo gramatical entre uno y otro), las consideraciones más generales sobre lo que llamaremos musicalidad de la poesía. Da igual que la poesía naciera del canto o que fuera éste quien encontrara su origen (como sostienen algunos trabajos de etnomusicología) en las modulaciones y ritmos de la poesía; el caso es que la expresión poética se sitúa a medio camino entre los gargarismos que, saliendo de la garganta, se organizan en sonidos del lenguaje (dada su virtud discriminatoria) y las series ordenadas de sonoridad que constituyen el lenguaje musical. El discurso poético aparece en el plano de la expresión como un *lenguaje formado simultáneamente por ruidos y sonidos*; por ello J.-C. Coquet apela a las reglas de armonía e inarmonía de su organización, y F. Rastier habla de los efectos de eufonía y disfonía que le connotan. La gramática de la expresión poética sería la teoría de este lenguaje.

III.3. EL PLANO DEL CONTENIDO

Las dificultades cambian cuando se trata de hablar del contenido poético: en el caso del plano de la expresión se debían a la ignorancia de muchas cosas sobre las estructuras fonémicas expresivas; ahora el problema es quizá saber demasiado. Expliquemos: el significado poético aislado no se distingue de los demás discursos — literarios, místicos, oníricos — que puedan contener los mismos temas. Nuestros conocimientos e ignorancias están equilibrados; consisten, a falta de una teoría homogénea del discurso, en una masa de estudios parciales desde múltiples puntos de vista.

Tan sólo la necesidad de tener en cuenta por un igual a los dos discursos paralelos (proyectando las restricciones de la expresión sobre el desarrollo de los contenidos, y a la inversa) determina en gran medida las opciones que recaen sobre ciertas formas de organización del texto poético. En este sentido se podría decir que *lo poético* selecciona sus formas entre los inventarios que le ofrece *la poética*.

Este desdoblamiento del discurso, así como las relaciones recíprocas que se establecen entre ambos, permite caracterizar al discurso poético por su *densidad*, entendiendo por tal el número de relaciones estructurales que exige la construcción del objeto poético. El grado de densidad

puede desde ahora servir de criterio para una clasificación de los objetos poéticos. Este criterio podría a su vez cruzarse con el de los tipos de selecciones recíprocas de los niveles y las formas discursivas, que los dos planos del lenguaje efectúan cada uno a partir del otro. Entre dos casos-límite, un tratado de álgebra versificado y un discurso poéticamente delirante, aunque sin comprometer a la expresión, existe un punto intermedio en el que se podría establecer una tipología de los discursos poéticos. Todo ocurre como si se mantuviera una flexible correlación entre las siguientes variaciones:

$$\frac{\text{narrativización}}{\text{paradigmatización}} \approx \frac{\text{estructuras prosódicas}}{\text{estructuras fonémicas}} \approx \frac{\text{nivel de superficie}}{\text{nivel profundo}}$$

Vemos, además, que los análisis de los textos poéticos aquí reunidos se inclinan ya hacia una representación narrativa, ya hacia una lectura paradigmática del plano del significado: si el texto de G. Bataille se presta a una interpretación narrativa, el cuarteto de Rimbaud se puede leer «en todos los sentidos». Conciliar los dos tipos de aproximación, leer un texto poético a la vez como taxía y como relato (como un conjunto de simetrías que repercuten en varios niveles y cuyo valor es esencialmente el de servir de lugares de transformación), parece caracterizar, en este momento, a un tipo de estrategia de desciframiento de los objetos poéticos. La introducción de la dimensión narrativa en el análisis del discurso poético, aun constituyendo una de las principales aportaciones de estos últimos años, no deja de suscitar nuevos problemas, entre ellos el de la lectura de isotopías.

La posibilidad de una lectura pluri-isotópica de los textos, admitida con reparos por los que defienden la linealidad de los discursos, no es exclusiva del poético (un cuento popular, «Caperucita roja», por ejemplo, puede leerse al mismo tiempo sobre la isotopía culinaria y sobre la sexual), aunque constituye una de sus características más pertinentes. Así F. Rastier distingue en un soneto de Mallarmé tres lecturas isotópicas posibles: el soneto cuenta al mismo tiempo la historia del «banquete» y la de una «navegación», estando ambos relatos subentendidos por una problemática narrativizada de la «escritura». Lo mismo ocurre en la lectura de A. Jarry: Michel Arrivé reconoce en ella las isotopías excremental, religiosa y sexual.

Debe entenderse que la pluri-isotopía del texto no tiene nada que ver

con «la infinidad de lecturas posibles», según la moda que tiende a negar la posibilidad de un análisis científico de la obra literaria: el número de lecturas posibles puede ser infinito, pero estas variaciones dependen únicamente de la actuación lingüística de los lectores, sin que por ello se «destruya» o se «desestructure» el texto; a propósito de esto hay que plantearse dos cuestiones: la del paso de una isotopía a otra y la de las relaciones de «profundidad» entre las diversas lecturas posibles.

Es J.-C. Coquet quien por primera vez, según creemos, en su análisis de *L'Étranger* de Camus ha llamado la atención sobre la existencia de *indicadores*⁴ que preparan el paso de una isotopía a otra: la aparición del paralexema «matar el tiempo», legible en dos niveles semémicos diferentes, desencadena una segunda lectura que se superpone a la primera. F. Rastier intenta incluso generalizar este tipo de observaciones procurando formularlas mediante procedimientos de reconocimiento: la aparición entre los lexemas polisémicos (que pueden leerse en varias isotopías) de un lexema unívoco garantiza la autonomía de éste último; la existencia de un lexema que no puede leerse en ninguna de las isotopías reconocidas postula una nueva isotopía aún por detectar. Otras sugerencias podrían ampliar el problema: gracias a la inserción de un texto en otro explica M. Arrivé la instauración de una nueva lectura del relato inserto. Al reorganizar las partes constitutivas del texto de Bataille encuentra N. Gueunier nuevas dimensiones de interpretación. La sistematización de los procedimientos de embrague de las isotopías se ofrece a partir de ahora como una tarea concreta de la semiótica narrativa.

No podemos dejar de plantear el problema de si las diversas lecturas isotópicas son independientes, o si, al contrario, se pueden determinar relaciones entre ellas. La respuesta, que en el estado actual de nuestros

4. Utilizamos el término *indicador* para traducir el francés *embrayeur* (embragador: su función es la de desplazar el nivel de comunicación), que corresponde al término *shifter* acuñado por Jakobson. Hemos preferido seguir a E. Benveniste, que los ha estudiado bajo el nombre de «indicateur» («L'homme et la langue», en *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966). Pierre Guiraud, entre otros, ha puesto de relieve su función primordial en cualquier texto literario y en especial en la novela; de ahí la importancia que se les debe conceder en todo análisis estilístico; él los define como «palabras que no tienen sentido en sí mismas y que sólo son significantes en relación con [el acto de] la comunicación. Los pronombres personales, los tiempos verbales, los demostrativos y posesivos, los adverbios de tiempo y de lugar son los principales «embragadores» (op. cit., pp. 20-21); «su empleo constituye uno de los recursos esenciales del escritor, puesto que permiten definir la relación entre la obra (enunciado) y su autor (enunciación)» (op. cit., p. 67). (*N. del t.*)

conocimientos sólo puede ser parcial, sugiere la existencia de una relación que hace que cada isotopía presuponga a la otra: la lectura «escritura» sería imposible en el soneto de Mallarmé si antes no se hubiera establecido la de «navegación»; la isotopía sexual del texto de Jarry presupone la interpretación excremental del relato. Podría postularse una jerarquía de las isotopías semánticas (unas más «profundas» que otras) basándola en criterios formales. Es evidente que en la perspectiva generativa la estructura pluri-isotópica del discurso, que llega escalonadamente hasta el plano de la manifestación, produce allí lexemas polisémicos y distorsiones textuales que dan lugar a menudo a metadisursos mitificantes de la ambigüedad, a la que erigen en la esencia misma de la poesía. Resultaría peligroso, de todas formas, confundir las isotopías semánticas y sus articulaciones en profundidad con los niveles de organización formal del plano del contenido, tal y como se supone que entran en correlación con los niveles comparables de la expresión para constituir el discurso poético. Se trata de la diferencia entre el diccionario y la gramática, entre el mensaje variable de un objeto a otro y la estructura del objeto poético mismo; dicho de otro modo, entre las estructuras semánticas *stricto sensu* y la organización de las regularidades formales que constituyen el discurso poético segundo.

Aunque se acepte de manera general el proyecto de una gramática discursiva y se reconozca la necesidad de diferenciar los niveles «gramaticales», estaremos aún lejos de una concepción unitaria del canon que le corresponde a cada nivel: partiendo de las reflexiones sobre la narratividad, nos gustaría ver en ella la oposición entre estructuras abstractas, lugar de transformaciones lógico-semánticas, y una sintaxis más superficial, actancial y modal al mismo tiempo. Este punto de vista no es irreconciliable con la distinción de los niveles caracterizados por las estructuras sémicas por un lado, y las semémicas por otro (aplicado por T. A. Van Dijk). No obstante aparecen divergencias cuando se trata de representar las articulaciones fundamentales del nivel profundo, a partir del cual se generan los objetos poéticos: la estructura *ab quo* tendría, según Van Dijk, la forma de una oración simple, y sería una configuración translingüística del sueño para J. Kristeva, mientras que nosotros veríamos más bien una estructura tóxica elemental. Estas divergencias no suponen la ausencia de un consensus mucho más importante, que de hecho existe, con respecto al proyecto y la economía general de la teoría del discurso.

Parece imposible interrumpir en este punto la reflexión sobre el componente semántico del discurso poético sin haber intentado antes precisar el estatuto de la *enunciación*, que lógicamente se opone al texto considerado como *enunciado*. No es nada extraño que el sujeto de la enunciación esté presente de un modo u otro en el proceso de la producción del objeto poético y en el objeto mismo: es incluso uno de los criterios que permiten distinguir la literatura escrita de la oral. Sin embargo, por ser característico de la manifestación escrita, pierde ya parte de la espontaneidad creativa que debería tener.

Equivale a decir que aun rechazando una nueva mitificación que permitiría reintroducir subrepticamente la problemática de lo «inefable», habría que determinar el estatuto y el modo de existencia del sujeto de la enunciación. La imposibilidad que existe en semiótica de hablar estrictamente del sujeto, sin concebirle necesariamente como formante de la estructura lógico-gramatical de la enumeración en la que se comporta como actante-sujeto, muestra simultáneamente los límites en los que se encierra por voluntad propia nuestra reflexión semántica y el cuadro teórico en cuyo interior puede precisarse su estatuto. O bien la enunciación es un acto no lingüístico de la actuación, y como tal se escapa de la competencia del semiótico, o bien está presente — como presupuesto implícito en el texto, por ejemplo —, en cuyo caso podría formularse como un enunciado de un tipo especial, es decir, como un enunciado llamado enunciación porque comporta otro enunciado en calidad de actante-objeto, y por lo tanto se reincorporará a la reflexión semiótica que intenta definir el estatuto semántico y gramatical de su sujeto.

En cuanto al plano semántico, el *enunciado llamado enunciación* se muestra como una posible isotopía del discurso poético (cf. *la escritura* de Mallarmé). Distingamos tres tipos de contenidos que pueden estar investidos en él: el sujeto que habla de su propio ser, de su hacer (que pertenece al orden del decir) y de la finalidad de su decir y contaremos con un punto de partida posible para una clasificación semántica de las isotopías enunciativas. Estamos de acuerdo en que en un momento dado de la historia una subclase puede encargarse de los problemas de la *escritura*: este criterio aislado, capaz de referirse a un tipo de contenido investido, no agota la definición del hecho poético.

En cuanto al plano gramatical, podemos decir que la estructura económica de la enunciación, en la medida en que se puede identificar con la comunicación de un objeto enunciado entre un remitente y un destina-

tario, es lógicamente anterior y jerárquicamente superior a la estructura del enunciado simple. De esto se deduce que los enunciados lingüísticos del tipo «yo-tú» dan la impresión de estar más cerca del sujeto no lingüístico de la enunciación y producen una «ilusión de realidad» más intensa. En este sentido, y sólo en éste, tiene razón J.-L. Houdebine al hablar de la «comunicación patética» de Michaux, que se proyecta simultáneamente en el «yo» y en el «tú» semióticamente disjuntos. El análisis de los *indicadores estanciales* constituye un capítulo importante — aún no escrito — de la semiótica, pero nada permite identificar a los diferentes «¿quién habla?» del discurso literario — bien estén expresados por pronombres «yo», bien, de modo tangencial, por un adjetivo posesivo, como señala J.-P. Dumont en el cuarteto de Rimbaud — con un sujeto único de la enunciación, del mismo modo que no es posible afirmar que Michaux esté menos presente en el «él» de la primera parte del texto que en el «yo-tú» de la segunda.

Además no comprendemos cómo se podría concebir la definición del sujeto de la enunciación sin volver a caer en la ontología del sujeto de la que tanto trabajo le ha costado liberarse a la semiótica poética: el único recurso sería basarse en la totalidad de sus determinaciones textuales. Todo ello es independiente de que en una fase más avanzada se pueda pensar en un estudio de las correlaciones — semejantes a las que se establecen, por ejemplo, entre las lesiones cerebrales y las perturbaciones del lenguaje —⁵ existentes entre las «estructuras referenciales» del sujeto no lingüístico y las estructurales semióticas correspondientes.

5. Cf. en este sentido, el trabajo muy sugerente de R. Jakobson («Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos», en *Fundamentos del lenguaje*, Ciencia Nueva, pp. 1967, 69-102) sobre la conexión de dos tipos de trastornos afásicos con las perturbaciones en el mecanismo lingüístico de la selección y la combinación; mecanismos que dan cuenta de la naturaleza de la metáfora y la metonimia, respectivamente. (*N. del t.*)

IV. EL OBJETO POÉTICO

Las reflexiones anteriores han intentado dar una imagen de las posibilidades actuales del análisis de los discursos poéticos: han concedido igual importancia a lo que puede considerarse perteneciente al campo de lo adquirido y constituido en procedimientos (sin duda perfectibles pero que no pueden proponerse ya a los investigadores como modelos de un quehacer que ha superado la fase de las intuiciones individuales) como a lo que aún está sujeto a conjeturas, extrapolable a partir de análisis concretos que suponen otras tantas hipótesis de trabajo cuya eficacia está aún por comprobar. El inventario de las adquisiciones obtenidas mediante una práctica analítica competente, y también el de las elaboraciones teóricas parciales, constituyen para nosotros una etapa necesaria en el camino hacia la construcción de una teoría, que para ser coherente ha de ser deductiva.

Una gramática poética sólo podrá construirse si consigue integrar, homogeneizándolos, los diversos problemas cuya recensión — someramente, y sobre todo con lagunas — hacemos aquí. Sólo podrá ser una construcción y no una fiel reproducción de la realidad y los objetos poéticos, que tiende a generar idealmente, tendrán que ser objetos contruidos que nunca conseguirán la plenitud de «lo vivido», propia de su manifestación textual. El lenguaje que se elabora para dar cuenta de la inteligibilidad de los objetos poéticos no puede ser poético también, a menos que se pueda definir como poeticidad de segundo grado a la correlación entre el metalenguaje y el lenguaje-objeto que intenta traducir.

Una gramática de este tipo deberá dar cuenta de la producción de los objetos poéticos en número indefinido. Hablamos de producción de *objetos* porque son el resultado de aplicar a los lenguajes de manifestación formas canónicas reguladas y, de alguna manera, limitadoras; hablamos de objetos *poéticos* porque, debido a su naturaleza biplana, están motivados y connotados socialmente; además pueden producirse en número indefinido ya que la gramática, al ocuparse sólo de la estructuración y funcionamiento de sus formas canónicas, permanece indiferente a los *mensajes poéticos* que ofrece, y que, al

igual que las frases producidas por la gramática de las lenguas naturales, son innumerables: es de la semántica y la fonética poética de donde procede el análisis de los mensajes-ocurrencia y su ocasional tipología.

Al concepto de *cierre*, elemento de la definición del objeto poético, se suele oponer la noción de *apertura*, cuyas diferentes interpretaciones conviene precisar. Se puede decir que el objeto poético se abre sobre otros: es inconcebible una gramática que se limite a dar cuenta de la construcción de un solo objeto; sólo puede generar los objetos considerados como clases definidas por la identidad de sus formas canónicas y por las diferencias que les oponen a otras. Todo objeto poético está abierto al universo de las formas poéticas y sólo tiene existencia en su interior. Por otro lado, está también abierto a su contexto, al universo semántico que el sujeto no lingüístico de la enunciación asume con todas sus implicaciones (manifestándolo en otras ocasiones y en otros textos). Elaborar el código poético — al igual que el mitológico, por ejemplo — y utilizarlo convenientemente en el análisis de los mensajes poéticos constituye toda una problemática que arranca de la teoría semiótica general. Se ve que la intertextualidad bakhtiniana,⁶ a menos que se reduzca a un simple registro de «influencias literarias», no puede prescindir de la mediación del universo semántico del sujeto productor, lugar donde se cumplen la recepción e integración de las «influencias»: en el interior de este universo es donde se seleccionan las formas y los contenidos poéticos. Por último, el objeto poético se abre al manifestarse en la lengua natural elegida: como muy bien ha demostrado J. Kristeva a propósito del texto de Mallarmé, el carácter polisémico y polifémico de la manifestación per-

6. Julia Kristeva ha interpretado y adoptado la concepción bakhtiniana de intertextualidad. Para ella el estatuto de la palabra se define horizontalmente — la palabra en el texto pertenece simultáneamente al sujeto y al destinatario (eje conocido por Bakhtine como *diálogo*) — y verticalmente — la palabra se orienta hacia el corpus literario anterior o sincrónico (eje al que llama Bakhtine *ambivalencia*) —. Este doble estatuto pone de relieve que «la palabra (texto) es un cruce de palabras (textos) donde se lee por lo menos otra palabra (texto)» («Le mot, le dialogue et le roman», en *Recherches pour une sémantologie*, Seuil, 1969, p. 145). Así, con su noción de intertextualidad (que sustituye a la de intersubjetividad) Bakhtine ha aportado un importante descubrimiento a la teoría literaria: todo texto se estructura como diálogo entre el sujeto y el destinatario, y por otra parte «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro» (op. cit., p. 146). (N. del t.)

mite, mediante juegos de asociaciones libres, todas las aperturas del significante y el significado, cuyos límites corresponden, no obstante, a los de la actuación del lector (en este mismo marco se podría probablemente situar e interpretar el fenómeno del anagramatismo).

Se puede decir que los objetos poéticos en tanto que signos, es decir, en razón de su manifestación en una lengua natural, están motivados, si entendemos por motivación (siguiendo la tradición saussuriana) la existencia de relaciones no arbitrarias entre el significante y el significado. Entre la motivación absoluta, por llamarla de alguna manera, que podemos encontrar en el grito (situado en el límite del lenguaje humano) y el carácter inmotivado de los signos debido a la ausencia de isomorfismo entre los planos del significante y el significado en el momento de su manifestación, se instala la motivación poética que puede definirse como la realización de las estructuras paralelas y comparables que establecen correlaciones significativas entre los dos planos del lenguaje, dando un estatuto específico a los signos-discursos así expresados. Un discurso ideal en el que todos los niveles estuvieran correlacionados y todas las unidades estructurales homologadas sería quizá el más poético: incapaz de homologar, incluso dentro de las dimensiones de la frase, las estructuras de la expresión y del contenido, se reduciría inevitablemente a «un grito del corazón» del poeta.

Por lo tanto no se puede hablar sensatamente más que de motivaciones relativas de los objetos poéticos. En primer lugar, porque es sobre el fondo sintagmático ondulante donde las equivalencias correlacionadas imponen su significación, y porque, a partir de estas homologaciones expuestas, nuevas transgresiones se revelan significativas; en segundo lugar, porque la motivación, parcial, puede afectar a un determinado nivel de la articulación, puede recaer sobre una determinada clase de unidades poéticas discursivas: daría lugar eventualmente a una tipología formal de los objetos poéticos, utilizando los mismos criterios que los definen como tales.

Dejando a un lado la descripción que anota las correlaciones reconocibles, y adoptando el punto de vista de la producción de objetos poéticos, podemos evitar preguntarnos sobre el tipo de relaciones que se establecen progresivamente entre el plano de la expresión y el del contenido. En primer lugar, este «grito del corazón», esta «verdad esencial», sea cual sea su forma — estructura elemental, frase simple,

configuración onírica — ¿aparece acaso en el nivel profundo como una estructura ya desdoblada, como una constelación fémica y sémica al mismo tiempo? Y además: si intentamos trazar la trayectoria que sigue la generación del objeto poético, ¿cuáles son los modelos de los que, según el orden previsible de prioridades, se serviría la significación para su sonorización, o bien la expresión para su contenido? Vemos, por ejemplo, que la poesía que utiliza las matrices convencionales sólidamente trabadas se sirve de ellas no para seleccionar los contenidos propiamente dichos, sino para organizar su forma discursiva, previendo la distribución y los emplazamientos respectivos de estos contenidos (J. Geninasca). Estamos de acuerdo con T. A. Van Dijk cuando postula que en la fase inmediatamente anterior a la manifestación, la expresión (es decir, el esquema discursivo fonémico) selecciona las realizaciones lexemáticas de los contenidos. Pero se podría también estudiar la inversión de las relaciones de presuposición y pretender, por ejemplo, que las reglas narrativas imponen las disjunciones o las transformaciones de los contenidos profundos en el mismo momento en que imponen las de la expresión, y que los tiempos fuertes del relato señalan, sitúan y determinan las perturbaciones fonémicas (J.-C. Coquet, C. Zilberberg). He aquí un obstáculo más que dificulta la elaboración de la teoría de los discursos poéticos.

Para que ésta sea completa debe contar además con una tipología de la connotación social de los objetos poéticos. En el cuadro de una tipología de los textos, tal y como la concibe Lotmann, o incluso en el de una de los objetos culturales en general, los objetos poéticos están sujetos a variaciones en el tiempo y en el espacio debido a las apreciaciones connotativas que les prestan las colectividades culturales de los consumidores y, en menor medida, de los productores de poesía. Lo que se considera o no como poético es variable: la puesta en correlación de dos tipologías — la primera, estructural, basada en los tipos y grados de motivación de los objetos poéticos; la segunda, connotativa, apoyada en la articulación taxinómica de la clase de las variables que suponen remitentes y/o destinatarios sociales — aportaría una contribución a la historia de las formas poéticas.

No obstante, la teoría del discurso poético aparecerá aún durante mucho tiempo como un andamiaje que rodea a un edificio del que sólo algunos muros, y no precisamente los más importantes, apenas comienzan a sostenerse. La falta de una teoría general del discurso

que debería servirle de cimientos y determinar su economía, por muy de lamentar que sea, no justifica en ningún modo el escepticismo, y sobre todo el abandono, de todo esfuerzo de sistematización. Por lo tanto hemos creído conveniente reservar un lugar importante en este volumen a los recientes proyectos y desarrollos teóricos: los dos estudios finales se refieren globalmente a una concepción generativa del lenguaje, pero mientras que T. A. Van Dijk (más ortodoxo en su proyecto gramatical) intenta integrar orgánicamente en ella las recientes adquisiciones de la semántica, J. Kristeva da amplia entrada a las exploraciones del psicoanálisis. No nos corresponde someterlos a elogio o a crítica. A la vista del repertorio que constituye este volumen, el lector juzgará.

Problemas de la expresión

J.-C. COQUET / J. GENINASCA

POÉTICA Y LINGÜÍSTICA

Jean-Claude Coquet

El autor se pregunta qué ayuda puede prestar la lingüística en la definición del «objeto poético». Examen del principio de equivalencia de Jakobson: tres ejemplos, Baudelaire, Hugo, Apollinaire, muestran las posibilidades y los límites de la aplicación de este principio.

Lagunas e insuficiencias de la teoría lingüística. Los planos fónico y prosódico.

Para salvar los límites impuestos por la lingüística de la oración es necesaria una gramática del discurso poético.

I. ACERCA DEL OBJETO POÉTICO

En el mal definido dominio de lo poético proliferan los análisis pero sobre todo las profesiones de fe. Son pocos los que reconocen «la dificultad que generalmente existe para escribir diez líneas con sentido común en materia de hechos lingüísticos».¹ Y el riesgo de no decir *nada* es quizá mayor en poética que en lingüística. Esto nos induce a conceder máxima importancia a los investigadores que hayan aceptado ilustrar la teoría con ejemplos adecuados.² Por eso intentaremos elaborar nuestro juicio a partir de fragmentos concretos, y procuraremos regir nuestros pensamientos con arreglo a la eficacia de los métodos en vez de dejarnos llevar por la habilidad conceptual de las construcciones.

1. Carta de Saussure, citada en R. Godel, *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale*, Droz-Minard, 1957, p. 31.

2. Cf. la bibliografía citada en las notas. El asterisco señala los estudios en los que el lector podrá encontrar un análisis de un texto poético de cierta extensión.

Un método se considerará eficaz si hace posible en condiciones económicas la identificación y por consiguiente el conocimiento del objeto poético. Es cierto que la poesía permite cualquier tipo de reflexión, pero esto no soluciona el problema, ya que no es posible construir cada vez más que un único tipo de discurso si se quiere conservar su coherencia. Dado el estado actual de nuestros conocimientos, no vemos cómo se podría unificar, mediante una sola reflexión, las palabras tan diversas del crítico literario, del antropólogo, del filósofo, del gramático, del esteta y de otros muchos, sin caer en un grave y ridículo desorden de pensamiento. Pero además ¿en qué hecho lingüístico pensamos cuando decimos que hay ahí, en ese texto, poesía?³ ¿Con qué criterio seremos capaces de reconocer que las *Illuminations* o los *Chants de Maldoror* pertenecen al campo poético? A pesar de que el proceso de la distinción retórica entre verso y prosa se hizo hace mucho tiempo, la mayor parte de los estudios que se inspiran en los más modernos métodos de las ciencias humanas siguen tomando como referencia textos versificados. Si cada disciplina, cada escuela de pensamiento se esforzara en precisar con rigor lo que hemos acordado en llamar «poético», entonces quizá, al confrontar los resultados, sería posible comprender un poco mejor ese famoso y hasta el momento mítico *objeto poético*. Incluso el mismo término *objeto* es discutible. Creemos que puede presentar al menos tres formas, según el enfoque adoptado por el lingüista.

1) Se plantea como conocido. Ésta es la actitud positivista. El blanco es seguro, pero la descripción se funda en un a-priori; sólo le preocupa la renovación de métodos totalmente pragmáticos.

2) Se pone en tela de juicio la noción de objeto, y correlativamente la de sujeto, sin que se proponga ninguna definición que los sustituya. El analista que se niega a hacer una descripción, se metamorfosea en escritor. A esta tentativa, satisfactoria como aspiración, su misma ambición la relega al futuro.

3) El objeto no es un dato inmediato. Hay que descubrirlo. Las condiciones para conocerlo se cumplirán cuando el analista pueda proponer una gramática específica para el objeto considerado, es decir, el conjunto de reglas explícitas de las que depende el juego de signi-

3. W. A. Koch, «Linguistische Analyse und Strukturen der Poetizität», en *Orbis*, 17, I, pp. 5-22.

ficaciones y sonoridades. Ni que decir tiene que no hay ningún estudio que tan siquiera se acerque a este resultado. Pero de todas formas hay una serie de elementos de conocimiento dispersos con los que se puede contar. Quisiéramos someterlos a discusión.

II. EQUIVALENCIAS HORIZONTALES Y VERTICALES

Hace ya mucho tiempo, los poetas dijeron que el arte implicaba una *equivalencia* (término recogido por Valéry) entre el fondo y la forma. No hay nada concreto acerca de la naturaleza de esta equivalencia, tan sólo impresiones. Se han esforzado en lingüística en replantear con mayor rigor esta especie de postulado. Es lo que se conoce con el título de «Principio de equivalencia entre el eje de la selección y el eje de la combinación».⁴ Resulta tentador señalar que en un mismo lugar de la cadena pueden encontrarse y sumarse categorías de nivel lingüístico diferente: fónicas, gramaticales, semánticas, etcétera. El texto poético se presentaría bajo la forma de una ecuación que aparecería en dos planos: *horizontal*, puesto que los segmentos contiguos son equivalentes, y *vertical*, ya que los niveles lingüísticos se superponen y se hacen eco unos a otros. Creemos que nunca un discurso continuo que se ocupe de un poema completo, aunque sea de pequeñas dimensiones, ha conseguido ofrecer un esbozo de demostración de este principio de equivalencia.

En cambio, se han registrado resultados interesantes en puntos precisos. El principio general viene a comprobar la validez de la antigua teoría de las relaciones cuaternarias: *a* es a *b* como *c* es a *d*. Fundada sobre la relación lógica de conjunción (o disjunción), el análisis revela:

- 1) los paralelismos gramaticales (o su ruptura);
- 2) los paralelismos que proceden del eje de las convenciones (o su ruptura);⁵
- 3) los paralelismos fónicos y prosódicos (o su ruptura);⁶
- 4) los paralelismos semánticos (o su ruptura).

4. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éd. de Minuit, 1963, pp. 220, 233, 238 y siguientes.

5. S. R. Levin*, *Linguistic Structures in Poetry*, Mouton, 1962, p. 46; ver el metro, la rima, la asonancia, la aliteración, etc.

6. Es decir, en dos dimensiones: segmental y suprasegmental.

Ejemplo I

Se pueden detectar las equivalencias en el interior de un mismo nivel lingüístico; observemos, por ejemplo, siguiendo el nivel 3, la cadena de las nasales del poema *Les Chats*⁷ y, más sutilmente, a la manera de Saussure en los *Anagrammes*, los fonemas de la palabra emblemática *sphinx* [sfɛks] en el último terceto:

reins [...ɛ̃], *pleins* [...ɛ̃], *étincelles* [...ɛ̃s...]
ainsi [ɛ̃s...], *qu'un sable* [kɛ̃s...], *fin* [fɛ̃].

Ejemplo II

En este verso de Hugo

Quand la lune apparaît dans la brume des plaines

se puede percibir una simetría fónica casi perfecta y decir entonces que «la repetición de la misma serie de vocales en los dos hemistiquios [...] domina el verso». H. Meschonnic añade «simetría casi siempre desigual, aunque por lo menos parcial homogeneidad en cada hemistiquio, y entre uno y otro».⁸

Ejemplo III

Veamos estos célebres versos de Apollinaire:

Les tramways feux verts sur l'échine
 Musiquent [...] leur folie de machines

Les cafés gonflés de fumée
 Crient tout l'amour de leurs tziganes [...]

Vers toi, toi que j'ai tant aimée.

7. R. Jakobson y Cl. Lévi-Strauss*, «Les Chats de Charles Baudelaire», en *L'Homme*, I, 1962, p. 15. [Trad. cast., Signos, 1970, p. 42.]

8. H. Meschonnic, «Problèmes du langage poétique de Hugo», en *Nouvelle Critique*, 1968, pp. 134-135.

[Los tranvías fuegos verdes en el espinazo / Musiquean [...] su locura de máquinas / Los cafés henchidos de humo / Gritan todo el amor de sus cíngaros [...] / Hacia ti, tú a quien tanto he amado.]

Aislando las construcciones paralelas obtenemos dos oraciones simétricas:

O_1 = Sujeto (determinado + determinante) + Predicado (verbo + complemento);

O_2 = Sujeto (determinado + determinante) + Predicado (verbo + complemento),

de modo que se podrá decir: O_1 es a A («Vers toi, toi que j'ai tant aimée» [Hacia ti, tú a quien tanto he amado]) lo que O_2 es a A. Es la forma «debilitada» de la relación de analogía expuesta más arriba, aquella a la que S. R. Levin llama «Tipo I»: «Two forms may be equivalent in respect to the linguistic environment(s) in which they occur.»⁹

Está claro que el principio de equivalencia no se refiere tanto a cada nivel por separado como a su relación de interdependencia, y en particular a la de los niveles 1, 2, 3, con el 4. Relación mal definida, como ahora veremos. Para que se establezca con rigor haría falta no contentarse con algunas muestras (que sabemos obtener, sin duda), sino saber dar las *reglas* que traban unos niveles con otros. Sería necesario ante todo poder decir qué es la *prosodia*, cuya extensión es poco conocida; saber identificar y calificar unívocamente a los *fonemas*; y distinguir la *semántica* basada en una *teoría interpretativa* de la semántica del *discurso*, muy distintas, sino en principio al menos en sus objetivos.

III. ¿SE PUEDEN MITIGAR LAS INSUFICIENCIAS DE LA TEORÍA LINGÜÍSTICA?

Existen varias maneras de mitigar las insuficiencias de la teoría lingüística:

1) Acudir, por ejemplo, a los métodos de la lógica matemática, lo que supone un alto grado de abstracción y, correlativamente, una

9. S. R. Levin, op. cit., p. 29: «Dos formas pueden ser equivalentes en relación con su entorno lingüístico.»

especificación muy precisa de los dominios estudiados (autómatas, gramáticas formales, etc). No hay duda de que el lenguaje poético por su misma heterogeneidad no es reductible a nuestros modelos matemáticos. En esas condiciones el formalismo matemático parece un reto. Tiene que ser para llamar la atención por lo que J. Kristeva¹⁰ lo utiliza en su estudio «Pour une sémiologie des paragrammes» (*Tel Quel*, 1967, 29, pp. 53-75). Despojado de su objeto propio, reviste, a pesar de todo, una función discursiva al mismo tiempo erística y decorativa.¹¹

2) Operación inversa, pero igualmente arriesgada, es la de considerar lo «vivido» sin definir su noción y sin saber cómo analizar «la relación de la obra con todo lo que no es ella».¹² La ambición teórica es grande; ha sido ya expresada repetidas veces en términos análogos (cf. S. Dresden, *Neophilologus*, 36 [1952], 193-205). Pero las coerciones del discurso científico (demostrativo) son severas; ¿cómo iban a permitir resucitar lo vivido? (G. Mounin*, *La Communication poétique*, Gallimard, 1969, pp. 25-27.) El autor aspira a una «lectura total del sentido de un mensaje» (ibid., p. 284); pero, en cualquier caso, ¿qué significado preciso puede tener la noción de *totalidad*?

Nos parece que las críticas a la teoría lingüística están menos motivadas por un examen riguroso de todos sus poderes que por presupuestos filosóficos y literarios. Con sólo fijarnos en su evolución constante, en las transformaciones sufridas, admitiremos que no hay motivo para hacer el balance de los logros y las deficiencias como si su historia se sustrajera a toda inflexión. Precisamente en la medida en que permite encuadrar un *discurso homogéneo y vulnerable* sobre los hechos del lenguaje se ha revelado como instrumento eficaz de descripción —lo cual ya es bastante— y —lo que es aún mejor— de des-

10. En realidad, J. Kristeva justifica la aplicación del formalismo matemático a la semiótica literaria como «metodología» necesaria para salvar los defectos inherentes al estructuralismo (el estatismo y el no-historicismo): «las matemáticas y las metamatemáticas [son] lenguas artificiales que por la libertad de sus notaciones, se escapan cada vez más de las restricciones de una lógica elaborada a partir de la frase indoeuropea sujeto-predicado y que por consiguiente se adaptan mejor a la descripción del funcionamiento poético del lenguaje» (*Recherches pour une sémantologie*, Seuil, 1969, p. 174). (*N. del t.*)

11. La crítica de este texto por un poeta-matemático (J. Roubaud) iniciada en *Action poétique*, Maspero, 1969, pp. 56 y siguientes, corre el riesgo de falsear las perspectivas de un ambicioso trabajo.

12. H. Meschonnic, «Pour la poétique», en *Langue française*, 1969, 3, pp. 15, 33.

cubrimiento y de axiomatización. Pensemos únicamente en la importancia teórica y metodológica de la *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* de Saussure (las «raíces» y los fonemas, por ejemplo, están ahí definidos a partir de cálculos abstractos; ¿no es ésta la misma concepción de la fonología generativa?).

IV. HOMOLOGACIÓN DE LOS NIVELES

Como sigue existiendo la necesidad de una comprobación, un análisis un poco profundo de las relaciones entre los niveles nos dará una idea más exacta de lo que se puede esperar de la aplicación del principio de equivalencia.

En el ejemplo II (estudio del verso de Hugo) el comentarista conjunta el nivel 2 con el 3. La simetría fónica no tiene sentido en sí misma, sino en función del equilibrio métrico: «La construcción del verso es en primer lugar la función constitutiva de los sonidos» (H. Meschonnic, 1968, op. cit.). La distribución de las sonoridades en el primer hemistiquio es equivalente a las del segundo.

En el ejemplo I (análisis del poema de *Les Chats*) lo que interesa es la relación entre los niveles 3 y 4: «Cuando piensan (*en songeant*), los gatos llegan a identificarse con las grandes esfinges (*grands sphinx*) y una cadena de paranomasias que están ligadas a estas palabras clave y que combinan las vocales nasales con las fricativas dentales y labiales refuerza la metamorfosis...» (R. Jakobson y Cl. Lévi-Strauss, op. cit.). Los autores toman la precaución de decir «refuerza». En efecto, el nexo entre el nivel 3 y 4, dada la «arbitrariedad del signo», tiene que ser necesariamente inconsistente. En este caso particular, la selección de las correspondencias sonoras *presupone* la determinación de las correspondencias léxicas. Se puede decir entonces que las primeras «refuerzan» a las segundas, función secundaria, no necesaria ni suficiente.

El ejemplo III (texto de Apollinaire) permite poner fácilmente en relación a los cuatro niveles que hemos distinguido. La equivalencia ya manifestada sintácticamente (nivel 1) se corrobora con la simetría prosódica (nivel 2). En efecto, los dos segmentos de la oración tienen en común que el segundo verso comienza con el verbo; es éste el

que lleva el primer acento rítmico (la diferencia radica en la estructura silábica de los dos términos; podemos seguir en este caso a S. R. Levin que adopta un principio general de descripción: «In a sentences like *he painted the house and whitewashed the garage*, not the semantic differences between *house* and *garage* but the similarities will be foregrounded, because in the other coupling *painted* and *whitewashed* are semantically equivalent».¹³ Dicho de otra manera, es evidente que el procedimiento de homologación nos lleva a dar preferencia a las identidades. En el nivel 4 interviene la representación semántica. He aquí una de las dificultades señaladas anteriormente; para S. R. Levin la función de la semántica consiste únicamente en atribuir una significación a los modelos de la *gramática superficial* tomados como objetos de análisis; pero se trata también de establecer relaciones localizables en el plano de la *estructura textual* (semántica relacional). Así se puede sacar partido de las equivalencias léxicas entre *musiquent* [musiquean] y *crient* [gritan], fáciles de precisar utilizando los métodos de Ch. Bally,¹⁴ en función del denominador común: «Vers toi, toi que j'ai tant aimée» [Hacia ti, tú a quien tanto he amado]. Se puede establecer la proporción: *Hacia ti...* es a *los tranvías musiquean* lo mismo que a *los cafés gritan*; y representarla así:

$$\frac{\text{tranvías}}{\text{musiquean (hacia ti)}} \approx \frac{\text{cafés}}{\text{gritan hacia ti}}$$

Bastará luego mostrar que *los tranvías musiquean...* y *los cafés gritan...* son representaciones metonímicas del actante-sujeto y *tú* la del actante-objeto para establecer un primer esquema de la relación semántica sujeto → objeto.

13. S. R. Levin, op. cit., p. 35: «En una oración como *Pintó la casa y encaló el garaje* será a las semejanzas entre *casa* y *garaje* y no a sus diferencias a las que atribuiremos la mayor importancia, porque los términos del otro par *pintó* y *encaló* son semánticamente equivalentes.»

14. Búsqueda del término identificador; cf. J.-C. Coquet*, «Combinaison et transformation en poésie: A. Rimbaud, les *Illuminations*», en *L'Homme*, 1969, I, n.º 28

V. ANÁLISIS DEL NIVEL FÓNICO Y PROSÓDICO

No sería válido, en esta fase del análisis, profundizar en el estudio de la estructura textual. En cambio ahora, y sólo ahora, lo que interesa es utilizar el nivel 3 (plano fónico y prosódico). Lo haremos teniendo en cuenta las restricciones ya señaladas en los análisis precedentes. Así quedarán aislados (debido a su valor de ejemplo) los rasgos comunes de los segmentos [myzík] y [krí]. Se dirá que la vocal soporta el «acento dinámico» de la sílaba¹⁵ y que por ello llama nuestra atención. El cambio de frecuencia propio de la sílaba es de carácter creciente en el primer caso y decreciente en el segundo:¹⁶

Sílaba	
Ocurrencia	Tipo
zík	(b) áb
krí	(b) bá

Hablar de un acento dinámico es apelar al criterio de intensidad, es decir, apoyarse en los elementos físicos de la palabra. Son tres: frecuencia, duración e intensidad.

He aquí la correspondencia entre los datos objetivos y los subjetivos. Tan sólo los primeros son mensurables:

objetivo	subjetivo	oposiciones convencionales
frecuencia	altura	agudo (claro) vs grave (oscuro)
duración	longitud	breve vs largo
intensidad	fuerza	débil (difuso) vs fuerte (compacto)

Las oposiciones convencionales son cómodas pero poco rigurosas. En realidad la complejidad de los sonidos es tal que tenemos que remitirnos para ser precisos al artículo de P. Delattre: «La radiographie

15. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 22.

16. P. Delattre, «Les attributs physiques de la parole», en *Revue d'esthétique*, 1965, XVIII, 3-4, p. 253.

des voyelles françaises et sa corrélation acoustique» (*French Review*, 1968, XLII, I, pp. 48-65) y en especial, puesto que el campo era menos conocido, a la descripción que da del «sistema completo de los índices acústicos [...] necesarios y suficientes para sintetizar todas las consonantes del francés...».17 El análisis tradicional realizado a base de rasgos pertinentes, desde Jakobson a Chomsky, es ciertamente más fácil de manejar pero no siempre se puede *comprobar* experimentalmente. Por consiguiente sólo la utilizaremos en casos muy específicos, cuando lo arbitrario no sea demasiado evidente.

Como el tipo silábico sirve para encauzar nuestra investigación nos vemos obligados a comparar las series fonemáticas [i + k] y [(k + r) + i]. Una primera observación: [R] está casi totalmente ensordecida por asimilación en contacto con [k]: «Esa consonante que es suave y sonora por naturaleza, dice P. Delattre, puede volverse tan dura y sorda como una verdadera fricativa ensordecida por influencia del contexto fonético. La consonante *r* que, detrás de una vocal final como en *fleur* se diluye en suaves armónicos, se refuerza en un ruido apagado y áspero cuando le precede una consonante sorda como en *cri*.»18

Si intentamos dar cuenta del potencial armónico de la palabra o el verso (como desea Ruwet) en su artículo «Sur un vers de Ch. Baudelaire», en *Linguistics*, 1965, 17, pp. 69-73) habrá que tener en cuenta que cuanto más ruido acompaña a la consonante, más breve será la vocal que la precede y más nos acercamos al polo de la *inarmonía* (P. Delattre, op. cit.). A título de ilustración proponemos una escala de valores de acuerdo con la duración y la intensidad del ruido (P. Delattre, op. cit.).

Ruido mientras dura la consonante		Ausencia de ruido
(inarmonía)	→	(armonía)
{ktp — fsf} {gdb — ʒzv}		{ʃnm — rjɔlw}

Así, entre los factores constantes de nuestro nivel de análisis, dos contribuyen fuertemente a la armonía: a) la ausencia de ruido; b) la larga duración de la vocal; pues bien, aquí, en sílaba final o delante de [k],

17. P. Delattre, «From Acoustic Cues to Features», en *Phonetica*, 1968, 18, p. 230.

18. P. Delattre, *Les attributs physiques de la parole*, op. cit., p. 251.

la vocal es breve. Comparemos [krí] a [tí:ʒə]: «Probablemente, comenta P. Delattre, Baudelaire no escogió al azar todas las rimas de *Harmonie du Soir* en *-oir* y en *-ige*, con dos consonantes muy débiles que alargan considerablemente la vocal que les precede, creando así finales de sílaba al mismo tiempo suaves y largos para secundar el sentimiento de la naturaleza que el poeta intenta expresar.» El efecto obtenido debería ser muy distinto en los versos de G. Apollinaire que comentamos, puesto que las combinaciones que asocian [i] a [k] o [kr] a [i] son «duras» y «breves».

Finalmente, la relación de analogía que une a los dos tipos de sílaba (uno de los cuales es el inverso del otro), se percibirá objetivamente si nos fijamos en el plano de los *rasgos acústicos*. En efecto, [i] es la vocal cuyo segundo formante es el más *alto* de todas las vocales; por oposición a [a] es también la mejor representación de la vocal «difusa». En cuanto a la consonante (no insistimos en el efecto de asimilación progresiva de [k] en [r]), es *neutra* en el plano de la *frecuencia*, es decir, sus formantes de transición están ligados en el registro de la palabra a notas intermediarias entre las de las labiales, bajas, y las de las dentales, altas. A esta posición media corresponde en el plano de la *intensidad*, el término polar «compacto». Así, [k] se opone a [t] como [a] a [i] cada cual en su orden. La distribución inversa de los rasgos de una sílaba y otra podrá representarse de la manera siguiente:

áb (agudo/difuso) + (neutro/compacto) ⇒ bá (neutro/compacto) +
+ (agudo/difuso).

VI. PUNTOS DE EQUIVALENCIA

De estas observaciones en el nivel 3 se desprenden dos conclusiones:

1. los componentes fónicos de la sílaba tienen los caracteres de la «inarmonía»;
2. la relación entre verso y verso, en este punto preciso de la cadena, es una relación de equivalencia formal.

La primera conclusión permitirá establecer una correspondencia entre el nivel 3 y el 4. Diremos que la relación semántica /sujeto → objeto/ que hemos expuesto anteriormente será calificada por un cla-

sema denominado, de momento, /música/, cuya *modalidad* será la /inarmonía/; (colocamos entre barras oblicuas los términos del meta-lenguaje descriptivo). La segunda conclusión puede servir para precisar la interrelación formal de los niveles 1 y 2 por un lado y 3 por otro. Así, teniendo en cuenta los dos términos analizados en cada nivel, anotamos: equivalencia *sintáctica* entre el verbo de la oración 1 y el de la oración 2; equivalencia *métrica* de estas dos palabras situadas de manera idéntica, encabezando el verso; equivalencia *silábica* y *fórica*; finalmente *semántica*. Creemos que se nos permitirá ya presentar la homologación de los cuatro niveles en la forma convencional: *a* es a *a'* (sintaxis) como *b* es a *b'* (métrica), *c* a *c'* (prosodia y fonética) *d* a *d'* (semántica). Pero hay que reconocer que únicamente hemos conseguido emparejar *puntos* de equivalencia y nada más. Dicho de otra manera, aún no tenemos medios para proponer un *sistema* de equivalencias, por una serie de razones. La de mayor peso es, a mi parecer, que nuestros conocimientos lingüísticos son muy desiguales según el nivel elegido: quizá insuficientes en sintaxis o en acústica, muy modestos en semántica y prosodia. Además, debemos fijarnos objetivos razonables. No hay más que ver a qué limitaciones se sujeta la lingüística formal (matemáticas) para mejor apreciar la distancia que separa los diferentes puntos de vista.¹⁹ Adelantar la noción de sistema sería pretender conocer los elementos constituyentes de cada conjunto en un nivel dado y las reglas que han presidido la formación de dicho conjunto. A continuación se necesitaría apreciar el estatuto de un nivel en relación con el otro, para terminar, quizá, abarcando el conjunto de las reglas que aseguran la descripción correcta del sistema lingüístico. Está bien claro que, por el momento, es una ambición desmesurada. El analista matemático deseoso de tratar al lenguaje como una estructura algebraica se ve forzado a situarse muy lejos de las condiciones de realización del sistema. En otras palabras: «Hay que insistir en que los sistemas que se han revelado susceptibles de un estudio abstracto serio son, sin lugar a dudas, inadecuados para traducir toda la complejidad y toda la riqueza de los procedimientos sintácticos que utilizan las lenguas naturales.»²⁰ No debe menospreciarse la búsqueda

19. También se observará que excluimos el estudio del comportamiento fonológico; el «gesto oral», como decía P. Claudel, implica otro tipo de investigación.

20. N. Chomsky, G. A. Miller, *L'analyse formelle des langues naturelles*, París, 1968, p. 168.

de los puntos de equivalencia; basta recordar los resultados obtenidos a pesar de haber trabajado con un instrumental muy imperfecto. No debemos tampoco dejarnos impresionar por la introducción masiva del aparato matemático. El trabajo de descripción y la formalización solo se juzgarán satisfactorios si los mecanismos construidos reflejan lo más simplemente posible las facultades lingüísticas de un sujeto que habla su lengua natural. Lo que sabemos actualmente no permite prejuzgar el éxito o el fracaso de la tentativa matemática. Aunque el lingüista no pueda rivalizar, por supuesto, en rigor con el algebrista no hay por qué considerar caducos sus métodos. Muy al contrario, es legítimo juzgarlos válidos cuando responden a la doble pretensión de *eficacia* y *economía*. Deben por lo menos: *a)* mejorar el conocimiento de los *sistemas lógicos* que subtienden el funcionamiento del lenguaje; *b)* cuando se trata de un texto, asegurar su *legibilidad*; *c)* en el plano meta-teórico, definir procedimientos fácilmente *reproducibles*.

VII. SISTEMAS DE DESCRIPCIÓN

El punto *a)* implica una mejor identificación de las unidades de la oración y del discurso. La noción de sinapsis, por ejemplo, renueva la nomenclatura de los constituyentes de la frase.²¹ Esto nos recuerda que la lengua no se conoce más que a través de la actividad metalingüística del investigador. Si añadimos que una descripción depende del punto de vista adoptado, vemos que será necesario *evaluar* los resultados obtenidos en función de la teoría que los fundamenta. Así, sin salirnos del nivel 3 (fónico y prosódico), según los sistemas utilizados, las descripciones pueden variar considerablemente. Una determinada unidad cambia totalmente de estatuto de un análisis a otro. El sonido [R] reconocido como líquido por Jakobson se hace *glide*²² después del

21. Requiere una oposición nueva de carácter semántico entre categoría (composición sináptica) y especie (composición ordinaria); cf. E. Benveniste, *BSLP*, LXI, 1966, pp. 91-93. Recordamos que Katz y Fodor creen poder construir un diccionario formal teniendo como base la composición (*Cahiers de Lexicologie*, 1966, II, p. 67).

22. Término tomado del inglés para designar un *fonema de transición* (Uebergangslaut, Gleitlaut, glide-sound). Se entiende por fonema de transición «aquel que aparece cuando la expiración se prolonga mientras que los órganos vocales pasan de la posición característica de un fonema a la que conviene para el si-

análisis científico (experimental) llevado a cabo estos últimos años por P. Delattre. Ahora se plantea el problema de saber cómo articular este sistema de tres clases (consonantes, vocales y sonantes)²³ con el sistema tradicional en cuatro de los *Preliminaries to Speech Analysis* de R. Jakobson, Fant y Halle (consonantes, vocales, líquidas y *glides*). Algunas reglas de fonología generativa tendrán que ser reexaminadas.²⁴ En el plano que nos ocupa, el de la descripción de un texto poético, la elección se hará entre dos modelos contradictorios del sonido [R]:

Rasgos	Clasificación articulatoria [R] líquida	Clasificación acústica [R] <i>glide</i>
Consonántico	+	+
Vocálico	+	-
Continuo	-	+

El primer tipo es el utilizado por N. Ruwet.²⁵ No sabemos por cuál decidírnos. Antes de hacerlo sería necesario poner a prueba el modelo acústico, cosa que no ha sido hecha, y delimitar el campo de validez de los dos sistemas. En cambio podemos desde ahora señalar los defectos de los modelos-matrices que nos han sido propuestos y extraer de ello algunas conclusiones. La más importante es quizá su hermetismo. Un buen lector debería poder interpretar los datos fonológicos sin demasiado esfuerzo. Dudamos mucho que el lector de N. Ruwet lo consiga fácilmente en el citado estudio. Encontramos un motivo para ese defecto: la debilidad de las *definiciones*. Por ejemplo, ¿qué valor atribuir a los rasgos /compacto/ y /difuso/? La oposición entre ellos es fundamental si nos atenemos a Jakobson;²⁶ sin embargo sigue pa-

guiente; como la transición es muy rápida estos fonemas son en general menos fáciles de percibir y transcribir que los fonemas de posición» (cf. Marouzeau. *Lexique de la terminologie linguistique*, París, Geuthner, 1943). (*N. del t.*)

23. Las sonantes incluyen a las nasales y a las *glides*.

24. Cf. el estudio de R. Schane sobre «L'élision et la liaison en français», *Langages*, 1967, 8, especialmente pp. 39-40.

25. En «Limites de l'analyse linguistique en poétique», en *Langages*, 1968, 12, p. 58.

26. El capítulo «Phonologie et phonétique» de los *Essais de linguistique générale* está extraído del vol. I de *Selected Writings*, La Haya, 1962.

reciéndonos imprecisa. J. Mac Cawley, en su artículo «Le rôle d'un système de traits phonologiques dans une théorie du langage, esboza una relación histórica de la suerte de esta oposición.²⁷ He aquí la utilización que de ella hace N. Ruwet (op. cit.) para analizar las *consonantes* [ʒ], [p], [f], [k], y las *vocales* [u], [y], [ɔ̃], [œ]. El autor pretende describir «con gran precisión» la estructura fónica del célebre verso:

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon coeur.

Considerando dos de las cuatro variaciones *sistemáticas* estudiadas por N. Ruwet:²⁸

compacto	ʒ	u	p	y	f	ɔ̃	k	œ
	+	-	-	-	-	-	+	-
difuso	0	+	-	+	-	-	0	-

Al parecer los dos puntos de referencia del analista son el estudio de R. Jakobson extraído de los *Selected Writings* de 1962 y el libro de Halle *The Sound Pattern of Russian* (1959). En el sistema de Halle «las consonantes [+ difuso] están marcadas [- compacto] y las consonantes [- difuso] están marcadas [+ compacto]». Así [p] no podría ser [- compacto] y [- difuso]. ¿Por qué, entonces, ha manejado el autor dos dimensiones (compacto y difuso)? Y, si es verdad que se utilizan dos dimensiones, queda por explicar por qué el segmento [ʒ], por ejemplo, no está especificado con respecto al rasgo difuso. Tan [+ compacto] son [ʒ] y [k] como [+ difuso] son en principio [p] y [f]. La notación esperada sería pues para [p] y [f] [+ difuso] y [o compacto]. En cuanto a la especificación de las vocales cada una por dos rasgos, tampoco está nada clara. Sin duda es posible introducir un término medio en el análisis. Las medianas ([œ], [ɔ̃] en este caso) son entonces [- compacto] y [- difuso]. ¿Habría que entender que una vocal difusa como [u] está marcada redundantemente como [+ difuso] y [- compacto]? En caso afirmativo nos sorprende que el mismo ra-

27. Cf. *Langages*, 1967, 8, pp. 112-123.

28. Es decir: compacto/no compacto, continuo/discontinuo, grave/no grave, difuso/no difuso.

zonamiento no sirva para [p] tradicionalmente (considerado) análogo a [u]. Estos pocos ejemplos bastarán para ilustrar nuestras dificultades de lectura. No estamos seguros de que haya sido más fácil para otros. Admitamos, sin embargo, la insuficiencia de las definiciones como un mal inevitable en la medida en que se combinan, sin el rigor necesario, los datos de la fisiología articulatoria con los de la acústica;²⁹ admitamos también que esos tanteos tienen su importancia epistemológica; queda por aclarar una dificultad de orden tanto teórico como metodológico: ¿cómo describir una estructura *fónica* a partir de rasgos *fonológicos*? Los planos son muy diferentes: el uno remite al texto expresado; el otro, a la estructura textual. Por consiguiente, el modelo acústico, por su mínima desviación de los modelos de superficie, nos parece mucho más apropiado que cualquier otro para analizar el texto manifestado. N. Ruwet ve en «las relaciones de equivalencia obtenidas en (su) análisis fonológico del verso de Racine [...] una ilustración» del principio de proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático. La imprecisión de las definiciones así como la inadecuación del modelo fonológico nos mueven a una gran reserva. Si nos hemos extendido en este aspecto de la descripción se debe a que generalmente se la tiene poco en cuenta por falta de información. Además, repetimos, el nivel fónico era uno de los planos en los que la lingüística podía proceder decididamente a descripciones «de gran precisión y al mismo tiempo a desacreditar ciertas hipótesis, poniendo otras de relieve». Ciertamente hay algunas que desechar: habrá que construir con paciencia un objeto que, insistimos, *no es un dato*. Es algo que todo buen lector de Saussure admitirá.³⁰

VIII. DISONANCIAS Y CONSONANCIAS PROSÓDICAS

Una construcción de este tipo ofrece serias dificultades. Los conocimientos adquiridos no nos permiten, por ejemplo, analizar correctamente la relación entre *sílaba acentuada* y *sílaba inacentuada*. Recordemos el ejemplo III. La descripción se refería a los segmentos acentuados de los

29. J. Mac Cawley (op. cit., p. 118).

30. El pensamiento teórico de Saussure se suele exponer mal interpretado por comentaristas apresurados. Su originalidad debe valorarse leyendo *Mémoire* de 1879, ignorado por los aficionados de la lingüística.

lexemos [kri] y [myzik]. ¿Cómo definir el estatuto de la primera sílaba inacentuada [my-] y el equilibrio entre las vocales cerradas [y] e [i], entre las tres consonantes [m], [z], [k], entre las consonantes y las vocales, y finalmente entre la misma expresión sonora y la significación del lexema? Estamos mejor equipados para trabajar sobre términos mediadores que sobre la cadena acústica propiamente dicha. Es, pues, indispensable proponer nuestra hipótesis con extrema prudencia.

¿Es una casualidad? Los versos aislados que cita N. Ruwet³¹ terminan en vocal larga seguida de [R] (o de [VR]):

Malherbe: «Et les fruits passeront la promesse des fleurs.»

Racine: «Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.»

Baudelaire: Le navire glissant sur des gouffres amers.»

Mallarmé: «La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres.»

Uno de los motivos que hacen que ciertos versos, fuera de su contexto, tengan una segunda vida en la memoria del público podría muy bien ser su carga *armónica*, calculada en función de la presencia, de la intensidad y la duración de las ondas periódicas. Se observará que la sílaba final de cada verso comporta una vocal abierta que se alarga acentualmente ante una sonante. Quizá no fuera absurdo decir, aunque harían falta numerosos exámenes para esbozar una demostración, que en la palabra [myzik] el movimiento es inverso: sucesivamente los sonidos del bisílavo pasan de lo más a lo menos sonoro en el caso de las consonantes, y de lo menos a lo más agudo en las vocales:

Consonantes	sonante	→	fricativa ³²	→	oclusiva
	[m]		[z]		[k]
Vocales			[y]	→	[i]

31. «Sur un vers de Ch. Baudelaire», en *Linguistics*, 1965, 17, pp. 70, 74, 76; «Limites de l'analyse linguistique en poétique», op. cit., p. 57.

32. Utilizamos el término *fricativa* (fricative) para traducir «constrictive»; ambos términos designan en francés un mismo tipo de consonantes (por oposición a las oclusivas), pero mientras que el primero alude al ruido de fricción que las constituye desde el punto de vista acústico, el segundo se refiere al estrechamiento de los órganos que las define desde el punto de vista fisiológico y muscular (cf. M. Grammont, *Traité de phonétique*, Librairie Delagrave, 1946). (N. del t.)

Basta dar un paso más para ver en la palabra [myzík] una especie de ideograma, de figura sonora paradójica del paso de la armonía a su contrario. Así, para Mallarmé [ʒu:R] y [nyí] ³³ habrían intercambiado extrañamente sus cualidades fónicas naturales. No es necesario seguir: el lector se habrá dado cuenta ya de que tales ejercicios son peligrosos a falta de un conocimiento correctamente planteado. Se podría observar también que esta representación de la armonía es muy tradicional. Pero precisamente nuestros críticos eligen autores tradicionales y en esa perspectiva las referencias a la función de la «modulación en una composición musical»,³⁴ e incluso a la economía de un «movimiento de sonata»,³⁵ les parecen carentes de dificultad. A nuestro juicio son aventuradas. Es cierto que no es imposible describir el sistema de los sonidos, aunque con un margen de incertidumbre; en cambio es, sin duda, mucho más arriesgado intentar caracterizar, por ejemplo, las *disonancias* (o discordancias) de G. Apollinaire oponiéndolas a las *consonancias* de Racine o de Baudelaire; sin embargo, al hacerlo nos mantenemos dentro de los límites de la lengua. Pero ¿cómo justificar el paso de un sistema de signos y de reglas, objeto de la lingüística, a un «sistema» semiótico distinto, como la estética? No lo sabemos. Por las mismas razones, el lingüista debe acoger con cierta reserva los descubrimientos del poeta analista,³⁶ que ve en *nenúfar* (Victor Hugo: «Dans l'affreux cimetière Frémit le nénuphar...») «una eflorescencia irresistible, pues “*nénuphar*” es la apertura silábica de “*affreux*” [horrendo], apertura fonética y apertura metafórica...». Ciertamente el lector sensible al hecho poético apreciará el comentario, pero el lingüista sólo se inclinará ante una demostración. Con ocasión de un hecho semejante y para corroborar de pasada una equivalencia semántica entre «*les amoureux fervents*» [«los enamorados *fervientes*»] (verso 1) y los «*chats frioleux*» [«gatos [...] *frioleros*»] (verso 4), R. Jakobson y Cl. Lévi-Strauss se contentan con señalar la paranomasia [fER ... fri]. En efecto, un análisis lingüístico que incluya los fonemas no nos permite ir más lejos. En cambio, un analista que adopte el «lenguaje crítico monista»,³⁷ ¿sabría resistirse al placer de añadir que en

33. Cf. la última nota del trabajo *Sistemática de las isotopías* en este mismo volumen. (N. del t.)

34. R. Jakobson y Cl. Lévi-Strauss, *Les chats de Ch. Baudelaire*, op. cit., p. 19 [Trad. cast., p. 49].

35. N. Ruwet, *Limites de l'analyse linguistique en poétique*, op. cit., p. 70.

36. H. Meschonnic, *Problèmes du langage de Hugo*, op. cit., p. 136.

37. H. Meschonnic, «Pour la poétique», en *Langue française*, 1969, 3, p. 19.

Baudelaire hay (al revés que en Hugo) no ya una «eflorescencia irrisitable» «sino un «repliegue irreprimible»? la fórmula es paródica, lo sabemos, pero no la creemos imposible. Digamos que para evitar todo abuso de metalenguaje se hace obligatorio que el descriptor justifique sus fórmulas, lo que no deja de presentarnos a todos muchos problemas de definición...

IX. LOS PUNTOS DÉBILES DE LA DESCRIPCIÓN LINGÜÍSTICA

El primer objetivo propuesto era mejorar el conocimiento de los sistemas lógicos que subtienden el funcionamiento del lenguaje. Ahora bien, los ejemplos citados en las páginas precedentes han mostrado: a) que los datos del análisis acústico aplicados al francés eran ignorados o estaban inexplorados; b) que las definiciones dependientes de las teorías lingüísticas modernas eran fluctuantes y a menudo contradictorias; c) que el discurso de tipo metalingüístico utilizado por los analistas no era frecuentemente ni comprobable ni reproducible.

Como, en general, los inconvenientes se juntan, la descripción lingüística del hecho poético, lejos de ser rigurosa como debería ser, es total o parcialmente arbitraria. Recordemos los motivos más patentes de este fracaso:

1) Los conocimientos lingüísticos de desigual valor según el nivel considerado. La acústica se ha convertido, especialmente gracias a P. Delattre, en una ciencia experimental;³⁸ los otros niveles de la lengua se apoyan en la teoría y por ello se ven sometidos al criterio evaluador de la simplicidad y la generalidad. La disparidad está suficientemente acentuada como para hacer problemática la tentativa «monista», ideal de por sí de M. Meschonnic.

2) La costumbre casi general de considerar el hecho poético como ya identificado y, por consiguiente, reconocible. No quedan más que problemas de explicitación, misión confiada a una «poética generativa».³⁹ Los «poemas» mecánicamente engendrados serán aceptados o rechazados.

38. Informamos que el artículo de 1968 de P. Delattre implica la corrección de varios puntos del texto publicado en 1965. P. Delattre no ha tenido tiempo para componer como deseaba un «Manual de acústica para uso de los poetas».

39. Ver, en este volumen, pp. 239-272. T. A. Van Dijk, *Aspectos de una teoría generativa del texto poético*.

dos por los lectores según los consideren fieles o no a las reglas de la poética. Es, así nos lo parece, tomar el problema por el revés, y no es seguro que esta actividad que parte de un presupuesto apriorístico (cf. las reservas de N. Ruwet, 1968, op. cit.) pueda enseñarnos a identificar lo poético.

3) La selección de textos versificados, como si la poesía, por naturaleza, debiera someterse a patrones métricos. Deseo de homogeneidad, dice J. Cohen.⁴⁰ En cambio a nosotros una selección así nos parece dictada por un cierto tipo de cultura en la que privaba la retórica. Parece que se ha procurado escamotear el fenómeno del «poema en prosa» y, más generalmente, el de los textos contemporáneos considerados como inclasificables. Inversamente, los primeros textos de estudio (Baudelaire, Louise Labé...) no sólo están versificados sino que derrochan elocuencia. No está en ningún modo demostrado que estos dos aspectos sean significativos de la poesía. Por último, la elección de versos aislados plantea interesantes problemas psicológicos, además la empresa no deja de parecer forzada, ya que para separarlos de su contexto se requiere algún artificio.

¿Se puede deducir de estas críticas que la actividad descriptiva es desesperada? La respuesta será afirmativa si el analista se complace en multiplicar las dificultades con un desconocimiento, voluntario o no, del límite de sus posibilidades. Es razonable, en cambio, buscar *campos de validez* y atenerse a ellos. El principio de equivalencia es eficaz en su empleo: el *reconocimiento de modelos de superficie*. Gracias a él es posible identificar y describir unidades homologables entre los niveles. Su aplicación estricta es además una garantía del carácter explícito de la demostración. Pero su campo de acción es estrecho: capaz de revelar *puntos* de equivalencia y de yuxtaponer innumerables casos específicos, es totalmente inadecuado para construir un *sistema de equivalencias*.

X. HACIA UNA GRAMÁTICA DEL DISCURSO POÉTICO

Sin duda se habrá observado que las descripciones que hemos comentado obedecían, al menos implícitamente, a un propósito fundamental: la búsqueda de la significación. Sin embargo, a falta de modelos semán-

40 En *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 11.

ticos suficientemente elaborados, no se puede evitar el fracaso. La reflexión lingüística ha puesto el acento estos últimos años sobre la necesidad de *analizar con rigor los diversos sistemas semióticos*, y más generalmente sobre la de proseguir el estudio de las «relaciones lógicas que asocian los términos coexistentes formando sistemas». ⁴¹ Así el análisis de la lengua efectuado nos sitúa ante una *lógica organizadora* y no ante una elección arbitraria (E. Benveniste). En el plano transoracional se necesitan otros modelos lógicos. La reflexión sobre una gramática del discurso poético tiene lugar, a nuestro parecer, en un nivel intermedio entre los modelos de superficie y los que llamaremos fundamentales. Su objeto es definir un conjunto de reglas del discurso no redundantes y poco numerosas (una axiomática). Es verosímil que el sistema lógico de las *Illuminations* de Rimbaud, por ejemplo, tenga muchas lagunas. Se observará que S. R. Levin ha hecho por su parte una constatación del mismo tipo en lo que respecta a los modelos de superficie («in a poem a specially restricted kind of code is used»). ⁴² Una vez establecido el sistema, las reglas proponen una combinatoria de las *clases del discurso* encontradas en las *Illuminations*; así resulta posible «especificar y luego prever las disposiciones características de un tipo determinado de discurso». ⁴³ Es una vía, entre otras muchas, para caracterizar el hecho poético, logro concreto que figuraba entre los objetivos por conseguir: el conocimiento del código permite *leer* el texto analizado (*leer* significa para nosotros «reconocer un vocabulario y una gramática, es decir, las unidades lingüísticas, sus reglas de estructuración [morfología] y de funcionamiento [sintaxis]»). El papel de la lectura es aquí hacer válida la teoría. Si este proceder tiene la ventaja de presentar los elementos de una tipología del discurso poético sin perder de vista el texto manifestado, no puede evitar recurrir a modelos fundamentales, los únicos capaces de subsumir el conjunto de las propiedades del hecho poético. De ahí arranca la esperanza de J. Kristeva de encontrar en la estructura orto-complementaria de Dedekind un instrumento de trabajo que le permita «dar cuenta de ese incesante vaivén entre lo lógico y lo no-lógico, lo real y lo no-real, el ser y el no-ser, la palabra y la no-palabra, que caracteriza este funcio-

41. Saussure, *Cours de linguistique générale*, París, 1964, p. 140 [trad. cast., Losada, 1965, p. 174].

42. S. R. Levin, op. cit., p. 41: «En un poema se utiliza un tipo de código especialmente restringido.»

43. J.-C. Coquet, op. cit., p. 31.

dos por los lectores según los consideren fieles o no a las reglas de la poética. Es, así nos lo parece, tomar el problema por el revés, y no es seguro que esta actividad que parte de un presupuesto apriorístico (cf. las reservas de N. Ruwet, 1968, op. cit.) pueda enseñarnos a identificar lo poético.

3) La selección de textos versificados, como si la poesía, por naturaleza, debiera someterse a patrones métricos. Deseo de homogeneidad, dice J. Cohen.⁴⁰ En cambio a nosotros una selección así nos parece dictada por un cierto tipo de cultura en la que privaba la retórica. Parece que se ha procurado escamotear el fenómeno del «poema en prosa» y, más generalmente, el de los textos contemporáneos considerados como inclasificables. Inversamente, los primeros textos de estudio (Baudelaire, Louise Labé...) no sólo están versificados sino que derrochan elocuencia. No está en ningún modo demostrado que estos dos aspectos sean significativos de la poesía. Por último, la elección de versos aislados plantea interesantes problemas psicológicos, además la empresa no deja de parecer forzada, ya que para separarlos de su contexto se requiere algún artificio.

¿Se puede deducir de estas críticas que la actividad descriptiva es desesperada? La respuesta será afirmativa si el analista se complace en multiplicar las dificultades con un desconocimiento, voluntario o no, del límite de sus posibilidades. Es razonable, en cambio, buscar *campos de validez* y atenerse a ellos. El principio de equivalencia es eficaz en su empleo: el *reconocimiento de modelos de superficie*. Gracias a él es posible identificar y describir unidades homologables entre los niveles. Su aplicación estricta es además una garantía del carácter explícito de la demostración. Pero su campo de acción es estrecho: capaz de revelar *puntos* de equivalencia y de yuxtaponer innumerables casos específicos, es totalmente inadecuado para construir un *sistema de equivalencias*.

X. HACIA UNA GRAMÁTICA DEL DISCURSO POÉTICO

Sin duda se habrá observado que las descripciones que hemos comentado obedecían, al menos implícitamente, a un propósito fundamental: la búsqueda de la significación. Sin embargo, a falta de modelos semán-

40. En *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 11.

El analista cambia de plano cuando quiere describir las estructuras del discurso. Son entonces necesarios nuevos procedimientos, así como otras articulaciones lógicas y semánticas, y otros modelos (lingüística del discurso).

El analista se preocupará de que los procedimientos utilizados obedezcan a los criterios de economía, de vulnerabilidad y de reproductividad.

FRAGMENTACIÓN CONVENCIONAL Y SIGNIFICACIÓN

Jacques Geninasca

«Está claro que los hechos posicionales son portadores de sentido», recordaba muy a propósito Nicolás Ruwet en la parte crítica de su artículo dedicado a la obra entonces reciente de Levin, Linguistic structure in poetry. Levin pone de relieve la función de las posiciones equivalentes con respecto al eje del metro o de la rima, a la hora de establecer los emparejamientos, pero no se plantea el problema de la naturaleza de los rasgos que permiten establecer determinadas clases táficas de equivalencia. Las siguientes reflexiones tendrán como objeto de estudio las posiciones definidas de acuerdo con la matriz convencional, excepto las sintácticas, propiamente lingüísticas. ¿Existe un sistema de posiciones, un espacio definible (independientemente de todo investimento lingüístico) por un determinado número de rasgos posicionales y que ponga en juego una serie de propiedades semánticas.

La forma convencional requiere una fragmentación suplementaria en la cadena hablada o escrita, pero esta exigencia resulta rentable:

- como hemos observado numerosas veces, asegura la conservación del mensaje;*
- en la medida en que contribuye a establecer emparejamientos (cuya función consiste en señalar las relaciones semánticas) facilita la descodificación del texto;*
- y, por último, nos esforzaremos en demostrarlo, puede funcionar a modo de diagrama.*

Estas preocupaciones nos remiten al lugar común de «la fusión en poesía entre forma y fondo» que, como veremos, es un caso particular de «la composición isomórfica del significante y el significado» (R. Jakobson, «A la recherche de l'essence du langage», en Diogène, n.º 51, 1965). La relación icónica que puede existir entre lo que se dice y lo que se hace nos recuerda que el decir del poeta es ante todo un hacer, un poiein.

I. ELABORACIÓN DE UN ENREJADO TÁXICO

A. Primeras aproximaciones

1.1. *Realidad de la forma fija.* Las formas fijas (rondó, balada, soneto, etc.) son sólo un caso particular, institucionalizado, de la fragmentación del discurso poético en unidades (métricas o no) que no coinciden necesariamente con las lingüísticas. Definidas por reglas que fijan la naturaleza y el número de versos y estrofas, sólo adquieren el estatuto de objetos semióticos si se examinan sus relaciones con las otras instancias de este *signo* multidimensional que es un poema (en forma de rondó, balada o soneto) y sobre todo con el plano del contenido.

1.2. *Forma fija y clase de contenidos.* Intuitivamente y sin ninguna precisión se suele admitir que a una forma convencional dada le corresponde cierto tipo de contenidos. Esto equivale a suponer que una determinada forma fija no es apta para expresar cualquier contenido, sino que efectúa una selección en el campo del significado; es decir, que existen clases de poemas, la del soneto por ejemplo, que podríamos definir desde el doble punto de vista del significante y del significado.

No discutiremos aquí esta concepción, ni nos arriesgaremos a plantear la existencia de una interdependencia de este tipo entre una clase de poemas y otra de contenidos: el carácter limitado del corpus (seis sonetos de las *Chimères*) al que recurrimos como ilustración, no permitiría saber si esta correlación — en el supuesto de que se pudiera establecer una — está impuesta por la forma misma del soneto o bien manifiesta una idiosincrasia nervaliana.

1.3. *Doble fragmentación, descodificación y significación.* Dada una forma fija, la superposición de dos tipos independientes de fragmentación, lingüística y métrica, tiene como efecto:

- asegurar la conservación del mensaje en tanto que objeto, y por lo tanto facilitar su memorización. Si falta un segmento se puede detectar su ausencia; además la casilla vacía, dejada en el esquema de las posiciones, permite describir sus características métricas, y, si se trata de una palabra rimante, métricas y fónicas;
- favorecer la descodificación del poema: el recurrir simultáneamente a dos sistemas independientes de limitaciones y causalidades ayuda a distinguir con mayor seguridad *ruidos* y *señales*. El emparejamiento entendido como la acumulación de rasgos (sintáctico, métrico o fónico) en dos elementos distintos del discurso se presenta así como un caso particular de redundancia.

La forma convencional no puede funcionar como una instancia autónoma en el plano de la expresión: ajena al significante cuando garantiza su conservación, se integra en él cuando señala las relaciones pertinentes entre los elementos lingüísticos — pertenezcan o no, al mismo enunciado — a las que parecen reservarse las tareas propiamente semánticas.

Sin embargo se ve que el *espacio* organizado por el enrejado táxico es susceptible de funcionar a modo de icono y de encontrarse en relación diagramática¹ con los elementos del plano del contenido: para demostrarlo hace falta dejar claro que las unidades métricas convencionales mantienen relaciones de ajuste, de comparabilidad y de sucesión homólogas a las relaciones jerárquicas paradigmáticas y sintagmáticas que definen la organización del plano del contenido.

1.4. *El sistema de las unidades convencionales como diagrama.* La fragmentación formal vinculada al esquema de una forma fija, del soneto, por ejemplo, determina la existencia de unidades convencionales distribuidas en niveles jerárquicos distintos (grupos de estrofas, estrofas, versos). Las unidades de un mismo nivel son comparables entre sí y se suceden en un orden definido.

La instauración de una organización jerárquica de unidades seme-

1. Recordemos que Peirce define los iconos como signos que tienen cierta semejanza con el objeto al que se refieren, y que considera a los diagramas como signos icónicos en cuanto que reproducen la forma de las relaciones reales a que hacen referencia. (*N. del t.*)

jantes tiene como resultado la obtención de un enrejado táfico susceptible de determinar clases de posiciones equivalentes. De manera general el enrejado táfico favorece el establecimiento de emparejamientos.

Dejemos a un lado, por el momento, el estatuto de los versos (que no parece ser comparable en todos los puntos con el de las unidades superiores) y expongamos la idea de que la fragmentación en estrofas y en grupos de estrofas sólo es funcional si se corresponde con el establecimiento de secuencias isotópicas, cuyos límites pueden o no corresponderse con las pausas sintácticas.

Entonces se cumplen las condiciones para que el sistema de las unidades convencionales actúe como un diagrama: unidades métricas y unidades isotópicas ocupan el mismo espacio, tienen el mismo tamaño y están definidas por el mismo conjunto de relaciones formales.

Al intentar descubrir el espacio determinado por la forma convencional nos vemos inducidos a utilizar categorías abstractas como *externo/interno*, *primero/último*, articuladas como categorías sémicas, y no desprovistas de sustancia de contenido.

No se trata de definir unívocamente el semantismo propio de una forma fija determinada, que en todo caso sólo puede ser un semantismo secundario, o mejor dicho, virtual: únicamente el contenido de un poema-ocurrencia permite actualizarlo en virtud de lo que se ha llamado, a propósito de las onomatopeyas, el efecto de *retrosignificación*.²

Una forma fija presenta un campo de valencias semánticas no aleatorias, y actualizables en muy diversas maneras, en función de los contenidos investidos en cada poema-ocurrencia.

1.5. *Dimensiones paradigmáticas y diacronía del discurso poético.* La posibilidad de dividir el mensaje en unidades del discurso independientemente de la fragmentación oracional se deriva de la función misma de la isotopía, cuyas dimensiones mínimas son las de un sintagma «que reúne dos figuras sémicas al menos» y cuya máxima longitud coincide con la del mismo mensaje «captado como un todo de significación».³

Los contenidos pertinentes de una unidad isotópica serán los que garanticen su articulación semántica con otras equivalentes (del mismo

2. P. Guiraud, *Structures étymologiques du lexique français*, Larousse, 1967.

3. A.-J. Greimas, *Sémantique structurale, recherche de méthode*, Larousse, 1966, pp. 69-72 [Trad. cast., Madrid, Gredos, 1971, pp. 110-113].

nivel). La articulación semántica pone en juego una sustancia y una forma del contenido: definidos en relación con la estructura elemental de la significación, los términos en correlación mantienen contactos de tipo lógico. Cada unidad isotópica se caracteriza, pues, por la presencia redundante de ciertos rasgos sustanciales como *espacialidad*, *temporalidad*, *objetos fabricados*, *objetos naturales*, etc., y por un régimen formal determinado: se puede distinguir así, por lo menos, un régimen de *disyunción* (únicamente se realiza un término, positivo o negativo, de cada eje semántico) o de *conjunción* (presencia exclusiva de términos complejos).⁴

La sucesión ordenada de los regímenes es significativa cuando se realiza: confiere al discurso poético su dimensión diacrónica o su estatuto narrativo.

1.6. *La doble función de la discursividad.* La matriz que desarrolla (en el tiempo de la lectura-recitado) las clases posicionales que ella misma establece se presenta como un instrumento particularmente apto para favorecer la realización de la función poética que «proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el de la combinación».⁵ Del mismo modo que la música y la mitología, la poesía funciona como una *máquina de suprimir el tiempo*.⁶

Una de las exigencias ligadas a la expresión lingüística es la de que un contenido en sí mismo anacrónico debe presentarse desplegado por una serie de posiciones sucesivas. Pero esta discursividad es susceptible de manifestar una sucesión orientada de contenidos y de operaciones. El desarrollo de la cadena hablada puede tener dos finalidades que no siempre son fáciles de diferenciar: plantea un contenido y lo transforma. Estas dos operaciones tienen un orden interno puesto que sólo se puede transformar lo que ha sido ya planteado antes. En el interior del fenómeno de la sucesión habrá que distinguir *posiciones sucesivas* y *relaciones de sucesión*: estas últimas se sirven de las primeras y son las únicas que conciernen a la dimensión «sintáctica» o narrativa del poema.

Sólo se miden las diferencias entre términos comparables (que pre-

4. A.-J. Greimas. op. cit., pp. 18-29 [trad. cast., pp. 27-39]; ver también del mismo autor *Du sens*, Éd. Seuil, 1970, pp. 39-48 y 135-155.

5. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éd. Minuit, 1963, p. 220.

6. Cl. Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit, Mythologiques I*, Plon, 1964, p. 24 [Trad. cast., Méjico. F. C. E., 1968, p. 25].

sentan rasgos semejantes): detectar la transformación presupone la repetición; la existencia de relaciones de sucesión implica la de otras de equivalencia. El establecimiento de un campo paradigmático (el enrejado tático) condiciona la lectura del poema de acuerdo con la dimensión diacrónica; las posiciones sucesivas establecen series paradigmáticas: constituidas éstas, se puede describir las relaciones de sucesión.

1.7. *El estatuto particular de los versos.* Las unidades isotópicas no tienen todas el mismo estatuto: varían según la clase jerárquica a la que pertenecen. Conviene distinguir las clases de unidades que forman un *paradigma totalmente articulado* —en el que la relación de cada unidad con las demás está semánticamente definida y en el que las posiciones sucesivas se establecen en relación con el poema como conjunto— y las clases de unidades que no constituyen esos paradigmas: es el caso de los versos de los sonetos aquí elegidos.

Las funciones del verso se subordinan a las de la estrofa (y del mismo modo a las del grupo de estrofas): la fragmentación de los cuartetos y tercetos en unidades isométricas sirve, entre otras cosas, para manifestar la presencia redundante de ciertos contenidos sémicos (que se pueden percibir en uno y otro segmento) en el interior de una estrofa cuya lectura isotópica se ve así facilitada; además favorece la puesta en correlación de unidades de nivel superior, no ya sólo desde el punto de vista del contenido (ya que la comparabilidad semántica de las estrofas ha sido presentada como hipótesis en nuestra descripción) sino también del de la expresión. La fragmentación en versos desempeña una función decisiva a la hora de establecer emparejamientos entre segmentos que pertenecen a estrofas diferentes.

Comparatividad no significa necesariamente correspondencia término a término: aunque realizable en los dos cuartetos (sin que por ello las figuras del paralelismo o de la simetría se repitan siempre) esta correspondencia no existe entre un cuarteto y un terceto. La comparabilidad semántica se funda en la pertenencia a una clase jerárquica independientemente de la paridad o disparidad del número de versos. En los poemas estudiados no existe, en el sentido en que la hemos definido, una relación de sucesión entre dos versos contiguos. Esto no significa que la relación posicional, *venir después*, sea incapaz de proporcionar un esquema interpretable como relación de *continente/contenido* (o al revés), de *todo/parte*, de *causa/efecto*. La sucesión de los versos sólo tiene sentido en el

interior de una misma estrofa: la relación *venir después* no atañe a los versos separados por un límite estrófico, el último verso de un cuarteto y el primero del siguiente, por ejemplo.

1.8. *Definición posicional y unidades métricas.* La posición de una unidad métrica se define unívocamente por

- el nivel jerárquico en el que se integra;
- la situación relativa que ocupa en la serie orientada de las unidades equivalentes.

Esta definición de la posición de acuerdo con la pertenencia simultánea a una clase jerárquica y a otra situacional no siempre se amolda a todos los tipos de formas convencionales sin referencia al plano del contenido (cuando faltan los criterios formales con los que establecer grupos y subgrupos de estrofas); supone además elaborar categorías situacionales que no remitan a una serie ordinal lineal (1.º, 2.º, 3.º, 4.º... n.º), poco apta para construir clases de equivalencia homólogas a las semánticas. El problema consiste en saber cómo elegir categorías situacionales que den cuenta de la organización paradigmática de los contenidos y de su integración en el poema.

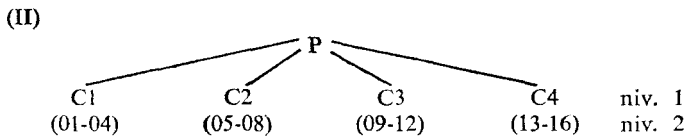
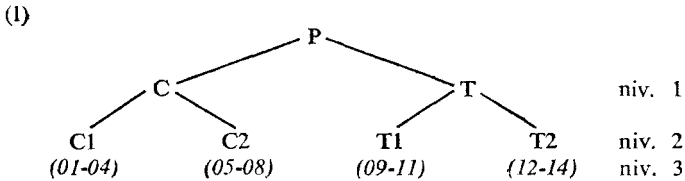
Una de las propiedades del esquema del soneto (ya insistiremos en este punto) es la de establecer formalmente una definición posicional unívoca de las unidades, independientemente de todo investimento lingüístico.

B. *El caso del soneto*

2.1. *Rendimiento de la forma fija del soneto.* El soneto posee lo que hemos llamado un enrejado táxico saturante en el sentido de que permite definir unívocamente la posición de la mayoría de los versos: se debe tanto al número de niveles jerárquicos que se pueden detectar formalmente como a la naturaleza binaria de su esquema.

La forma del soneto, como tal, está más finamente articulada que la de otras estrofas de un número de versos aproximado, por ejemplo: una serie de catorce versos (con un solo nivel jerárquico), cinco tercetos o cuatro cuartetos (dos niveles). En el interior de P (el poema considerado como un sistema cerrado de relaciones) se determinan tres instancias jerárquicas: los versos, las estrofas y los grupos estróficos.

Compararemos, a título de ejemplo, el esquema de los niveles jerárquicos relativos al soneto (I) y al poema compuesto por cuatro cuartetos (II):



La ausencia, en este último caso, de una instancia intermedia entre el nivel de las estrofas y P tiene repercusiones sobre el modo en que se integran éstas en el poema y sobre el grado de definición posicional de los versos. Como comparación, el noveno verso del soneto no es sólo el primero de la tercera estrofa sino también el primero del segundo sistema estrófico: pertenece a dos clases posicionales de equivalencia y diríamos que equivale a un segundo grado con 01, y a un primero con 05 y 12.

2.2. *La categoría situacional «primero/último».* Se puede describir la sucesión del grupo de los cuartetos y del de los tercetos mediante la correlación *venir antes/venir después*, o, poniéndolo en forma adjetiva, *primero/segundo*; utilizaremos, sin embargo la categoría *primero/último* que da cuenta al mismo tiempo de la dimensión discursiva de P (considerado como unidad superior y englobante) y de su cierre.

La articulación interna de los grupos de estrofas (en las que se puede distinguir, de acuerdo con la misma correlación, estrofa inicial y estrofa terminal) es somotética de la articulación de P en C y en T:

$$C1/C2 :: T1/T2 :: C/T :: \textit{primero/último}$$

Dada la relación jerárquica entre estrofas y grupos estróficos, esta serie de homologías es equivalente a la correspondencia que traduce la sucesión de estrofas con respecto a P:

$$C1 \longrightarrow C2 \longrightarrow T1 \longrightarrow T2 \text{ (donde } \longrightarrow \text{ significa «precede»)}$$

Designamos con 1 y 0 a los términos de la correlación *primero/último* y atribuimos a cada estrofa un número de dos cifras (*ab*), la primera de las cuales (*a*) define la situación de las estrofas en relación con su grupo estrófico; la segunda (*b*), la situación del grupo con respecto a P.

Cada estrofa se ve así caracterizada por un número específico que expresa su posición relativa en la organización jerárquica de las unidades métricas y el orden de las sucesiones en el poema:

C1: 11 (que se lee: «primera estrofa del primer grupo de estrofas»)
 C2: 01
 T1: 10
 T2: 00

Observamos que la correlación binaria *primero/último* puede también aplicarse en las unidades del tercer nivel, los versos, que son más de dos en cada estrofa, y de número impar en los tercetos.

2.3. *Las relaciones de homología entre estrofas.* Las estrofas del soneto, en número de cuatro, pueden articularse según un sistema de relaciones de homología del tipo $a/b :: c/d$ (*a* es a *b* como *c* es a *d*). He aquí, como ejemplo, el sistema de homologías que agota las semejanzas posicionales que se pueden establecer entre dos pares de estrofas constituidas de modo que se respete el orden de las sucesiones (tendremos pares como C1-C2 o C1-T2, excluyendo los pares C2-C1 o T2-C1).

Designamos con «r» las relaciones posicionales que fundamentan la comparatividad de los pares y distinguimos con un índice numérico, 1, 2, 3, respectivamente, a aquellas que traducen (en relación con la oposición *primero/último*):

— en el interior de cada grupo estrófico, la situación de las estrofas:
 (I) C1 r1 C2 :: T1 r1 T2 (11/01 :: 10/00);

- en el interior de P, la situación de los grupos estróficos:
(II) C r2 T :: C1 r2 T1 :: C2 r2 T2 (11/10 :: 01/00);
- en el interior de los grupos estróficos y de P, la situación de las estrofas y de los grupos estróficos:
(III) C1 r3 T2 :: C2 r3 T1.

r3 se presenta como la composición de r1 más r2 y se escribe en el código numérico 11/00 :: 01/10, en el que las dos cifras, y no una sola, cambian de un término a otro en cada par.

Las dos primeras relaciones aseguran la comparabilidad de los dos grupos de estrofas, que son a la vez formalmente semejantes — por (I) — y distintos — por (II) —; son complementarias del mismo modo que (I) y (III), que mantienen una relación de apertura (se podría multiplicar indefinidamente la sucesión de pares homólogos poseídos por r1) en una relación de cierre (r3 cierra a P por inversión de todos los rasgos).

2.4. *Homologías posicionales y homologías semánticas.* Definidas desde el punto de vista posicional, estas homologías sólo tienen estatuto semiótico si remiten a otras del plano del contenido, si reflejan diagramáticamente las relaciones de las unidades isotrópicas. Designemos por R1, R2, R3 los ejes semánticos que hemos de establecer y que se corresponden con las relaciones posicionales r1, r2, r3. Se necesitan (y son suficientes), tres ejes para asegurar la comparabilidad de cuatro términos relacionados dos a dos; no nos extraña descubrir que R1, R2, R3 forman a su vez un sistema (que asegura así la coherencia de P), ni encontrar al lado de ejes del tipo *naturaleza/cultura* o *espacialidad/temporalidad*, correlaciones de operadores tales como *afirmación/negación (sí/no)* o *posible/no posible (quizá/no)* aptas para conferir al texto su dimensión narrativa.

Las relaciones que tienen lugar en los poemas-ocurrencia no son siempre previsibles teniendo en cuenta sólo la forma convencional. Sobre todo, no siempre es pertinente la condición que hemos puesto para construir los pares de estrofas (respecto al orden de las sucesiones). De manera general, el modelo táxico espera obtener virtualidades semánticas de la forma convencional, sin intentar describir las modalidades de su utilización efectiva.

Las homologías anteriormente descritas no son en ningún caso exclusivas; podrían constituirse otras relaciones entre unidades métricas de niveles diferentes. *El Desdichado* permite observar, por ejemplo, la

existencia de relaciones de homotecia entre unidades métricas procedentes de niveles jerárquicos distintos, entre ciertas estrofas y ciertos versos.⁷

2.5. Distribución de los versos en clases ordenadas de equivalencia.

Cuando entre dos series de versos de la misma longitud (por ejemplo, $abcd$ y $a'b'c'd'$) se establece un paralelismo en razón de la comparabilidad de las unidades métricas que constituyen (en este caso cuartetos), las situaciones relativas de los versos, en el interior de cada serie (aunque con la condición de que éstas no rebasen determinadas dimensiones) corresponden a posiciones equivalentes que pueden favorecer en un poema-ocurrencia el establecimiento de emparejamientos como $a-a'$, $b-b'$, $c-c'$, $d-d'$.

La existencia en el soneto de una correlación entre los cuartetos y los tercetos obliga a admitir que las posiciones equivalentes de las unidades del tercer nivel no se confunden, en todos los casos, con situaciones homólogas en el interior de series ordinales comparables.

Hace falta, pues, ante la perspectiva de elaborar un enrejado táxico, elegir criterios que constituyan clases posicionales de equivalencia, y que se distingan de los criterios ordinales basados en la relación *venir después*.

La correlación *primero/último* a la que hemos recurrido para definir la posición de las estrofas no es rentable, en un primer momento, debido al número de versos de cada estrofa, siempre superior a dos. En cambio, se puede distinguir entre las unidades del tercer nivel aquellas que ocupan una situación límite y las demás.

La categoría *límite/no límite* tiene en común con la de *primero/último* el remitir al carácter discreto de las unidades métricas: se presenta además como una posible traducción de la relación r_3 que describe la simetría de las estrofas en **P**.

La clase de los versos límite comprende tres subclases ordenadas en función de la jerarquía de las unidades métricas: 1) la de los versos exteriores de cada estrofa; 2) la de los exteriores de cada tipo de estrofa, **C** y **T**; 3) la del verso inicial y final de **P**.

Hipotáxico en relación con la categoría *límite/no límite*, el eje *primero/último* permite diferenciar nuevamente, en el interior de cada

7. Ver un ejemplo de análisis basado en una explotación semántica de las homología posicionales en J. Geninasca, «Evento de Mario Luzi», en *Revue Romanesque*, V, 1, 1970, pp. 17-38.

subclase, los versos iniciales de los finales. El enrejado táfico comporta seis subclases de versos límite, ordenadas en series de tres y correlacionadas dos a dos:

— verso primero de estrofa, de grupo estrófico, de P.

— verso último de estrofa, de grupo estrófico, de P.

Este enrejado determina así, en el interior de la serie de versos del soneto, posiciones definidas por un número de rasgos más o menos elevado. Los versos límite, mejor definidos que los no-límite, están ordenados a su vez según se sitúen en un límite de grado 1 (límite de estrofa: 04, 05, 11, 12), 2 (límite de estrofa y de grupo estrófico: 08, 09), o 3 (límite de estrofa, de grupo estrófico y de P: 01, 14). Se observará que a menudo, en los textos-ocurrencia, los versos posicionalmente «fuertes» son también los pertinentes para la comprensión del poema.

Se hubiera podido pensar en aplicar también a los versos no-límite la categoría situacional *primero/último*: para ello habría hecho falta agrupar en dos los versos de los cuartetos. Pero en nuestro modelo no se ha considerado al dístico como unidad intermediaria entre la estrofa y el verso: una fragmentación en grupos de dos no es compatible con la del sexteto en tercetos. En los mismos cuartetos habría que distinguir los pares discontinuos de versos límite y el dístico de los no-límite. La distribución de los contenidos isotópicos en grupos de dos versos contiguos —de acuerdo o no con el esquema, variable, de las rimas— depende en cada caso de la elección del poeta.

2.6. *La sucesión de las unidades de tercer nivel.* El estatuto posicional del verso y el de la estrofa difieren en varios puntos:

— mientras que las estrofas son comparables entre sí en relación con las unidades superiores (del primer nivel) e inferiores (del tercer nivel), los versos sólo son comparables entre sí con respecto a las estrofas;

— en el caso de las estrofas, las clases de equivalencia posicional fundamentadas en la categoría *primero/último* y en la jerarquía de las unidades son traducibles en términos de posiciones sucesivas:

$C1 \rightarrow C2 \rightarrow T1 \rightarrow T2$ resulta de $C/T :: C1/C2 :: T1/T2$ *primero/último* (cf. 2.2.). No ocurre lo mismo con los versos: su distribución

en clases de equivalencia no se basa — puesto que los versos inicial y final de una misma unidad no son nunca contiguos — únicamente en la categoría *primero/último*: la organización paradigmática de los versos no se puede interpretar directamente en una serie continua de posiciones sucesivas. Los versos separados por un límite de estrofa «no se suceden», son esencialmente comparables, y se les percibe ya como semejantes ya como diferentes. Las unidades del tercer nivel funcionan más como instrumentos apropiados para integrar unidades más amplias que como objetos a los que hay que incorporar en la economía general del soneto. Los conjuntos de versos que constituyen estrofas, pueden sucederse: es la existencia de la estrofa la que permite establecer las relaciones de sucesión.

2.7. *Fragmentación en versos y efectos de sentido*. Queda por mostrar que el modelo propuesto de organización táxica confiere un estatuto objetivo a los efectos de sentido intuitivamente percibidos en el examen de los textos-ocurrencia.

Comenzaremos por considerar algunas de las cargas semánticas virtuales en relación con las propiedades del espacio hasta aquí descrito: no insistiremos en el valor icónico vinculado a la simple sucesión de versos en las estrofas, pues no es específico del discurso poético; la coincidencia o no de las pausas sintácticas y métricas es uno de los elementos pertinentes de la expresión diagramática: la correlación *límite traspasado/límite no traspasado* implicada por el carácter discreto de las unidades que se suceden puede aparecer, en un poema dado, como la figura visible de oposiciones semánticas del tipo *continuidad/discontinuidad*, *dinamismo/estatismo* o *conjunción/disjunción*. Incluso la expresión de estos contenidos está, en cierto modo, manifestada según sea el límite traspasado (o respetado) de primero o de segundo grado.

De manera más general se compararán los versos límite contiguos (que pertenecen a unidades diferentes) en todos los niveles (fónico, morfológico, sintáctico, semántico, léxico, etc.), donde la transgresión del límite puede realizarse según las modalidades del eco o del contraste. En esta perspectiva es posible hablar — cuando el modelo del contenido lo indica — de la «circularidad» de un soneto y admitir que existe también un «límite» entre los versos 14 y 01.

Dos series homólogas, *abcd* y *a'b'c'd'*, pueden corresponderse en forma de paralelismo (*a-a'*, *b-b'*, etc.) o bien de simetría (*a-d'*, *b-c'*, etc.).

No deja de ser significativo desde el punto de vista semántico que el emparejamiento de los versos límite se establezca entre los primeros (o últimos) o entre un verso primero y su contrario, uno final: la relación de contrario, que une los términos de la categoría situacional, puede jugar (por contraste o semejanza) con las inversiones (o no inversiones) de los rasgos sémicos pertinentes de los segmentos así acoplados.

¿Se pueden observar y comparar en los textos estos efectos de sentido? Conviene en cada caso señalar que el eje semántico elegido se manifiesta redundante en la expresión, mientras que es un elemento necesario del modelo del contenido. El estudio que pretende aislar (en el interior de la gramática — aún por elaborar — que constituye al poema en objeto semántico), una «gramática de la interpretación del sentido y del metro» encontraría en el examen de los poemas-ocurrencia un principio de justificación.

II. ELEMENTOS DE ILUSTRACIÓN

3.1. *Límites y alcance de la empresa.* La validez de nuestro modelo se mide con arreglo a su utilidad a la hora de elaborar la descripción de objetos poéticos particulares. Mientras que en ellos no se deslice un discurso, la matriz convencional seguirá siendo un campo relativamente indeterminado — aunque no aleatorio — de relaciones virtuales. En cambio, la interferencia de las fragmentaciones métrica y lingüística, por una parte, y la relación icónica por otra, al unir el sistema de las unidades convencionales con el de las isotopías, permite detectar las relaciones efectuadas.

No podemos pensar en absoluto, dados los límites de este trabajo, en elaborar un modelo descriptivo del poema, por muy incompleto que sea; nos hemos contentado con ilustraciones parciales, seleccionadas entre las más evidentes. Los ejemplos siguientes, tomados de los seis primeros sonetos de las *Chimères* de Nerval, no pretenden comprobar nada; su finalidad, más modesta, es aclarar el sentido de nuestro quehacer y, si no lo conseguimos, al menos mostrar su utilidad.

3.2. *La coincidencia de las segmentaciones métrica y lingüística como norma.* Los seis sonetos elegidos presentan la particularidad de que

sus límites métricos coinciden casi siempre con los lingüísticos. *El Desdichado* contiene el único caso indiscutible en el que las dimensiones de la frase sobrepasan a las de la estrofa (paso de T1 a T2). Podríamos preguntarnos por el valor de los puntos suspensivos que separan y unen los tercetos de *Delfica*: ¿señalan un límite de oración o de proposición independiente? Un signo de puntuación acompaña generalmente el final de verso; sólo se encuentran tres ejemplos de encabalgamiento en los dos poemas ya citados (*El Desdichado*, 03-04 y 13-14; *Delfica* 12-13).

La coincidencia de pausas sintácticas y métricas confiere una gran autonomía a las estrofas y a los grupos estróficos, permitiendo casi, en algunos casos, su permutación. Se sabe que Nerval propuso, bajo el título de *J-y Colonna*, una combinación de los cuartetos de *Delfica* y los tercetos de *Myrtho*.⁸ Bien es cierto que los contenidos de estos dos sonetos, ya en un análisis somero, parecen mantener entre sí una relación de transformación.

3.3. *Límite respetado/transgredido.* *El Desdichado* y *Horus* ilustrarán dos maneras de realizar el diagrama del concepto de *paso* (que articula los conceptos contradictorios de *ruptura* y *continuidad*): veremos en ejemplos concretos cómo la palabra poética es un decir que hace lo que dice.

En el interior de un poema, de un conjunto de poemas cuya norma consiste en respetar el límite estrófico, la no coincidencia de las pausas sintácticas y las métricas se siente como una transgresión, como un desbordamiento del límite. Las únicas excepciones observadas en nuestro corpus son correlativas a la existencia del contenido: paso de una duración, de un espacio discreto a otra duración o a otro espacio diferente.

En *El Desdichado*, la correlación de los contenidos isotópicos de T1 y T2 puede darse como oposición entre *mundo de los vivos* (en el que encontramos a la reina y a la sirena) / *mundo de los muertos* (en

8. No es el momento de abordar el problema de la autenticidad de la versión de *Myrtho*, publicada en 1924 en la edición Helleu-Sergent de las *Chimères*, y que consiste en una combinación complementaria de los cuartetos de *Myrtho* con los tercetos de *Delfica*. Ver a este respecto J. Senelier, *Gérard de Nerval, essai de bibliographie*, Nizet, 1959; J. Guillaume, «*Les Chimères*» de Nerval, Bruselas, Palais des Académies, 1966, y P. Bénichou, *L'écrivain et ses travaux*, Corti, 1967.

el cual la mujer aparece como hada o santa), la no-coincidencia de pausa estrófica y pausa oracional funciona entonces como icono del cruce victorioso del Aqueronte enunciado en el verso 11:

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron
[Y dos veces vencedor he cruzado el Aqueronte]

La autonomía de los grupos estróficos parece debilitarse en *Horus*, en el que no sabríamos disociar cuartetos y tercetos sin cortar arbitrariamente el discurso de Isis inserto en el interior de un relato desarrollado en las estrofas exteriores (C1 y T2). La división del soneto en dos grupos de unidades métricas distintas no pierde por ello su carácter funcional. El contraste de las estrofas interiores contiguas viene a marcar en el plano del contenido la distancia que separa cuartetos y tercetos:

C2/T1 :: repudio del antiguo dios denunciado como traidor / elección de un nuevo dios reconocido como objeto-valor y como héroe.

El discurso de Isis efectúa el *paso* en la medida en que garantiza precisamente la continuidad de C a T sin tener en cuenta el contraste de los contenidos y el límite de los grupos estróficos. La transición de los ocho primeros versos a los seis últimos representa la de una era a la otra, de lo antiguo a lo nuevo.

El concepto de transición no ocupa el mismo lugar en los dos poemas. En *Horus* es el característico de la isotopía P; en *El Desdichado*, el de la isotopía de T: el límite traspasado es ya el del grupo estrófico, ya el que separa los dos tercetos. En ambos casos el sujeto que cruza el límite es también el héroe mediador que habla.

3.4. *Expresión lingüística y relaciones de analogía.* En los poemas-ocurrencia la distribución de las clases lingüísticas (fonológicas, morfológicas, sintagmáticas, etc.) puede reproducir las relaciones de homología descritas a partir de criterios posicionales. Se establece en *Artemis*, por ejemplo, la relación de una redundancia de este tipo:

C1/C2 :: T1/T2 :: presencia de un enunciado interrogativo en la segunda persona del singular + ausencia de la primera persona / presencia de un enunciado imperativo en segunda persona del plural + presencia directa u oblicua de la primera persona,

Los criterios posicionales se pueden interpretar semánticamente por

un efecto de retrosignificación; las categorías lingüísticas clasificatorias (cuando no se trata ya sólo del nivel fónico y/o gráfico) están dotadas, en cambio, de un semantismo propio (aunque no siempre se desprenda). Las categorías que fundamentan las relaciones de homología corresponden a ejes semánticos que deben retenerse para constituir modelos descriptivos del contenido.

En estos casos cuando nos hallamos ante una forma convencional no saturante (un poema compuesto por cinco cuartetos, por ejemplo) es la distribución de los elementos lingüísticos la que permite, entre otras cosas, establecer unidades inmediatamente inferiores a P, los grupos estróficos.

3.5. *Relaciones de homología y organización de los contenidos.* *Del-fica* hace intervenir el concepto de tiempo circular pensado como la sucesión ordenada e indefinidamente repetida de posiciones en número finito. La repetición asegura la permanencia, pero sólo se realiza a costa de la apertura que necesariamente implica el paso de una posición a otra. Podemos llamar «actual» a la posición realizada y «virtual» a la(s) restante(s).

Afirmada en el primer cuarteto, la repetición se da como virtual en el segundo: el sueño de la «*antique semence*» [«antigua semilla»] (08) es una representación figurada de la *virtualidad*; el despertar correspondería a la ruptura capaz de actualizar la repetición. El primer terceto plantea la ruptura como realizada en el seno de la naturaleza (10-11), pero el valor premonitorio del acontecimiento telúrico sólo se atestigua si se produce en el seno de la cultura un acontecimiento comparable; el último cuarteto confirma la permanencia, el sueño de la Sibila remite a la latencia invernal de la semilla del dragón («*dort*», «*est endormie encor*» [«duerme», «aún está dormida»]), pero mientras que la una contenía la promesa de una primavera, a la otra le corresponde un retraso que se prolonga: la posibilidad del despertar (de la ruptura) que coincidiría con el retorno de los antiguos dioses se encuentra así revisada.

Designamos con 1 y 0 los términos polares de cada eje para poner en evidencia la correspondencia de las definiciones posicionales con las semánticas:

Correlación posicional	<i>primero/último</i> de los grupos estróficos	<i>primero/último</i> de las estrofas de cada grupo
Correlación semántica	<i>permanencia/ruptura</i>	<i>actual/virtual</i>
C1	1	1
C2	1	0
T1	0	1
T2	0	0

Menos directamente vinculados al concepto de tiempo circular, otros contenidos soportan las mismas relaciones de homología: sacaremos la conclusión de que estos ejes semánticos son correlativos de los precedentes.

(I) C1/C2 :: T1/T2 :: *actualidad / virtualidad* :: voz + *dinamismo/silencio* + *estatismo* :: («*ancienne romance*», «*chanson d'amour*», «*souple prophetique*» + «*qui toujours recommence*»)/(signo cero + «*dort*», «*est endormie*», «*rien n'a dérangé*») [:: («*vieja romanza*», «*canción de amor*», «*soplo profético*» + «que siempre vuelve a empezar»)/(signo cero + «*duerme*», «*está dormida*», «*nada ha perturbado*»)]

o

(II) C/T :: C1/T1 :: C2/T2 :: *permanencia/ruptura* :: *ausencia de actores antropomorfos*⁹/*presencia de estos actores*.

Las estrofas exteriores y simétricas, C1 y T2, mantienen una relación de oposición disjuntiva: los contenidos presentes en una faltan en la otra, y al revés. Pero la existencia de una conexión semántica implica que cada contenido presente en el cuarteto está en correlación con otro del terceto, y a la inversa, manteniendo entre sí una relación lógica (de contrariedad, de contradicción, de implicación) cuya naturaleza se debe precisar en cada caso.

La descripción, con esta orientación, nos lleva a plantear en *Del-fica*:

9. Si decidimos considerar aparte a las personas del diálogo Ego-Tú que hemos ignorado por motivos demasiado largos de explicar en una simple ilustración. Razón de más para que nos neguemos a establecer una relación R3.

C1/T2 :: *vegetal* + *arquitectural excluido*/vegetal excluido + *arquitectural*

y a considerar si la oposición *vegetal/arquitectural* no representa contenidos más abstractos y generales de clasemas del tipo *objeto natural/objeto fabricado* que se refieren en definitiva a una determinada manera de pensar las relaciones entre la *naturaleza* y la *cultura*.

3.6. *Explotación del enrejado táxico*. Si admitimos que a cada clase de equivalencia táxica le corresponde una clase de contenido, nos vemos inducidos a plantear si la importancia de un verso en relación con la comprensión de P no está en proporción con su fuerza posicional.

Así, en *Antéros* comprobamos que únicamente la sucesión de los versos exteriores de las estrofas permite aún un cierto grado de legibilidad:

01 Tu demandes pourquoi j'ai tant de rage au coeur
 04 Je retourne les dards contre le dieu vainqueur.
 05 Oui, je suis de ceux-là qu'inspire le Venguer,
 08 J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur!
 09 Jéhovah! le dernier, vaincu par ton génie,
 11 C'est mon aïeul Bélus ou mon père Dagon...
 12 Ils m'ont plongé trois fois dans les eaux du Cocyte,
 14 Je ressème à ses pieds les dents du vieux dragon.

[01 Preguntas por qué tengo tanta rabia en el corazón
 04 Devuelvo los dardos contra el dios vencedor.
 05 Sí, soy de aquellos a quien inspira el Vengador,
 08 ¡A veces tengo de Caín el implacable rubor!
 09 ¡Jehová! el último, vencido por tu genio,
 11 Es mi antepasado Belus o mi padre Dagon...
 12 Me han sumergido tres veces en las aguas del Cocito,
 14 Vuelvo a sembrar a sus pies los dientes del viejo dragón].

El texto de *El Desdichado* nos proporciona un ejemplo de utilización sistemática de las posibilidades abiertas por la existencia de un enrejado táxico. El análisis permite presentar cuatro realizaciones (abc, a'b'c'; ABC, A'B'C') de tres términos del plano del contenido ($\alpha\beta\gamma$) distribuidas dos a dos según un paralelismo casi perfecto en C1 y C2.¹⁰

10. El encabalgamiento que une 03 a 04 se puede justificar desde el punto de vista semántico; la presencia simultánea en un mismo verso, 03, de la nega-

01	a	b	c
02	a'		
03	b'/c'		
04	c'		
05	A	B	C
06	A'		
07	B'		
08	C'		

La comprobación de este esquema implica, por supuesto, una descripción minuciosa de todos los emparejamientos y el establecimiento del modelo de los contenidos que fundamentan debidamente la existencia de los términos α , β , γ que hay que definir.

Nos contentaremos aquí con subrayar el paralelismo fónico, posicional y semántico que une los primeros hemistiquios del verso inicial de cada cuarteto:

Je sUIs le TénéBreux — Dans la nUIt du TomBeau

y la correspondencia de los contenidos bc y BC del segundo hemistiquio: en las palabras de la rima «desconsoladø» es a «consolado» como *disfórico* es a *eufórico*; mientras que se niega, correlativamente, la relación de intercambio o diálogo con la mujer muerta («*le veuf*» [«el viudo»]) o se afirma («*toi*» [«tú»]).

Las otras realizaciones β , b' y B' corresponden a dos designaciones convencionales de la mujer amada: «*étoile*» [«estrella»] y «*fleur*» [«flor»] (las dos palabras están en bastardilla en el texto).

Del mismo modo que 04, 08 debe contener a γ ; es a 05 como verso último a primero de estrofa: a la conjunción aspirada se le opone la conjunción realizada (aunque simbólicamente); por otra parte, remite a 01, el otro verso límite de C. Aunque no sean contiguos 01, 05 y 08,

ción de la estrella y de su afirmación («Ma seule étoile est morte — et mon luth constellé» [«Mi única *estrella* se ha muerto — y mi laúd constelado»]) produce el efecto de sentido: «la poesía garantiza el vínculo con la mujer amada a pesar de la muerte» y aporta el primer contenido afirmativo de C1. Este contraste de la negación y la afirmación está además subrayado por el emparejamiento (última palabra del hemistiquio; acabado/primer palabra del verso, durativo) de las palabras «muerte» y «puerta» unidas por un lazo de paronomasia.

establecen una relación de sucesión que dibuja una progresión del tipo:

- disjunción definitiva;
- disjunción no definitiva (la relación de diálogo puede transformarse en un intercambio no lingüístico);
- conjunción realizada simbólicamente (en otras palabras, posibilidad de conjunción efectiva).

3.7. «*Primero/último*»: *interferencia del sentido y la posición*. Los contenidos *primero*, *último* y *único* están lexicalizados de manera redundante en los cuartetos de *Artémis*: en virtud de la correlación situacional *primero/último* no nos extrañará encontrarlos en los enunciados-límite (*primero* y *último* del grupo de los cuartetos) de los versos 01 y 08. Estos dos, así como el 05 (*primero* del cuarteto como 01), proponen una definición del actor femenino designado por el título del soneto: Artemis tiene como función la de asegurar la mediación entre el *último* y el *primero*, entre el mundo de los muertos y el de los vivos. El *primero* y el *último* verso del grupo de los cuartetos expresan la continuidad garantizada entre dos duraciones o dos espacios disjuntos, al mismo tiempo que plantea la naturaleza compleja (en el sentido de que ésta viene definida por uno o varios términos sémicos complejos) de la figura femenina. Se verá mejor en 01:

último («La Treizième» decimotercera) + *primero* («la première» primera)

que en 08, donde la «*Rose trémière*» [malvarrosa] debe interpretarse como «rosa de ultramar» (Littré) en la cual podemos percibir «*trémière*» como la suma de la sílaba inicial de «*TREIzième*» y la final de «*preMIÈRE*».

Nuestro esfuerzo por explicitar la naturaleza y las modalidades de lo que llamamos, en el discurso poético, «la estrecha correspondencia de la forma y el fondo» nos ha llevado a reconocer en la matriz convencional funciones diversas y complejas, en particular la función propiamente semántica de proporcionar al poeta un medio de realizar lo que dice diciéndolo.

Nuestra descripción del enrejado tático apela a tres tipos

de relaciones (de jerarquía, de semejanza y de sucesión) análogas a las que rigen —en el plano del contenido— las relaciones isotópicas; plantea, como hipótesis, la existencia de correlaciones binarias (no desprovistas de sustancia semántica) homologables con los ejes semánticos del modelo descriptivo del contenido.

Las pocas ilustraciones que hemos buscado en los seis sonetos de Nerval no aportarán una comprobación propiamente dicha; no obstante permiten asegurar que el modelo construido —de manera no inductiva— no sólo no es incompatible con la realidad observable sino que permite además explicitar (hacer comunicable) un procedimiento descriptivo.

Convendría extender la experiencia a otra obra y a los poetas de otras escuelas. Si nuestras hipótesis y deducciones resistieran esas pruebas estaríamos en situación de establecer, entre otras cosas, una tipología de los sonetos que podremos clasificar según se realice o no una determinada virtualidad de la matriz convencional.

Problemas del contenido

M. ARRIVÉ / F. RASTIER / N. GUEUNIER

ESTRUCTURACIÓN Y DESTRUCCIÓN DEL SIGNO EN ALGUNOS TEXTOS DE JARRY

Michel Arrivé

El objeto primordial de este trabajo es someter un conjunto de textos, considerados generalmente como «literarios», a un análisis lingüístico, tomando como modelo de funcionamiento del signo el que Hjelmslev propuso en sus Prolégomenè a une théorie du langage. Por lo tanto partimos de la base de que todo texto literario es un «lenguaje de connotación». El primer paso del análisis consiste en identificar las unidades pertinentes del contenido connotativo. El texto elegido — el de Jarry, y en particular las Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien y César-Antechrist — parece prestarse casi con excesiva facilidad a un análisis de este tipo: en efecto, algunos fragmentos metalingüísticos del mismo Jarry describen el texto literario como la estratificación jerarquizada de varias líneas de contenido (ver el «Linteau» de los Minutes de sable mémorial). Otras fórmulas, sin embargo, claramente dispersas a lo largo de César-Antechrist resultan más inquietantes en su relación con el signo: hacen aparecer, de manera más o menos explícita, el concepto de «muerte del signo». Nuestro plan de estudio se ve así inflexionado: habrá que describir simultáneamente la estructura del signo y su destrucción.

El Templario de *César-Antechrist*, cuando quiebra el palo de su cruz para asimilarse a su contrario, el heraldo Fasce, símbolo del signo Menos, *justifica su acto con las siguientes palabras:*

Frère, je vais changer d'être, car le signe seul existe (*il brise la hampe de sa croix*) provisoire... Le repos est le changement (*Acte Héraldique*, escena 7, p. 296).¹

[Hermano, voy a cambiar de ser, puesto que sólo el signo existe (*rompe el asta de su cruz*) provisional... El descanso está en el cambio.]

Fórmula que resulta ambigua incluso en su sentido literal. La palabra *signo*, ¿tiene su valor saussuriano —significante y significado— o se aplica únicamente al significante? ¿Cuál es el valor de la doble calificación proporcionada por los adjetivos *seul* [solo] y *provisoire* [provisional]? ¿Se presenta al signo como la única realidad que tiene existencia provisional?, o, lo que es más fácil, ¿se da como la única realidad existente, aunque no sea más que provisional? Y ¿cómo se manifiesta este carácter provisional de la existencia del signo? ¿Cuál es la función de la asimilación de los contrarios *repos* [descanso] y *changement* [cambio] en relación con la primera oración? Cualquiera que sea la solución a estos problemas —algunos de los cuales serán abordados a lo largo de este estudio— la fórmula y el gesto que acompaña, marcan sin ambigüedad una inversión de las relaciones entre la sustancia («el ser») y el signo: este último se da como primera en relación con aquélla, puesto que una transformación del signo entraña la del ser.

Las implicaciones de una decisión así no son insignificantes ya que permiten crear una estructuración de los sistemas de signos que constituyen los textos. A este respecto puede considerarse que muchos de los textos de Jarry son —exclusiva o principalmente— un trabajo de estructuración del signo. Hemos escogido como ejemplo un aspecto de las *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*. Pero podemos preguntarnos a la inversa si el postulado de la existencia única del signo no tiene como consecuencia el hacerle sufrir —aunque más adelante— la misma suerte que ha corrido la sustancia, lo cual explicaría el carácter provisional de su existencia. Nos parece que una idéntica evolución del signo —desde su proliferación hasta la muerte—

1. Las referencias a *César-Antechrist* remiten a las páginas del tomo IV de *Oeuvres complètes*, Monte-Carlo y Lausanne, 1948. Las citas del *Acte Héraldique* han sido cotejadas con el texto del manuscrito.

se dibuja en el mismo texto de donde hemos extraído la palabra del Templario: *César-Antechrist*.

I. EL TEXTO COMO ESTRUCTURACIÓN DE UN SISTEMA DE SIGNOS

Constituye la parte principal de *Gestes et opinions* el relato de un viaje por mar realizado por el doctor y sus acompañantes, el ujier Panmuphle y el gran mono papión Bosse-de-Nage. A lo largo del viaje, los tres personajes visitan cierto número de islas. Cada una de ellas da lugar a una larga descripción, generalmente de carácter enumerativo.² Veamos un ejemplo de cómo describe la vegetación en la isla *Sonnante*:

Le seigneur de l'île [...] nous mena à ses plantations, fortifiées d'éoliens balisages de bambous. Les plantes les plus communes y étaient les taroles, le ravanastron, la sambuque, l'archiluth, la pandore, le kin et le tché, la turlurette, la vina, le magrepha et l'hydraule (p. 66).³

[El dueño de la isla [...] nos llevó a sus plantaciones, fortificadas con eólicos balizajes de bambúes. Allí las plantas más abundantes eran las tarolas, el ravanastron, la sambuca, el archilaúd, la pandora, el kin y el tseng, la turelute, la vina, el magrafa y el hidráulio.]

Un lector desprevenido puede tomar todas estas palabras raras por nombres de plantas exóticas e imaginar que la descripción tiene como referente de conjunto a una isla real o imaginaria — que para el caso es lo mismo —. Nada de eso: *L'île Sonnante* es la obra musical de Claude Terrasse y las plantas extrañas que allí crecen son instrumentos musicales. Su presencia tiene como función el connotar un aspecto, pertinente para Jarry, de la obra de Terrasse: el lugar que en ella ocupan los instrumentos raros o arcaicos. Del mismo modo, todas las otras islas visitadas por los viajeros son otros tantos universos literarios, pictó-

2. Es poco pertinente, por el momento, señalar que ese viaje por mar se hace de París a París, en tierra firme, y que por lo tanto las islas necesitan tener la apariencia de lagos (p. 58), aunque pueden ser descritas como islas: implicaciones lógicas de la ley de identidad de los contrarios (ver la continuación de este estudio).

3. P. 66 de la edición Stock, 1923.

ricos o musicales: el país de las *Dentelles* es la concreción de la obra de Aubrey Beardsley; la isla *Amorphe* transporta los *Petits poèmes amorphes* de Franc-Nohain; la isla de *Ptyx* evoca la obra de Mallarmé; la isla *Fragrante* representa el mundo de Gauguin, etc.⁴

En el nivel de las estructuras de significación, las implicaciones de tal constatación son dobles:

a) El conjunto de esos textos descriptivos tiene un marcado carácter metalingüístico, para ser más exactos metasemiótico. En efecto, el plano del contenido de las descripciones está constituido no por una lengua precisamente, sino por un sistema complejo de signos, que puede ser lingüístico (obras literarias) o no (obras pictóricas o musicales). Es interesante observar que este aspecto metasemiótico, aparte de estar señalado indirectamente por un elemento del texto (las dedicatorias de cada uno de los capítulos al autor de la obra descrita), ha sido sistemáticamente camuflado, hasta el punto de habersele podido escapar a algunos lectores.⁵

b) Este aspecto metasemiótico no es el único. Los textos presentan, por otra parte, un aspecto connotativo. En el capítulo dedicado a la isla de *Her*, la obra tomada como referencia, es el conjunto de cuentos de Henri de Régnier reunidos bajo el título de *La Canne de jaspe*. Cada uno de los elementos que intervienen en la descripción tiene una doble función: denotativa (significar un objeto determinado) y connotativa (significar la función de este objeto en la obra de referencia). Así, incluso el mismo nombre de la isla significa, por una parte — en el plano denotativo —, la isla misma, y por otra — en el connotativo —, la función privilegiada que ocupa la sílaba *Her-* en el texto de Régnier, en el que la mayoría de los personajes tienen nombres que comienzan así (Hermas, Hermogène, Hermocrate, Hertulie, etc.).

Podemos apreciar la relativa complejidad de un sistema de signos de este tipo. Si adoptamos la terminología de Hjelmslev⁶ y la inter-

4. Para los problemas sobre la identificación de las islas, ver el fascículo 22-23 de los *Cahiers du collège de Pataphysique*, 22 Palotin 83 E. P. (traduciendo: 11 de abril de 1956).

5. Ver, por ejemplo, las observaciones de M. L. Perche, *Alfred Jarry*, Ediciones Universitarias, 1965, pp. 117-118.

6. Prolégómenos..., capítulo 22 [Versión española: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971].

pretación de Barthes sobre las nociones de metalengua y connotación,⁷ llegamos a la fórmula siguiente:

$$\begin{array}{c} \text{E} \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} \\ (\text{E R C}) \end{array} \quad \text{R} \quad \begin{array}{c} \text{C} \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} \\ (\text{E R C}) \end{array}$$

En esta fórmula, E es el plano de la expresión; C, el del contenido, y R, la relación existente entre ambos. El sistema E R C a la izquierda es el texto de Jarry considerado como lenguaje denotativo. El total — expresión y contenido — de este primer lenguaje sirve de plano de expresión a un segundo contenido, que a su vez es un lenguaje — el del texto descrito bajo la apariencia de una isla —. Le corresponde el sistema E R C de la parte derecha de la fórmula y aún hay que precisar que es — al menos cuando se trata de un texto literario — un lenguaje de connotación,⁸ de modo que la fórmula, para ser exacta, debería presentarse de la manera siguiente:

$$(\text{E R C}) \quad \text{R} \quad [(\text{E R C}) \text{ R C}]$$

Este tipo de estructuración del signo, aunque excepcional, no se distingue de los metalenguajes o de los lenguajes de connotación tradicionales más que por un grado suplementario de complejidad: Teóricamente no es imposible imaginar lenguajes aún más complicados: si, por ejemplo, quisiéramos trazar al modo de Jarry las descripciones de lenguajes que constituyen el viaje de Faustroll, se obtendría otro con un grado de complejidad mayor en el lado izquierdo de la fórmula:

$$(\text{E R C}) \quad \text{R} \quad \{[\text{E R C}] \quad \text{R} \quad [(\text{E R C}) \text{ R C}]\}$$

Y nada impediría hacer funcionar a su vez ese lenguaje como expresión o contenido de otro, y así sucesivamente.

Estos tipos de lenguaje han sido implícitamente previstos por Hjelmslev: admite la posibilidad de que ciertos metalenguajes, así como ciertos lenguajes de connotación, tengan sus dos planos constituidos por

7. «Éléments de sémiologie», *Communications*, n.º 4, pp. 130-131 [Trad. cast.: *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, editor, 1971, pp. 91-95].

8. Tomamos como postulado el que todo texto literario constituye por definición un lenguaje de connotación.

un lenguaje (*Prolégomènes*, p. 162) [166 de la ed. española]. Basta, pues, suponer que pueden ser a su vez connotativos o metalingüísticos para obtener las fórmulas de la infinidad teórica de los lenguajes posibles, entre los cuales el de *Faustroll* representaría sólo un caso particular.

Se ve, por consiguiente, que incluso la posibilidad de describir un texto de esa clase de acuerdo con los procedimientos de la lingüística estructural implica que, lejos de escapar al modelo tradicional del signo lingüístico, no hace sino consolidarlo, multiplicando el número de planos del lenguaje. Probablemente no sería inexacto dar a ese sistema el nombre de *hiperlenguaje*.

Queda un problema anejo, el del *denotatum*.⁹ No tenemos por qué entrar aquí en el problema general —el más espinoso de todos— del denotatum del texto poético: contentémonos con observar que se encuentra desdoblado por la misma razón que el contenido; el denotatum del primer nivel es el texto descrito bajo la forma de paisaje, según la posibilidad claramente indicada por K. Heger: «Un enunciado metalingüístico [...] transforma automáticamente ese algo lingüístico en un “algo”».»¹⁰ El del segundo nivel es el eventual del texto descrito.

II. EL TEXTO COMO DESTRUCTOR DE UN SISTEMA DE SIGNOS

Aparentemente, *César-Antechrist* es el drama de la alternancia «pendular» entre Cristo y su «contrario». El *Acte Prologal* describe el fin del reino de Cristo y la llegada del Anticristo. El *Acte Héraldique* prepara la aparición de Ubu, el doble terrestre de César-Anticristo. Las manifestaciones terrestres de Ubu son el objeto del *Acte Terrestre*, que no es más que todo el texto de *Ubu Roi*, con el acto quinto y algunos otros fragmentos suprimidos. El *Acte Dernier* marca la «calcinación» final del Anticristo y el regreso de Cristo. Pero reducir el texto a un esquema como éste sería lo mismo que privarle de todo sentido, o, como veremos (y es igual), de toda ausencia de sentido. El texto, en su conjunto,

9. Utilizamos este término con el mismo valor que *referente*. *Denotatum* proporciona una inicial, D, que tiene la ventaja en nuestras fórmulas de no confundirse con la inicial R de la *relación*.

10. «La sémantique et la dichotomie de langue et parole», en *Tra. Li Li*, VII, 1, 1969, p. 65.

constituye también un esfuerzo de estructuración del signo, cuyo primer momento puede describirse provisionalmente así: algunos de sus elementos funcionan no sólo como signos sino como signos de signos y, eventualmente, como signos de signos de signos, y así sucesivamente. Un tosco ejemplo de este funcionamiento lo proporciona el juego gráfico del final del *Acte Héraldique*. Todo este acto está redactado mediante blasones: cada uno de los personajes tiene el nombre de una pieza (ficticia o real) de heráldica, la decoración está constituida por uno o varios escudos sobre los que aparecen o desaparecen las diferentes piezas, los movimientos de los personajes en la escena se explican con la ayuda de los blasones. Así la descripción de los personajes de la escena 9 se formula:

De gueules à deux fasces d'argent, un chef contrepalé et un pairle d'or, trescheur d'or à huit feuilles d'argent; — couché d'argent et de sable: d'argent à une fasce de carnation et une sphère de sable — et de sable à trois sphères d'argent, chargées: en premier d'un giron de gueules, en second d'une pile de sinople, en tiers de six cotices ensemble d'azur (p. 296).

[Gules con dos fajas de plata, un jefe contraempalado y una perla de oro, trechor de oro con ocho hojas de plata; — atravesado de plata y de sable de plata: de plata con una faja de encarnadura y una esfera de sable — y de sable con tres esferas de plata, cargadas: primero, con un jirón de gules; segundo, con una pila de sinople; tercero, con seis cotizas conjunto de azur.]

Ya volveremos más tarde sobre la función de *fasce* [faja]; retengamos el momento los elementos *chef contrepalé* [jefe contraempalado], *trescheur* [trechors] y *pairle* [perla]. El aspecto del primero evoca la letra T;¹¹ el segundo, la O, y el tercero, la Y. De ahí la posibilidad de formar la palabra TOY:

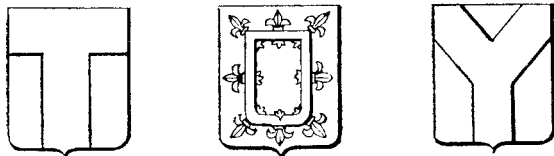
Ubu. Cornegidouille, Messieurs, je crois que voici ce qu'il faut demander: qui sera Roi?

11. En realidad, Jarry se equivoca con respecto al referente de *chef contrepalé*: se refiere al *chef-pal*, como lo prueba el dibujo mencionado en la nota siguiente. Para estos problemas, ver el artículo de J. H. Sainmont «Petit guide illustré par la visite de César-Antechrist», *Cahiers du collège de «Pataphysique»*, núms. 5-6.

(*Au soleil levant les trois écus de CHEF, TRESCHEUR, PAIRLE luisent.*)¹²

[*Ubu.* Cuernobandullo, señores, creo que esto es lo que hay que preguntar: ¿quién será rey?

(Los tres escudos JEFE, TRECHER, PERLA brillan al sol naciente.)]



Vemos cómo funciona aquí el sistema de signos: el denotatum del primero — el término heráldico — sirve de expresión a un segundo signo, cuyo contenido es un grafema. Éste, puesto en relación a su vez con los otros dos (que paralelamente forman los denotata de las otras dos piezas), adquiere una función relevante en la estructura del lexema TOY. La fórmula de este sistema sería:

E R C → D → E R C

En esta articulación de dos signos, el denotatum del primero es el que sirve de relevo semiótico al segundo.

Formalmente el procedimiento de estructuración es diferente del analizado en el caso de *Faustroll*; se utiliza el denotatum y las relaciones entre los diferentes planos no son las mismas. Pero en uno y otro caso asistimos a una proliferación de los elementos intermediarios del signo, cuya estructura interna se encuentra en cierto modo multiplicada. Esta misma multiplicación es la que consolida al signo, repitiendo muchas veces la relación semiótica. Así pues, este procedimiento representa, a nuestro parecer, una manifestación del hiperlenguaje de Jarry.

12. En las ediciones de *César-Antechrist* no figura el dibujo sino simplemente la palabra TOY en mayúsculas, precedida de la mención *écrivaint* [escribiendo]. Pero en el manuscrito sí que hay un dibujo análogo al que aquí tenemos. Se puede encontrar su reproducción en M. Arrivé, *Peintures, dessins et gravures de Jarry*, pl. 30.

Sin embargo, también intervienen otras manipulaciones, las cuales, lejos de consolidar el signo, amenazan destruirlo, darle «muerte», según el término usado por los mismos signos para su propia suerte.

Trescheur. Je sens une mort, sommeil spécial, qui nous figera jusqu'à cette heure-là dans le moule de cristal du ciel.

Chef. Je sens un vent germé de la terre, nouveau déluge, irrespirable pour nous, et qui chasse les bêtes du monde héraldique. (...) (*Les trois hérauts se vitrifient céramiques. Les torches flambent, les cloches cessent*) (p. 292).

[*Trecher.* Siento una muerte, sueño especial que nos paralizará hasta ahora en el molde de cristal del cielo.

Jefe. Siento un viento germinado de la tierra, nuevo diluvio, irrespirable para nosotros, y que destierra a los animales del mundo heráldico (...). (*Los tres heraldos se vitrifican en cerámicas. Las antorchas flamean, las campanas callan.*)]

¿En qué forma(s) se realiza esta destrucción del signo? Consideremos, por ejemplo, el lexema *Bâton-à-physique* [Bastón-de-físico]. Evidentemente no pertenece al inventario tradicional de los términos de heráldica. Pero no por eso deja de aparecer en buen lugar en varios blasones de *César-Antechrist*:

De même aux MEMES¹³ et à un TEMPLIER de gueules à la croix d'argent, et au BÂTON-À-PHYSIQUE, pal ou fasce de gueules roulant sur ses extrémités (escena VI, p. 292).

[Del mismo a LOS MISMOS y a un TEMPLARIO de gules con la cruz de plata, y al BASTÓN-DE-FÍSICO, palo o faja girando sobre sus extremidades.]

El denotatum del *bâton-à-physique* adopta el aspecto de una barra que corta el escudo por el centro. Supongamos que en horizontal como en el esquema 1, pero esto no es más que su aspecto estático: en efecto, el movimiento de rotación al que está sometido («girando sobre sus extre-

13. Fórmula tradicional que indica que este escudo en cuestión es semejante al que acabamos de describir. En este caso, la fórmula remite al blasón de la escena V.

midades») le hace ocupar todas las posiciones posibles en el escudo, y en particular la vertical (esquema 2). De ahí que se le llame «pal» o «fascie» (*pal* [palo] = vertical, *fascie* [faja] = horizontal).



Esquema 1



Esquema 2

El denotatum de este signo, como podríamos esperar, sirve de expresión a un segundo. Pero — y en este punto empieza a diferenciarse el sistema del anteriormente descrito — el contenido de este segundo signo es doble.

1. El *bâton-à-physique* se da claramente como símbolo fálico. El modo de explicitarlo es en sí mismo interesante, ya que es la cita de un fragmento de Lautréamont — a decir verdad ligeramente transformado — la que marca la función del bastón como símbolo fálico; ante el movimiento constante que le anima, el Templario le dirige dos veces la siguiente imprecación:

Phallus déraciné, NE FAIS PAS DE PAREILS BONDS! (pp. 292 y 293).

[Falo desarraigado, ¡NO DES ESOS SALTOS!]

Alusión evidente a los apóstrofes que Dios dirige a su cabello olvidado en el burdel, en el canto tercero. Esa cita tiene una doble función: en relación con el texto de *Maldoror* exhibe el contenido sexual de la metáfora del cabello. En relación con de *César-Antechrist* revela el simbolismo fálico del *Bâton-à-physique*. Por último, la asociación de los dos textos connota la pertenencia divina del falo.

2. Simultáneamente, el Bastón funciona como símbolo del signo Menos: cuando está en posición horizontal, se parece el heraldo *Fasce*,

de quien se considera su propio reflejo (es decir, su signo), y no nos extrañará que la noción de *reflejo* ocupe un lugar así en el texto:¹⁴

En toi je me remire en mon reflet (p. 293).

[En ti yo me remiro en mi reflejo.]

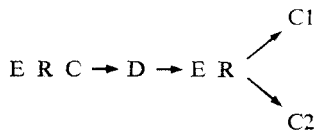
Ahora bien, el heraldo Fasce — que es también un signo — se presenta explícitamente como símbolo negativo. Enfrentándose al Templario, símbolo positivo (por la forma de su cruz), que alza la espada contra él, pronuncia las siguientes palabras para apaciguarlo:

Le signe Plus ne combattra point contre le signe Moins (p. 293).

[De ninguna manera luchará el signo Más contra el signo Menos.]

El Bastón, reflejo de Fasce, es, pues, también símbolo del signo Menos.

Vemos en qué se aparta este signo de las estructuras lingüísticas tradicionales:¹⁵ a una expresión única le corresponden dos (o, como ya veremos, más de dos) contenidos, según la fórmula siguiente:



Y esto no es sino un primer paso en esta nueva estructuración del signo. En efecto, se considerará además como pertinente en la construcción del contenido del signo otro rasgo del referente: el mismo movimiento a

14. Ver, por ejemplo, la función del reflejo de San Pedro al final del *Acte Prologal*.

15. Resulta interesante observar que J. Kristeva considera a este funcionamiento del signo como específico del lenguaje poético: «El L. P. es una diada inseparable de la *ley* (la del discurso usual y la de su destrucción específica del texto literario), y esta coexistencia indivisible del «+» y del «-» es la *complementariedad constitutiva* del lenguaje poético, una complementariedad que surge en todos los niveles de las articulaciones textuales no-monológicas (paragramáticas)» («Pour une sémiologie des Paragrammes», en *Recherches pour une sémantanalyse*, Seuil, 1969, p. 179). (*N. del t.*)

que está sometido. Estudiando las palabras que Templario dirige respetuosamente al Bastón:

A chaque quart de chacune de tes révolutions (qu'on la mesure d'où l'on voudra), tu fais une croix avec toi-même (pp. 293-294).

[En cada cuarto de cada una de tus revoluciones (se la mida por donde se la mida) formas una cruz contigo mismo.]

llegamos a la conclusión de que el Bastón, símbolo del signo Menos, lo es al mismo tiempo del Más: de ahí la doble calificación de «Menos-en-Más» y de «Más-en-Menos» que le atribuye Fasce (*ibid*). El mismo signo significa a la vez los dos contrarios. Su contenido es el eje semántico que articula su oposición. Esta posibilidad no se limita únicamente al contenido matemático, sino que alcanza también al sexual. El Bastón llega a simbolizar el falo y su(s) contrario(s); en realidad no se hace referencia al sexo femenino, más que muy discretamente, en este apóstrofe de Fasce: *Tu es (...) l'homme et la femme* [Tú eres el hombre y la mujer] (p. 293). En cambio se otorga un lugar preponderante al esfínter anal.¹⁶ La relación que mantiene con el Bastón se establece de la manera siguiente:

a) El Bastón y el personaje de Orle están ambos en la misma relación con respecto a César-Anticristo: relación de expresión y contenido; para ser precisos,¹⁷ son idénticos.

b) Ahora bien, el personaje de Orle, como se lo impone el aspecto de su referente (ver el esquema 3), funciona como símbolo del esfínter anal. La Trompeta de Fasce le confiere en la escena IV el halagüeño

16. Por si hace falta precisar la relación que mantiene con el falo y el sexo femenino en el universo imaginario de Jarry, citamos este texto del *Autre Alceste*: «Hélène!, l'homme ne peut plagier l'usage de cette plaie qu'en offrant comme simulacre l'issue condamnée par Dieu à excréter les immondices du corps» (en *L'amour absolu, précédé de (...) l'Autre Alceste*, París, Mercure de France, 1964, p. 57) [¡Elena!, el hombre sólo puede plagiar el uso de esta llaga ofreciendo como simulacro la salida condenada por Dios a excretar las inmundicias del cuerpo].

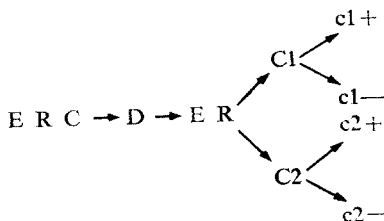
17. Esta doble relación no se manifiesta de manera absolutamente clara, pero se deja suponer en los hechos siguientes: a) en la escena I del *Acte Héraldique* tan sólo César puede ser aquel a quien el rey busca bajo la forma de Orle; b) Fasce (p. 293) presenta al bastón como el «reflejo» de su Amo, es decir, César. Ahora bien, la noción de reflejo funciona en el texto como equivalente a la noción de signo.

calificativo de *anneau fermé de vil sphincter* [cerrado anillo de vil esfínter] (p. 291).



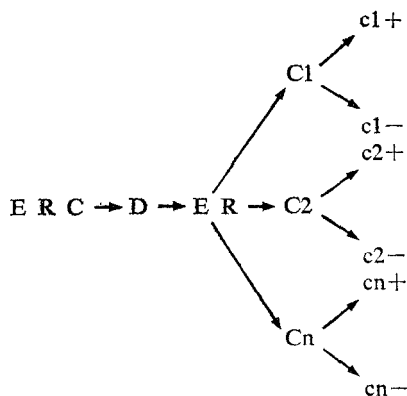
Esquema 3

c) Así pues, el Bastón simboliza también el esfínter anal. Representemos el funcionamiento de este signo:



(La C mayúscula señala el eje semántico en el que se articulan los dos contenidos opuestos marcados con c minúscula. El coeficiente 1 se refiere al contenido sexual y el 2 al matemático.)

Los hechos no se detienen aquí. Como hemos observado a propósito de uno de los pasajes citados el signo Más es a la vez la imagen de la cruz y, por tanto, de Cristo. El signo Menos — acabamos de verlo — sirve de expresión al contenido de César-Anticristo. Al ser iguales el signo + y el —, se deduce que Cristo es el Anticristo, y que ambos se asimilan al mismo tiempo al Falo y al Esfínter. Desembocamos al final en la fórmula siguiente:



Los funcionamientos que acaban de describirse —aunque simplificados—¹⁸ no se limitan a los términos de la heráldica; afectan a otros lexemas. Su denotatum sirve entonces de expresión a dos o más ejes semánticos y en cada uno de éstos, a dos contenidos opuestos. Entre varios ejemplos posibles detengámonos en el lexema César-Anticristo. En tanto que nombre propio está ligado a dicho denotatum, pero además sirve de expresión a una serie de contenidos:

1) En primer lugar, el Anticristo significa, como hemos visto, su propio contrario.¹⁹ A decir verdad esta relación se establece al principio sólo indirectamente mediante la ambigua noción de *reflejo*, semejante e inversa al mismo tiempo:

César-Antechrist, tu n'es que mon reflet dans la banale vision humaine (p. 281).

[César-Anticristo, no eres más que mi reflejo en la trivial visión humana.]

Pero en el *Acte Dernier* se manifiesta de manera decisiva:

18. En efecto, un análisis exhaustivo del texto haría aparecer series complementarias de contenidos. Por otra parte, no se ha podido tener en cuenta que algunos elementos funcionan al mismo tiempo como expresión y como contenido.

19. Precisemos de todos modos que en el caso de este primer contenido el denotatum se ha mantenido fuera de la relación semiótica.

Le Christ qui m'a précédé, qui est moi-même parce que je suis son contraire (...) (p. 342).

[El Cristo que me ha precedido es yo mismo, puesto que yo soy su contrario.]

2) El Anticristo significa además el falo —dicho de otra manera, el Bastón—, lo cual invierte la relación descrita anteriormente (ver nota 16). Aquí también la manifestación de este contenido es indirecta; se revela gracias a la identificación que Fasce hace entre César y el ojo del Camaleón:

La Terre souillera l'œil bolide du caméléon bercé (p. 291).

[La Tierra mancillará el ojo bolido del camaleón mecido.]

Ahora bien, el «ojo bolido» —entendamos «pendulado»²⁰— del camaleón funciona a su vez como símbolo fálico, según lo demuestran suficientemente varios pasajes de *Haldernablou*:

Et des caméléons vrillés autour des hauts dressoirs virent-virent au soleil leurs yeux comme des pénis de négres? (p. 227).

[Y los camaleones arrollados en torno a los altos aparadores giran sus ojos al sol como penes de negros.]

Por lo tanto, si el camaleón²¹ significa falo, lo mismo ocurre con César, asimilado al camaleón. El falo es con respecto a César expresión y contenido a la vez.

Pero si el Anticristo significa el falo, es necesario que Cristo tenga el mismo contenido. Esto tiene, entre otras consecuencias, la de que las tres cruces derribadas en el *Acte prologal* se conviertan en palos —objetos cuyo contenido no será, sin duda, necesario explicar:²²

20. *Bolide* es un término tomado de Rabelais, que lo utiliza con el sentido griego de «sonda marina».

21. El camaleón es también un motivo favorito en la obra gráfica de Jarry: ver las planchas 20, 21, y 34 de las *Peintures...*, op. cit. En cada una de estas figuras se puede apreciar la insistencia con que se destaca el ojo «bolido» del camaleón.

22. Cf. la ortografía significativa adoptada por el derivado neológico *palloïde*, en «Visions actuelles et futures», *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n.º 1, p. 6.

Saint-Pierre. Trinité de Parques, vous avez filé mes jours. Vous me protégez de la cage lancéolée de vos trois pals (p. 274).

[*San Pedro.* Trinidad de Parcas, habéis hilado mis días. Me protegéis con la jaula lanceolada de vuestros tres palos.]

Por otra parte, el mismo hecho de que el Anticristo signifique el falo le lleva a ser también el esfinter anal: esto explica la relación, antes señalada en su aspecto inverso, que le une a Orle.

3) Finalmente, insistiremos en ello, César-Anticristo significa también Ubu, el cual se presenta como su «doble terrestre». Pero Ubu es doble a su vez: Rey y Encadenado, sádico y masoquista. Estos dos aspectos contrarios son equivalentes, como se dice claramente en *Ubu Enchaîne*:

Puisque (...) je ne suis pas capable de faire comme tout le monde et que cela m'est égal d'être égal à tout le monde puisque c'est encore moi qui finirai par tuer tout le monde, je vais me mettre esclave, Mère Ubu! (Acto I, escena 1, in *Tout Ubu*, p. 273).

[¡Ya que (...) no soy capaz de hacer lo que todo el mundo y que me tiene sin cuidado ser igual a todo el mundo, puesto que seré yo precisamente quien acabe por matar a todo el mundo, me haré esclavo, Madre Ubu.]

¿Dónde se encuentra el signo en este texto? Sin tener en cuenta ya la cadena de eslabones semióticos, más o menos larga, examinemos algunas correspondencias entre las unidades de expresión y las de contenido. Sea, por ejemplo, E1+ y C1+ la expresión y el contenido de Cristo; E1- y C1-, los de César-Anticristo; E2+ y C2+, los del Bastón, y E2- y C2-, los de Orle. Vemos, limitándonos a aquellas relaciones que han sido explícitamente señaladas aquí, que:

- a) E1- tiene como contenido no sólo a C1-, sino también a C1+, y por otro lado a C2+ y C2-;
- b) E2+ tiene como contenido no sólo a C2+, sino también a C2-, y por otro lado a C1+ y C1-;
- c) C1+ tiene como expresión no sólo a E1+, sino también a E1-, y por otro lado a E2+ y E2-;
- d) C2- tiene como expresión no sólo a E2-, sino también E2+, y por otro lado a E1+ y E1-.

Todo signo de *César-Antechrist* es expresión de sí mismo, de su propio contrario y de un paradigma abierto a otros contenidos. El signo tradicional, que los esfuerzos descritos en *Faustroll* no habían hecho más que consolidar, han quedado esta vez destruidos. En cuanto al «contenido» (puesto que ya no es posible utilizar este término si no es entre comillas) de conjunto del texto, nos damos cuenta de que se desdobra: tras la alternancia de Cristo y Anticristo se descubre la del signo y no-signo, significándose ambas recíprocamente de modo que, hablando con propiedad, resulta imposible decir dónde está el «contenido» y dónde la «expresión»; todo es «expresión» y todo es «contenido». La estructuración infinita del signo ha tenido como consecuencia su destrucción. Sobre las ruinas del hiperlenguaje se levanta un antilenguaje:

Père Ubu. Cornegidouille! Nous n'aurons point tout démolí si nous ne démolissons même les ruines! Or je n'y vois d'autre moyen que d'en équilibrer de beaux édifices bien ordonnés (Epígrafe de *Ubu Enchaîne, Tout Ubu*, p. 269).

[*Padre Ubu.* ¡Cuernobandullo! ¡No lo habremos destruido todo si no destruimos hasta las ruinas! Ahora bien, el único medio que se me ocurre es equilibrar con ellas bellos y bien ordenados edificios.]

III. EL EFECTO TRANSFORMADOR DE LOS TEXTOS

César-Antechrist es el único texto de Jarry que tiene como «contenido» esencial la construcción y destrucción del signo. Con sólo su existencia, *César-Antechrist* inflexiona el sentido de todos los otros textos, según modalidades que exigirían una descripción particular para cada uno de ellos. Tan sólo hablaremos aquí — aunque brevemente — de *Ubu Roi*,²³ que es el primer afectado, puesto que, como hemos dicho antes, está integrado en el texto de *César-Antechrist*. A este respecto, la totalidad de *Ubu Roi* es comparable a una oración que cambia de sentido según tenga o no contexto.

Resulta evidente que el contenido de la obra es muy diferente según

23. Existe versión española de esta obra: *Ubu rey*, Barcelona, Aymá, 1967, que contiene además dos estudios (uno de J. Corrales Egea y otro de Roger Shattuck) muy interesantes por presentar puntos de contacto con este trabajo de M. Arrivé. (N. del t.)

se lea fuera de toda referencia a *César-Antechrist* o como parte integrante del drama. Uno de los rasgos que más han llamado la atención de los observadores, desde los más ingenuos a los más perspicaces,²⁴ es la ausencia total del elemento sexual en el plano de la manifestación textual. Pero comprobaremos una serie de cosas si leemos a continuación — como se debe leer — el *Acte Prologal*, el *Héraldique* y el *Terrestre*. Citemos algunas de las más claras, que se refieren indistintamente a unidades lexicómicas o actanciales del relato:

1) El mismo Ubu, como hemos visto, es el doble de César-Anticristo. Ahora bien, éste simboliza (y es simbolizado) por el *Bâton-à-physique*. Por consiguiente, Ubu es también un símbolo fálico. Sin entrar, por falta de espacio, en el análisis de los elementos del texto que confirman esta interpretación, señalemos una característica de las representaciones gráficas de Ubu: en varias de ellas²⁵ se le reproduce con una oreja única en forma de hoja en la cima de su cráneo piriforme: objeto que nos incita a interpretarlo como símbolo fálico.

2) Incluso el lexema *Bâton-à-physique* aparece en el texto de *Ubu Roi*, pero en tales distribuciones contextuales que resulta totalmente imposible atribuirle una significación sexual; es un arma propia del padre de Ubu, lo mismo que el *casque à finances* [casco de finanzas], o el *ciseau à merdre* [rebanamierdras], entre otras, y sin que ningún elemento de los diferentes contextos en que aparece permita descubrir los rasgos que diferencian esta arma de las otras:

Sire Soldat, ayez l'obligeance de porter notre casque à finances, el vous, sire Lancier, chargez-vous du ciseau à merdre et du bâton-à-physique (*Ubu Roi*, IV, p. 101 de *Tout Ubu*; ver las tres otras ocurrencias del lexema en IV, 3, 92, IV, 3, 96 y IV, 4, 100).

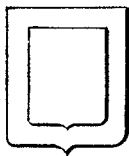
[Sir Soldado, tened la bondad de transportar nuestro casco de finanzas, y vos, sir Lancero, ocupaos del rebanamierdras y del bastón de físico.]

24. Entre los más ingenuos: Chassé, que no «encuentra en *Ubu Roi* la menor alusión de orden sexual» (*D'Ubu Roi au Douanier Rousseau*, p. 24). El más perspicaz: J. H. Sainmont, que finge sorprenderse: «Es muy curioso comprobar que la obsesión sexual quede reservada al mundo de los emblemas y que interrumpa aquí, en la vida real, sus manifestaciones simbólicas» (*Cahier 5-6*, p. 64).

25. Ver las planchas 54, 55, 56 y 63 de nuestras *Peintures...*

El lector de *César-Antechrist* no podrá darle una interpretación tan inocente ya que se ve obligado a atribuir al *bâton-à-physique* el contenido sexual que se le concedía en el primer texto.

3) El personaje del capitán Bordure desempeña en *Ubu Roi* una función fácil de definir en el plano de la sintagmática del relato: actúa como colaborador de Ubu hasta la escena 5 del acto III, y a partir de ese momento como oponente. Pero ¿a qué contenido responde el personaje? Una vez más es el texto de *César-Antechrist* el que nos da la respuesta aunque, a decir verdad, de manera indirecta. En efecto, el lexema *Bordure* también está sacado del vocabulario de heráldica. La pieza que le designa tiene el aspecto siguiente:



La bordura es una orla dilatada hasta los límites del escudo. Cuando se conoce el valor simbólico de la orla no se puede dejar de mirar al capitán Bordure con suspicacia. Tanto más cuanto que una red bastante tupida de relaciones paragramáticas²⁶ une su nombre no sólo al de Orle (b-OR-dur-E), sino también al de *bougre* [bribón] (BO-rd-U-RE): lexema que ocupa un lugar preponderante en *Ubu Roi* y que constituye parcialmente el nombre de uno de los personajes: *Bougrelas* que, como Bordure, es víctima del sadismo del padre Ubu.²⁷

4) Los *palotins* [palotes] no presentan en *Ubu Roi* ningún aspecto sexual. Sin embargo, su nombre evoca el palo y éste metaforiza al falo. Esto se ve confirmado en el texto de los *Minutes*, que describe bajo la forma de un impulso fálico lo que aparece en *César-Antechrist* como la «germinación» de los *palotins* (p. 188).

26. El término paragrama está tomado aquí en sentido saussuriano.

27. Nos parece pertinente aclarar que *Bordure* contiene también, y de manera completa, el lexema *Ordure* (basura, inmundicias); es otro elemento más que justifica la interpretación de la isotopía excremental. El traductor de la versión española (J. Corrales Egea) llama acertadamente a este personaje «el capitán Brasure» (*N. del t.*)

5) Consideremos por fin el juramento *cornegidouille* [cuernobandullo]. No deja de ser significativo comprobar que si *merdre* [mierdra] es la primera palabra de la obra, *cornegidouille* es la primera pronunciada por Ubu cuando aparece al final del *Acte Héraldique*. ¿Acaso esta primacía concedida a lo agudo y a lo ofensivo en un texto donde acaban de aparecer sobreabundantemente los elementos sexuales no permite atribuir a *cornegidouille* una función de símbolo fálico?

Este tipo de hechos son numerosísimos en el texto. La enumeración de algunos de ellos habrá bastado sin duda para demostrar que el estatuto de *César-Antechrist* en relación con *Ubu Roi* es cada vez más meta-semiótico: todo ocurre como si el aspecto sexual del contenido en *César-Antechrist* tuviese la función de descifrar el contenido latente en *Ubu Roi*, revelando un sentido sexual cuidadosamente camuflado a nivel de la manifestación textual. *Ubu Roi* se encuentra, pues, en un primer momento desdoblado: bajo el contenido de superficie (excremencial) se organiza un segundo contenido sexual. Pero no para ahí el efecto de *César* sobre *Ubu*. Esos dos contenidos son contrarios, del mismo modo que el signo más y el menos, o el falo y el esfínter. Es en este momento cuando interviene el segundo aspecto del contenido de *César-Antechrist*: la identidad de los contrarios, que por otra parte está explicitada, como hemos visto, aunque en un aspecto ligeramente diferente, por la identidad de *Ubu Roi* y *Ubu Enchaîné*. Finalmente el texto del ciclo de Ubu es la justificación de *César-Antechrist*, de tal manera que en *Faustroll* se considera a Ubu el autor de *César*:

De la dispute du signe Plus et du signe Moins le R. P. Ubu, de la Compagnie de Jésus, ancien roi de Pologne, a fait un grand livre qui a pour titre *César-Antechrist*, où se trouve la seule démonstration pratique, par l'engin mécanique dit *bâton à physique*, de l'identité des contraires (p. 120).

[Acerca de la disputa del signo Más y del signo Menos, el R. P. Ubu, de la Compañía de Jesús, antiguo rey de Polonia, ha hecho un gran libro que se titula *César-Antechrist*, donde se encuentra la única demostración práctica, realizada mediante el aparato mecánico llamado bastón de físico, de la identidad de los contrarios.]

El texto de Jarry es logomáquico en el más exacto sentido de la palabra. Se estructura como signo de modo exuberante,

y esta misma exuberancia — llevada hasta el límite de que a un mismo elemento del plano de la expresión le correspondan dos contenidos contrarios — implica su propia destrucción como signo. El texto se muestra entonces como un objeto semiótico realmente quimérico: destrucción de sí mismo, destrucción de su propia destrucción, y así sucesivamente.

SISTEMÁTICA DE LAS ISOTOPIAS

François Rastier

Ante la imposibilidad de dar una definición de la ciencia de la literatura sin recurrir a sus presupuestos ideológicos, debe considerarse el siguiente estudio como una contribución al análisis del discurso, aunque dejemos para otra ocasión el problema de determinar las evidentes relaciones que mantiene con la lingüística que considera a la oración como el límite de su objeto. El examen de las estructuras discursivas permite distinguir a las estructuras retóricas que organizan los elementos de un mismo nivel lingüístico de las estilísticas que establecen las correlaciones entre diferentes niveles.

El concepto de isotopía, que se define como iteración de una unidad lingüística cualquiera, debe considerarse fundamental para el análisis del discurso. Intentamos, utilizando los textos de Mallarmé, reconocer tanto las isotopías del contenido como las de la expresión. Entre las primeras distinguimos las horizontales o semémicas; entre las segundas, las verticales o metafóricas. La aplicación de estos principios teóricos a un poema de Mallarmé, Salut, demuestra la posibilidad de una triple lectura del texto: como banquete, como navegación y como escritura. Pasando a continuación a los problemas que plantea una supuesta estilística de las isotopías, examinamos las léxicas, sintácticas y fonémicas en correlación con las estructuras profundas del contenido. En último lugar tratamos el problema del anagramatismo.

I. PREÁMBULO

A. *Para un análisis del discurso*

El presente estudio parte del análisis del discurso; su propósito es poner en práctica el concepto de *isotopía*, que parece apropiado tanto para hacer del discurso un objeto científico como para reproducir metódicamente este objeto.

Las citas y análisis de los textos convencionalmente considerados como poéticos o literarios, no deben llevarnos a la conclusión de que este trabajo se basa en una poética o en una ciencia de la literatura. Si esta disciplina que se (re)conoce con el nombre de *poética* no examina bajo nuevos presupuestos «el arte del lenguaje» seguirá siendo únicamente una zona del análisis del discurso aún por definir. Por el momento no tiene un objeto científicamente definido: sólo puede verse a la literatura desde el interior del sistema ideológico que ha definido nuestras artes y clasificado nuestros discursos. Tan sólo un empirismo ingenuo o artificioso puede hacer pasar por objeto científico a un dominio definido por una ideología (salvo en el caso de que se delimite el dominio mediante una teoría de las formaciones ideológicas). Al caer en este error la «ciencia» que se montara teniendo a la literatura como objeto, sólo podría dar una aparente garantía de ciencia a una clasificación acientífica de los discursos; así intentaría salvarla y perpetuarla.

Esto no impide que el análisis del discurso pueda establecer una especificidad de los textos considerados hoy día como literarios; además, una tipología científica del discurso seguramente diferiría de la vigente en la actualidad.

Es una necesidad histórica que el análisis de los discursos se defina con arreglo a la lingüística. Ahora bien, conforme a la tradición, la lingüística moderna considera que la oración es el límite de su objeto: «La oración es una forma lingüística independiente, *no está incluida en ninguna otra más amplia mediante una construcción gramatical.*»¹ El mismo nombre de *análisis transoracional* confirma estas limitaciones.

Son posibles varias soluciones:

1. L. Bloomfield, *Le langage*, Payot, 1970, pp. 161-162 (el subrayado es mío). Cf. también: «Con la oración traspasamos el límite, nos encontramos en un nuevo dominio (...). No hay nivel lingüístico más allá del categoremático», E. Ben-

a) Se reduce el discurso a objeto de la lingüística, definiéndolo como una simple sucesión lineal de oraciones (Harris, Katz). Entonces, para dar cuenta de los discursos «literarios» se pueden enunciar reglas gramaticales suplementarias (aunque sean de anulación). Pero a veces ocurre que estas reglas no hacen sino señalar las lagunas de la gramática propiamente dicha; y que el formularlas aparte refuerza el prejuicio clásico que define el lenguaje literario por su desviación del lenguaje llamado normal.

b) Se rechaza al discurso como objeto de la lingüística decidiendo que no deriva de la lengua sino de la palabra, de «la manifestación de la lengua en la comunicación viviente»² o de la actualidad lingüística (Voegelin, 1960).

c) Se yuxtapone a la lingüística una ciencia de los discursos con objeto real idéntico pero distinto objeto de conocimiento: «Son éstos dos universos diferentes, el de la oración y el del discurso, aunque abarquen la misma realidad, y dan lugar a dos lingüísticas diferentes a pesar de que sus caminos se crucen continuamente.»³ O bien podemos afirmar con Greimas que las estructuras discursivas no son el objeto de la lingüística propiamente dicho, sino que proceden de una semiología sintagmática; el texto sería sólo uno de los lugares de manifestación.

De cualquier modo, este trabajo se propone:

a) no considerar las estructuras discursivas como diferenciables a priori de las lingüísticas. Llamaremos *retóricas* a las estructuras que organizan los elementos de un mismo nivel lingüístico, y *estilísticas* a aquellas que ponen en correlación a las estructuras retóricas de diferentes niveles;

b) no da a la oración (ni a ninguna unidad lingüística) una función teórica preeminente.⁴

veniste, *Problèmes de linguistique générale*, pp. 128-129 [Trad. cast., Méjico. Siglo XXI editores, 1971, pp. 127-128]. «La gramática clásica de los siglos XVII y XVIII limitaba ya su estudio a la oración, y más concretamente a la proposición que se consideraba como la expresión fundamental del espíritu, el *juicio*.»

2. E. Benveniste, op. cit., p. 130 [Trad. cast., p. 129].

3. *Ibid.* En el último capítulo de *Essais de linguistique générale*, R. Jakobson afirma, de manera parecida, que *poética y lingüística* tienen objetos diferentes pero materiales idénticos.

4. Sería absurdo, por ejemplo, necesitar dos lingüísticas diferentes para analizar dos sonetos de Ronsard, con el pretexto de que uno tenga una sola oración y el otro varias.

B. La isotopía

1. *Definición.* Se llama isotopía a toda iteración de una unidad lingüística.⁵ La isotopía elemental comprende dos unidades de la manifestación lingüística: el número de unidades que la constituyen es teóricamente indefinido. En este estudio no abordaremos el problema de su descripción cuantitativa.

Una isotopía tiene definición sintagmática, pero no sintáctica: no está estructurada;⁶ en otras palabras, se trata de un conjunto no ordenado.

Una isotopía puede establecerse en una secuencia lingüística de dimensión inferior, igual o superior a la de la oración. Puede aparecer en cualquier nivel de un texto. Tenemos ejemplos muy simples en el nivel fonológico: asonancia, aliteración, rima; en el nivel sintáctico: concordancia por redundancia de rasgos; en el semántico: equivalencia de definición, triplicación narrativa... De ahí la posibilidad de una estilística de las isotopías.

2. *Una hipótesis reciente.* ¿Cómo explicar la presencia de las isotopías en el discurso? Decir que pueden producirse en todos los niveles de un texto para asegurar la transmisión informativa introduciría un criterio teleológico de expresividad cuya validez está aún por demostrar.

Sin duda, las reiteraciones que constituyen una isotopía son uno de los principales síntomas de la actuación de modelos sistemáticos en la manifestación lingüística; en una perspectiva inversa, no ya interpretativa sino generativa, podemos decir que los sistemas semiolingüísticos que intervienen en la manifestación producen redundancias que la convierten en discurso.

Si nos atenemos a ellos, una hipótesis interesante para dar cuenta de la presencia de las isotopías parece ser la del anagramatismo, insinuada ya en Saussure. Concuerdan en muchos puntos con lo que podemos saber del funcionamiento metalingüístico del lenguaje:

5. Desarrollamos la definición propuesta por A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, cap. 4.

6. No obstante, las isotopías, procedan de un mismo nivel o de niveles diferentes del texto, pueden articularse entre sí mediante relaciones que definen una estructura (retórica o estilística). Así, por ejemplo, la redundancia de ciertos elementos flexivos y de ciertas estructuras oracionales puede constituir el haz estructurado de isotopías sintácticas que los latinistas llaman *estilo indirecto*.

Dar una definición es establecer una equivalencia semántica entre dos sintagmas; el más largo se llama generalmente *definición*, y el otro, cuando se trata de un lexema, *denominación*. Esta equivalencia se establece mediante un haz isotópico que repite en el definidor todos los semas nucleares presentes en el definido (la denominación). En la medida en que el definido es más corto que el definidor podemos decir que es su meta-semia.⁷ Ésta no tiene por qué estar presente en el texto como ocurre en el caso de los crucigramas y también en otros textos, sobre todo mitológicos (literarios, teológicos, etc.); su lectura consiste, entre otras cosas, en identificar qué semema(s) está(n) diseminado(s) en el texto mediante un haz isotópico que reitera sus semas nucleares.

Lo que es válido para los semas, lo es para los fonemas y los grafemas: la equivalencia de definición puede también establecerse en estos niveles. Varrón nos lo confirma: «Succidia ab suibus caedendis» (*De lingua latina*, Lib. V) y también Michel Leiris: «Matador: damassé il mate la mort et la dore d'aromates» (*Glossaire j'y serre mes gloses*). Y del mismo modo, el lexema cuyos fonemas o cuyas letras están diseminados en el texto (metonimia o metagrafía) puede no estar presente explícitamente en él: J. L. Houdebine observa (en este mismo volumen) que la palabra *cuivre* está diseminada (fónica y gráficamente) en la frase *Une ville de sucre lui rit*, mientras que en otras frases está expresada explícitamente. La palabra diseminada en un texto puede ser también una del título, el nombre del autor, o el de aquel a quien se dedica la obra.⁸ No obstante, la hipótesis del anagramatismo suscita verdaderas dificultades: se corre el riesgo de permitir la reaparición de las teorías de Doña-Palabra; y por otro lado aún faltan por crear técnicas de descripción y lectura de los anagramas; sólo existen inconsistentes hallazgos. Habrá que poner a punto los programas para una evaluación estadística de las redundancias significativas.

7. Sobre este concepto, ver B. Pottier, *Présentation de la linguistique*, 239 [Trad. cast., Madrid, Ediciones Alcalá, 1968, pp. 121-122].

8. Si a los tipógrafos que han compuesto la obra de Chateaubriand se les acaba de pronto la *a*, ¿no será porque esta letra (y fonema) es la más redundante en su nombre y apellido?

II. LAS ISOTOPÍAS DEL CONTENIDO

II.1. *Las isotopías clasemáticas*

Son las únicas descritas hasta ahora. Están constituidas por la redundancia de términos de las categorías sémicas que intervienen en la sintaxis; Pottier y Greimas las denominan *classèmes*, y Katz y Fodor, *semantic markers*. El estudio de las isotopías sólo progresará conforme se amplíe el análisis sintáctico. Por el momento, el inventario de los clasemas sigue siendo muy rudimentario; sin embargo, Greimas describe precisamente a propósito de ellas el principio de selección sémica, cuya aplicación permite extraer del texto las isotopías:⁹ sí, por ejemplo, el lexema *cuisinière*¹⁰ puede incluir dos sememas diferentes, opuestos por la categoría *animado vs no animado*, sólo al establecerse una isotopía con el contexto («*enrhumée*» o «*émaillée*», por ejemplo) podremos identificar el semema expresado.

El problema de las isotopías complejas (que estarían formadas por la redundancia de términos complejos de categorías clasemáticas y permitirían lecturas plurívocas) debe, a nuestro parecer, plantearse también a propósito de las isotopías semiológicas.

II.2. *Las isotopías semiológicas*

Como no están nada estudiadas, las consideraciones siguientes son simples tanteos.

II.2.A. *Las isotopías semémicas o isotopías horizontales*. La manifestación de sememas distintos puede establecer una isotopía a poco que cada uno de estos sememas comporte un sema o un grupo sémico común a las figuras nucleares de los otros sememas. Sin que los sememas considerados estén necesariamente articulados entre sí median-

9. Cf. A. J. Greimas, op. cit., cap. 5, y U. Weinreich, «Explorations in Semantic theory», en *Current trends in Linguistics*, III, pp. 394-477.

10. Explicamos que *cuisinière* significa a la vez «cocinera» y «cocinilla»; sólo el contexto «acatarrada» o «esmaltada» precisará el semema investido. Un ejemplo semejante en español es el de *corneta* (hombre o instrumento), *sombreira* (mujer o caja de sombreros)...

te relaciones lógicas simples (como en el caso de las categorías sémicas) este sema o grupo sémico común define un campo (semémico) que convierte el inventario de los sememas en clase.

Este tipo de isotopías, que está codificado según formas retóricas como la ekfrasis,¹¹ permitiría volver a definir científicamente lo que la teoría de la literatura representativa llama *sujeto* de un texto o de una secuencia.

Describir estas clases de isotopías es una manera de leer el texto. Así, por ejemplo, leer la *Éducation sentimentale* o el *evangelio de San Marcos* como texto político equivale, en primer lugar, a hacer en ellos un inventario de sememas que pertenezcan a un campo identificado (ideológica o científicamente) como político. Se podría hacer una tipología de estas lecturas.

El mayor obstáculo para estudiar estas isotopías es la falta de descripciones científicas de los campos semémicos; en efecto, los sememas están clasificados en sintaxis sólo por sus bases clasemáticas y no por sus figuras nucleares; o bien en los diccionarios o léxicos especializados están ordenados según los lexemas en los que se hallan investidos. La teoría de los campos semémicos no podrá, al parecer, postular universales,¹² sino que deberá describir al mismo tiempo que estos campos los sistemas axiológicos e ideológicos de la sociedad productora¹³ de los textos estudiados: así la distinción establecida por los retóricos latinos entre los campos:

miles-equus-gladius-urbs-castrum-laurus-cedrus,
 agricola-bos-aratrum-ager-pomus,
 pastor-ovis-baculus-pascua-fagus

11. En efecto, al consistir la ekfrasis o descriptio (cf. Lausberg *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966-68, núms. 810 y 1130) en la descripción detallada de una persona o de un objeto, parece corresponderse con este tipo de isotopía horizontal, ya que cada detalle (semema) tiene al menos un (cla-)sema en común con los demás, en su calidad de constituyentes de ese espacio más amplio que es el objeto descrito (campo semémico). (*N. del t.*)

12. Incluso admitiendo la atrevida hipótesis de los universales sémicos, las figuras nucleares seguirán siendo combinaciones propias de cada cultura.

13. Los investigadores que trabajan en el análisis narrativo de los textos bíblicos han visto en seguida que las distinciones entre el campo *temporal* y el *espiritual* o entre el *profano* y el *sagrado*, aunque pertinentes para la descripción de los textos cristianos modernos, no lo eran para los antiguos. Evidentemente, hay que trabajar con los historiadores y arqueólogos so pena de construir una elucubración etnocéntrica más.

que caracterizan respectivamente los estilos *gravis*, *mediocris* y *humilis*, es claramente homóloga a una jerarquización social.

Sin duda, un mismo texto puede manifestar varias isotopías semémicas enmascaradas. Veamos, por ejemplo, *Salut*,¹⁴ de Mallarmé:

SALUT

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe ;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers ;

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.

SALUD(O)

Nada, esta espuma, virgen verso
Que tan sólo designa la copa ;
Tal se hunde lejos una tropa
De sirenas toda al revés.

Nosotros navegamos, oh
Amigos, yo ya en la popa
Vosotros proa fastuosa que corta
La ola de rayos y de inviernos ;

14. Todas las referencias, salvo indicación, se atenderán a la edición de las obras completas editadas por Gallimard [como edición en castellano puede utilizarse la *Antología*, de Mallarmé, Madrid, Alberto Corazón, editor, 1971. Citemos, siempre que sea posible, a continuación de cada texto la página que le corresponde en esta edición].

Gran embriaguez me embarga
 Y no temo el balanceo
 Al lanzaros de pie este saludo

Soledad, arrecife, estrella
 Qué nos importa el valor
 Del blanco afán de nuestra tela (p. 23).

Dos isotopías semémicas aparentes se entrecruzan en el desarrollo sintagmático de este texto.

Hagamos una lectura preliminar:

a) El campo de la primera puede designarse, por el momento, con la palabra *banquete*.¹⁵ «Este soneto, para brindar en un banquete de *La Plume*, que recientemente tuve el honor de presidir», escribe Mallarmé en una *Bibliografía* destinada a la edición Deman. Por razones que ya antes hemos dado, necesitamos una aclaración etnográfica: el banquete, aún hoy en práctica, es una comida que se toma reunidos alrededor de una mesa cubierta por un mantel blanco; al final de la comida, el presidente, elegido por cualquier distinción especial y a menudo decano de la asamblea, desde su sitio de honor en el extremo de la mesa, propone el brindis: de pie, alzando el vaso lleno, pronuncia sus deseos. El vino que se bebe en esa ocasión es el champán de todos los postres de las fiestas francesas. Estas precisiones resultan útiles, pues el sistema semiótico que define el ritual del banquete interviene en el texto y los elementos anafóricos remiten a la

15. En su análisis del universo imaginario de Mallarmé, Richard (*L'univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*, Seuil, 1961) resume los valores del brindis ritual en los lexemas usualmente elegidos por Mallarmé para las composiciones de este tema. Ratifica las tres lecturas isotópicas estudiadas por Rastier en este trabajo. Traducimos: «el brindis está ligado al tema del *banquete* que ocupa un lugar esencial en los delirios de *Le Livre*. Esta importancia se debe a que el banquete, a parte de satisfacer un cierto ensueño alimenticio, cuya base erótica hemos visto, es también una ceremonia social, similar al baile, y un símbolo de vida. Pero además el tema del banquete se relaciona con el del *yate* (objeto familiar en Mallarmé) por mediación de la blancura *virgen* del *mantel* que es también la *vela* del *barco* e incluso como sabemos la *página* del libro (p. 37, el subrayado es nuestro). En lo que se refiere a *Salut*, Richard se detiene en el valor del brindis como vínculo humanístico de comunicación para este poeta (cf. p. 352-353 de *Les communications et le théâtre* en op. cit.) (N. del t.)

situación no lingüística del mensaje. Leeremos, ateniéndonos a los sememas del texto, las paráfrasis que indiquen qué sememas deben seleccionarse y qué determinaciones son necesarias para poder leer la isotopía:¹⁶

- /Salut/ [Salud(o)]: gesto de cortesía
- /Rien/ [Nada]: este verso (connota la modestia requerida en los presidentes)
- /écume/ [espuma]: la del champán
- /vierge/ [virgen]: nunca pronunciado (es de buen tono que los poemas recitados en tal ocasión sean inéditos)
- /vers/ [verso]: brindis
- /ne désigner que (la coupe)/ [tan sólo designa (la copa)]: (los versos de un brindis remiten según la costumbre a la situación en que se pronuncia, texto de constatación, del tipo «yo levanto mi vaso»)
- /la coupe/ [la copa]: vaso con champán
- /nous/ [nosotros]: los convidados
- /moi/ [yo]: el presidente
- /déjà/ [ya]: connota la edad del presidente (el banquete tuvo lugar en 1893)
- /foudres, hivers/ [rayos, inviernos]: alusión a las circunstancias (el banquete se celebró en enero)
- /poupe/ [popa]: extremidad de la mesa, lugar del presidente
- /avant/ [proa]: la otra extremidad, según la perspectiva del locutor
- /fastueux/ [fastuoso]: connota la importancia honorífica atribuida al auditorio, mientras que la situación posterior connota la modestia
- /ivresse/ [embriaguez]: debida a los vinos
- /tangage/ [balanceo]: manifestación de la embriaguez
- /porter (ce) salut/ [lanzaros (este) saludo]: acto del presidente.
- /debout/ [de pie]: posición del presidente
- /souci/ [afán]: finalidad del banquete
- /toile/ [tela]: mantel
- /blanc/ [blanco]: color del mantel

16. Las // encierran los sememas; las «», los lexemas. Las primeras paráfrasis son transcripciones que constituyen la lectura propiamente dicha; las segundas, entre paréntesis, son glosas, remiten a los códigos que permiten la legibilidad de esta lectura.

b) Otra isotopía semémica puede designarse con la palabra *navegación*.¹⁷ El inventario de los lexemas que la ponen de manifiesto necesita menos paráfrasis puesto que no tiene referencias a la situación en que se expresa:

/Salut/ [Salud(o)]: salvación
 /écume/ [espuma]: la del mar
 /sirènes/ [sirenas]: sin comentario
 /se noie/ [se ahoga]: íd.
 /nous/ [nosotros]: marineros
 /moi/ [yo]: timonel (en la popa¹⁸)
 /naviguons/ [navegamos]: sin comentario
 /poupe/ [popa]: íd.
 /avant/ [proa]: íd.
 /coupe/ [corta] /le flot/ [la ola]: íd.
 /foudres... hivers/ [rayos... inviernos]: peligros de la navegación.
 /tangage/ [balanceo]: sin comentario
 /solitude/ [soledad]: en el mar
 /récif/ [arrecife]: sin comentario
 /étoile/ [estrella] indicadora de la dirección¹⁹
 /souci/ [afán]: meta de la navegación
 /toile/ [tela]: vela
 /blanc/ [blanco]: color de la vela

Precisemos el estatuto de los diferentes sememas de estas dos isotopías:

Algunas se sitúan sólo en una de ellas: por ejemplo, /coupe/ [copa] en la primera (Is.1) o /poupe/ [popa] en la segunda (Is.2). Si se pueden leer en la isotopía que no les pertenece es porque no se tiene en cuenta en la lectura los semas característicos de la suya y se suplen los de la otra: Así, ocurre que /poupe/ [popa], conservando sus semas *extremidad* + *posterioridad*, puede leerse como extremo de la mesa.

Otros sememas no están localizados con precisión en ninguno de

17. La misma simplicidad de la primera lectura nos está indicando que es provisional.

18. Cf. p. 72 «*Sans que la barre ne varie*» [sin que la caña del timón varíe].

19. «*vers / ce doit être / le Septentrion aussi Nord*» (p. 477) [«hacia / debe ser / el Septentrion también Norte» (p. 147)]; quizá vayamos demasiado lejos en esas comparaciones, pero lo hacemos para apoyar la interpretación de nuestra lectura.

estos dos campos semémicos estudiados, sino en uno que los incluye a los dos. El trabajo de la lectura consiste en señalar metalingüísticamente los semas característicos de la isotopía elegida: de esta manera /tela/ puede leerse como /mantel/ en Is.1 y como /vela/ en Is.2.

Finalmente, los metasemas por definición no conllevan contenidos semiológicos;²⁰ no se plantea, pues, el problema de su campo y por eso no hemos hecho figurar en los inventarios las unidades *a, ne, que, et*, etc. Sólo algunos elementos anafóricos han sido definidos mediante semas metalingüísticos elegidos en los campos estudiados. Por ejemplo, hemos leído /nosotros/ como /convidados/ en Is.1 y como /marineros/ en Is.2.

Si se comparan estas dos isotopías se puede decir que la primera es la que predomina en la medida en que comporta tres semas más, aunque la segunda tenga más semas no equívocos.

II.2.B. *Las isotopías metafóricas o isotopías verticales.* Aparte de los análisis clásicos de Pottier y de Greimas, se sabe aún muy poco sobre la estructura de los sememas; podemos admitir, no obstante, que los semas que sitúan un semema en un campo semémico cualquiera son periféricos en relación con otros semas nucleares. Prueba de ello es que pueden omitirse en la lectura como acabamos de ver. Entendemos aquí por metáfora toda isotopía elemental o todo haz de isotopías elementales establecido entre dos sememas o grupo de sememas pertenecientes a dos campos distintos. La relación de isotopía — marca una equivalencia: es una relación conjuntiva — tiene lugar en el nivel de los semas nucleares centrales; en cambio, una relación de oposición — relación disjuntiva — se establece a nivel de los semas nucleares periféricos.

A título de ejemplo, veamos las isotopías metafóricas que articulan la superposición paradigmática de las dos isotopías semémicas existentes en *Salut*:

20. Según Greimas, manifiestan «sólo las combinaciones clasemáticas» (*Sémantique structurale*, p. 103 [Trad. cast., p. 164]).

sememas		semas redundantes
Is. 1	Is. 2	
/proa/ /popa/ /balanceo/ /se ahoga una tropa de sirenas/ /timonel/	/cabecera de la mesa/ /extremo posterior de la mesa/ /titubeo/ /espuma/ (de champán) /presidente/	extremidad + anterioridad extremidad + posterioridad movimiento + iteratividad multiplicidad + movimiento de recaída superatividad

Comentario:

— Están en bastardilla las realizaciones semiológicas engendradas por la lectura.

— La descomposición en semas podría proseguirse (por ejemplo en el caso de «movimiento de recaída»).

— Se verifica en el penúltimo ejemplo que la relación de isotopía metafórica puede establecerse entre secuencias lingüísticas de desigual dimensión. Además el estudio de las definiciones (cf. I) ha demostrado que se puede crear una equivalencia semántica entre dos secuencias lingüísticas desiguales.

De acuerdo con las definiciones anteriores podemos proponer los elementos de una tipología de las isotopías metafóricas:

a) Son más o menos sólidas según sea más o menos elevado el número de semas redundante: por ejemplo, la isotopía metafórica /falo/:/paraguas/ es más consistente que la de /falo/:/bastón/, pues además del sema *oblongividad* comporta el de *expansividad*. En *Salut* la isotopía /espuma/:/se ahoga una tropa de sirenas/ es la más consistente.

Hará falta igualmente, en esta clase de evaluación, tener en cuenta la densidad sémica de los sememas que están en relación isotópica.

b) Para apreciar la exactitud metafórica podríamos puntualizar la situación jerárquica de los semas redundantes en el interior de las figuras nucleares: por ejemplo, si sólo tenemos en cuenta /cabeza/ y admitimos que el sema *extremidad* es jerárquicamente superior al de *esfericidad*, la isotopía /cabeza/:/cumbre/ será más «exacta», dejando a un lado los gustos personales, que la de /cabeza/:/limón/.

c) Finalmente, para explicar lo que se llama distancia metafórica hay que precisar la situación respectiva (dentro del sistema axiológico del universo semántico descrito) de los campos semémicos puestos en relación mediante la isotopía. Cada cultura codifica con prescripciones y prohibiciones la puesta en relación metafórica de los campos semémicos que distingue. La blasfemia, por ejemplo, es la realización de mayor distancia metafórica en el universo semántico de la sociedad cristiana.

En *Salut* la gran distancia entre los dos campos puestos en relación está indicada metalingüísticamente por /lejos/ (v.3). Puede connotar el sentido del humor exigido a los presidentes de reuniones entre amigos.

Observación. Lógicamente dejamos a un lado el problema de la manifestación lingüística de las isotopías metafóricas; no es pertinente en el nivel de análisis elegido. Lo que normalmente llamamos comparación no es más que una estructura morfosintáctica codificada que puede comprender una isotopía metafórica (cf. v. 3-4: «elle loin [...]») o no comprenderla: «un locataire comme une imprimerie» [un inquilino como una imprenta, ej. esp.: «un disgusto como una casa»].

La redundancia de relaciones metafóricas de un mismo tipo en un texto o grupo de textos permite al descriptor constituir clases de sememas: cuando un semema x se encuentra en relación metafórica con uno y y además con otro otro w , que a su vez está en igual relación con un semema z o y' , se puede agrupar en una misma clase a x , y , w , z , y' . Por ejemplo, he aquí una de las clases construidas²¹ a partir de los poemas de Mallarmé publicados después de 1866:

21. Para conocer con detalle los procedimientos, consultar «Le niveau sémiologique (description des poèmes de Mallarmé)», en *Poetics*, III, Mouton, (por aparecer).

páginas	sememas-ocurrencias	semas					
		normatividad	inferatividad	iteratividad	discontinuidad	expansividad	duratividad
60	/enflammant/ [inflamando] /sans trop d'ardeur/ [sin demasiado ardor]	+	+			+	
62	/scintillement/ [centelleo] /sourire/ [sonrisa]		+	+	+		
68	/caressé/ [acariciado] /nonchaloir/ [negligencia] /sans flambeau/ [sin antorcha]	+	+	+			+
59	/touffe/ [mata]		+		+		
71	/herbe/ [hierba]		+		+		
75	/territoire/ [territorio] /gazon/ [césped]	+	+		+		+
69	/souffle/ [soplo] /murmuré/ [murmurado]		+		+	+	
71	/roucoule/ [arrulla]		+	+	+	+	
61	/chuchoté/ (rien que) [cuchicheado] [(solo)]	+	+	+	+	+	

Observación. Este cuadro no pretende ser exhaustivo. Por otro lado, se sabe que los procedimientos de identificación y de designación de los semas son aún empíricos; un análisis más profundo quizá permitiría reagrupar *normatividad* e *inferatividad* por una parte, *expansividad* y *duratividad* por otra, y, por último, *iteratividad* y *descontinuidad*.

Es notable la coherencia de los resultados; cada ítem manifiesta como término medio dos de los semas que constituyen cada clase metafórica.

Según el recuento, si atribuimos una situación jerárquicamente superior a los semas que se realizan con más frecuencia podríamos formular así el haz sémico que constituye la clase:

inferatividad (21) → expansividad (13) → iteratividad, discontinuidad (9) →
→ normatividad (7) → duratividad (5)

Esta coherencia puede comprobarse, ya que encontramos largas secuencias cuyos sememas manifiestan casi todos, sin equívoco, por lo menos uno de los semas constituyentes de la clase; por ejemplo:

Ne te semble-t-il pas, disons, que chaque année
Dont sur ton front renaît la grâce spontanée
Suffise selon quelque apparence et pour moi

Comme un éventail frais dans la chambre s'étonne
A raviver du peu qu'il faut ici d'émoi
Toute notre native amitié monotone. (P. 60)

[No te parece, digamos, que cada año
Del que sobre tu frente renace la gracia espontánea
Baste según alguna apariencia y para mí

Como un abanico fresco en la habitación se asombra
Para reavivar lo poco que hace falta aquí de emoción
Toda nuestra nativa amistad monótona.]

donde podemos leer:

No te parece	: inferatividad (de la aserción)
cada	: iteratividad
año	: duratividad

frente	: inferatividad (por sinécdoque)
gracia	: inferatividad
espontánea	: expansividad
baste	: normatividad
alguna apariencia	: inferatividad (de la aserción)
abanico	: interatividad + expansividad
fresco	: inferatividad
habitación	: inferatividad (del espacio)
se asombra	: connota la ingenuidad (cf. nativa)
poco (... de emoción)	: inferatividad
emoción	: expansividad
nativa	: inferatividad + expansividad
amistad	: inferatividad (en el código de los sentimientos)
monótona	: iteratividad + duratividad

II.2.C. *Isotopías verticales y horizontales.* Cuando en un mismo texto se entrecruzan diversas isotopías semémicas, éstas pueden articularse entre sí mediante las isotopías metafóricas permitidas por las codificaciones parcialmente isomorfas de los campos semémicos. Si conociéndolos hemos podido descubrir sus relaciones metafóricas, deberíamos poder identificar las isotopías semémicas al conocer todas las metafóricas posibles,²² cuyo inventario podemos hacer constituyendo las clases del sistema paradigmático del universo semántico descrito (cf. supra II.2.B).

Ahora bien, presumimos que existe en *Salut* una tercera isotopía semémica que podríamos designar con la palabra *escritura*: aparte de que este poema esté destinado a los escritores de la revista metonímicamente llamada *La Plume* — información ajena al texto pero digna de tenerse en cuenta —, la lectura de Is.1 e Is.2 deja algunos resquicios que ahora debemos mostrar:

/Rien/ [Nada]: no se puede leer en Is.2, y en Is.1 sólo tiene un sentido connotativo

/vierge/ [virgen]: ídem.

/vers/ [verso]: no puede leerse en Is.2

/solitude/ [soledad]: no se puede leer en Is.1, en la que plantearía dificultades (soledad en una reunión de «amigos»)

22. Estas dos operaciones convierten a la estructura en «réseau» [redicilla] — *réseau*, palabra que tomamos prestada de Nicole Belmont — característica de los universos míticos. Cf. F. Rastier, «Situation du récit dans une typologie des discours», *L'Homme*, XI, 1.

Estos cuatro sememas podrían situarse en Is.3; es evidente en el caso de /verso/, no tanto en el de los demás, que tan sólo coinciden en ser isotópicos entre sí, manifestando cada uno un efecto de sentido de *privación* que comporta el sema *negatividad*. Sabemos que este sema es redundante en todos los textos de Mallarmé que se refieren al campo de la escritura.²³

Observación. A falta de elementos interpretativos metalingüísticos explicitados en el texto (como, por ejemplo, el «et vous m'entendez bien» [usted ya me comprende] de la canción popular) y del conocimiento de un código de metáforas (cf. supra II.2.D) es quizá necesario, para establecer la lectura de una isotopía semémica, identificar por lo menos un semema que pertenezca sin ninguna duda al campo elegido.

Para fijar los rudimentos de un diccionario de metáforas disponemos de algunos textos en los que el campo semémico de la escritura, así como los del banquete y la navegación, constituyen isotopías semémicas entrecruzadas o sucesivas:

a) Is.1 e Is.3: *Toast funèbre* (p. 54) [Brindis fúnebre por T. Gautier (p. 61)] permite leer un banquete que comporta «un saludo a la demencia y a la pálida libación» dedicados a un escritor. Además, *ma coupe vide (ibid.)* [mi copa vacía] puede situarse en el mismo paradigma que «Nada, esta espuma (...) la copa»; *le pur vase d'aucun breuvage* [el jarro puro de ningún brebaje] que no consiente à rien *expirer* [en despedir nada] (p. 74); el *ptyx ce seul objet dont le Néant s'honore* (p. 68) [este único objeto del que la Nada se vanagloria (p. 70)] y que *cette fiole de verre, pureté, qui renferme la substance du Néant* [este frasquito de cristal, pureza, que encierra la sustancia de la Nada]; y *L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres* [el tintero, cristal como de conciencia, con su gota, al fondo, de tinieblas].

Finalmente, en las *Noces d'Hérodiade* [Bodas de Herodías] el vuelo de la imaginación que marca *le bond de la pensée* [el salto del pensamiento] (*Noces*, p. 115) tiene lugar durante el banquete; se sabe que el vuelo y la escritura pueden estar en relación metafórica: *une impatience de plumes vers l'Idée* (p. 305) [una impaciencia de plumas hacia la Idea].

23. Cf. J. P. Richard, *L'univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*, Ed. du Seuil. 1961.

b) Is.2 e Is.3: en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Un golpe de dados jamás abolirá el azar] encontramos una conexión de la escritura con la navegación: además de *plume solitaire éperdue* (p. 468) [pluma solitaria perdida (p. 138)] (cf. «soledad»); se lee *l'écueil* [el escollo] (ibíd., cf. «arrecife»); *aux écumes originelles* (p. 473) [a las espumas originales (p. 143)] (cf. «esta espuma»); *cette voile alternative* (p. 461) [esta vela alternativa (p. 131)] (cf. «nuestra tela»), *la coque/d'un bâtiment* [el casco/de un navío] (ibíd. cf. «la popa», «la proa fastuosa»), *debout* (p. 471) [de pie (p. 141)] (cf. «de pie»), *sa torsion de sirène* [su torsión de sirena] (ibíd., cf. «una tropa/De sirenas»),²⁴ *une constellation* (p. 477) [«una constelación» (p. 147)] cf. «estrella»). Se lee también en *Le Livre: Voile, un des aspects du livre yacht* (p. 53 A) [vela, uno de los aspectos del libro yate].

Estas pocas observaciones, que no pretenden ser exhaustivas, permiten ahora una lectura de Is.3:

/Salut/ [Salud(o)]: salvación

/Rien/ [Nada]: el texto (la literatura definida por la negatividad)

/écume/ [espuma]: pluma (cf. *Choix /la plume/ rythmique suspen du sinistre /s'ensevelir/ aux écumes originelles* (p. 473) [cae /la pluma/ rítmico suspenso de lo siniestro /se sepulta/ en las espumas originales (p. 143)]; semas comunes: blancura + discontinuidad + + iteratividad + situación al ras de una superficie horizontal (cf. *ce très blanc ébat au ras du sol* (p. 76) [este tan blanco jugueteo al ras del suelo] y *Le vierge, le vivace...* (p. 67) [El virgen, el vivaz, el hermoso presente (p. 69)]

/vierge/ [virgen]: ideal

/vers/ [verso]: la literatura

/ne désigner/ [tan sólo designa]: ausencia de referencia (cf. /Nada/; de ahí la reflexividad: designación del tintero)

/coupe/ [copa]: tintero (cf. supra)

/sirènes/ [sirenas]: opuestas al arte (cf. «al revés» y supra, p. 18, nota); semejante a la quimera o a la idealidad negada (cf. *chimère au*

24. Estas semejanzas en el nivel de los sememas afectan a las estructuras semióticas superficiales del texto; en el nivel sémico donde se sitúan las estructuras narrativas encontramos, por ejemplo, inversiones: mientras que en *Salut* las sirenas se ahogan y un hombre está de pie, en *Un coup de dés* [un hombre se ahoga] («*nauffrage cela direct de l'homme*», p. 462) [naufragio directo del hombre, p. 133]) y una sirena está de pie («*une stature mignonne ténébreuse / en sa torsion de sirène debout*» [una estatura de gracia tenebrosa / de pie en su torsión de sirena, (p. 140)], lo que indica que el hombre y la sirena son actantes opuestos.

- reflet de ses squames* (p. 347); [quimera en el reflejo de sus escamas]; y *sirène (...) par d'impatientes squames ultimes* (p. 470) [sirena (...) con impacientes escamas últimas (p. 140)]
- /naviguons/ [navegamos]: escribimos (cf. supra)²⁵
- /moi/ [yo]: escritor
- /amis/ [amigos]: escritores
- /coupe le flot/ [corta la ola]: niega la materialidad (cf. *déchirer (...)* *ce lac dur* [rasgar (...) este duro lago])
- /ivresse/ [embriaguez]: manifestación del pensamiento (cf. *ibid. avec un coup d'aile ivre* [con un ebrio aletazo]; ligado a la ascensión, cf. *infra* o «salto del pensamiento»)
- /belle/ [gran]: definición del pensamiento, *i.e.* de la escritura
- /tangage/ [balanceo]: movimiento de la pluma («la pluma/rítmico suspenso de lo siniestro», p. 143); *aigrette de vertige* (p. 471) [airón de vértigo]
- /debout/ [de pie]: dispuesto hacia la Idea (toda ascensión es un movimiento hacia ella, como la escritura: *Hiéroglyphes dont s'exalte le millier/A propager de l'aile un frisson familier* (p. 71) [Jeroglíficos de los que se exalta el millar/propagar con el ala un repetido escalofrío])
- /salut/ [salud(o)]: estos versos (dedicados a la empresa de escribir; sobre esta reflexividad, cf. supra: la pluma (espuma) tan sólo designa el tintero (la copa))
- /solitude/ [soledad]: situación del escritor (cf. «pluma solitaria perdida», p. 138)
- /récif/ [arrecife] fracaso (de la escritura, cf. *ibid*; el *prince amer de l'écueil* [príncipe amargo del escollo], tocado con la pluma *cette blancheur rigide/dérisoire/en opposition au ciel* [este blancor rígido/irrisorio/en oposición al cielo] — y que por lo tanto no alcanza a la Idea)
- /étoile/ [estrella]: éxito (de la escritura; producción del pensamiento, cf. «UNA CONSTELACIÓN», p. 147)
- /souci/ [afán]: actividad de escribir
- /blanc/ [blanco]: color del papel
- /toile/ [tela]: papel (cf. supra)

Esta lectura se basa explícitamente en una sólida hipótesis: la coherencia interna de los textos de Mallarmé escritos entre 1866 y 1899;

25. Como en el caso de muchos desplazamientos lineales, se da aquí la tópica metáfora entre escritura y navegación, que ha existido desde Virgilio a Lautréamont.

pero era necesario crear un diccionario rudimentario de las isotopías metafóricas para leer Is.3, que manifestaba un campo semémico estructurado de manera idiolectal, mientras que para leer Is.1 bastaba conocer el ritual del banquete literario y para Is.2 los *topoi* de la navegación. Pero esto no es motivo para que esta lectura sea menos productiva: en Is.3 encontramos mayor desproporción entre el número de sememas expresados pertenecientes con toda seguridad al campo elegido y el de sememas leídos.

Si tuviéramos que describir *Salut*, esta evaluación cuantitativa no sería suficiente; habría que precisar el inventario de las isotopías metafóricas entre Is.1 e Is.3, y entre Is.2 e Is.3:

sememas		semas redundantes
Is. 1	Is. 3	
/copa/ /de pic/ (dirigir)	/tintero/ /dispuesto hacia la Idea/	englobante+negativa del englobado movimiento+superioridad
Is. 2	Is. 3	
/espuma/ ²⁶ /navegamos/ /sirenas/ /arrecife/ /estrella/ /balanceo/	[pluma] /escribimos/ /oponentes/ /fracaso/ /éxito=Idea/ /movimiento de la escritura/	blancura+discontinuidad+ iteratividad+situación a nivel de un plano horizontal desplazamiento+linealidad inferioridad (funcional) inferioridad+transitividad superioridad+claridad iteratividad+desplazamiento

Si se comparan estos resultados con los del cuadro de la página 119 se observará que las relaciones metafóricas se establecen, sobre todo, entre Is.1 e Is.2 por un lado (5 items) y entre Is.2 e Is.3 por otro. Si admitimos que la lectura de las metáforas permite descubrir las isotopías semémicas, el orden de lectura sería: Is.1, Is.3; puesto que Is.1 es necesaria por su referencia a la situación, y no se podría leer Is.3 sin haber establecido Is.2. Por lo tanto Is.2 actúa en la lectura como

26. Situada aquí, puesto que en el campo de la *navegación* vale para todos los contextos.

mediador entre las otras dos isotopías. Esta teoría se confirma si recordamos que la tradición literaria considera como más «importante» al plano de la lectura menos aparente, aquel cuya constitución exija el mayor número de operaciones de reescritura. El presupuesto ideológico que subtiende esta jerarquización puede formularse: la trascendencia (aquí la escritura) está oculta.

Si Is.2 es una isotopía mítica,²⁷ observamos que lo mítico permite pasar deliberadamente de lo enunciado y su situación a una puesta en escena de la enunciación.

De todas formas se comprueba el carácter reflexivo del texto de Mallarmé, ya que hay hacia la isotopía una orientación metafórica de la escritura; traduce probablemente una jerarquización homóloga al orden de lectura de los tres campos semémicos en el universo semántico descrito.

Las tres lecturas llanas que hemos realizado estaban únicamente separadas por la ficción necesaria en toda exposición. No son las únicas posibles ya que el principio de coherencia que las ha permitido es muy discutible. El sentido propuesto no se puede leer en ninguna de las tres isotopías sino en su interrelación.

II.2.D. *Descripción y lectura de las isotopías semiológicas.* La descripción científica de los textos debería permitir elaborar técnicas de lectura. Aparte de esto, una descripción científica debe ser capaz de dar cuenta de todas las lecturas coherentes posibles. Sin tener por qué hacer un inventario de cada lectura, debe definir las condiciones de cada una. Esto no es válido sólo para las isotopías semiológicas, pero podemos utilizarlas como ejemplo. En efecto, los principios de la descripción anterior deberían permitirnos evitar las lecturas simplificadoras (que consiguen resumir el contenido de un texto plurisotópico a una única isotopía).

27. Dada la recurrencia a lo largo de los diversos trabajos de este volumen de nociones como las de *isotopía cosmológica* vs *isotopía noológica* y la de sus correlatos *isotopía práctica* vs *isotopía mítica*, explicamos someramente su significado remitiendo a la *Semántica Estructural* de Greimas (Madrid, Gredos, 1971). Por cosmológico se entiende ya una isotopía, ya un inventario de sememas que comportan el clasema *exteroceptividad* (mundo exterior); paralelamente la isotopía noológica se caracteriza por la presencia del clasema *interoceptividad* (mundo interior). La relación de las isotopías «práctica vs mítica» con las dos anteriores es hipotáctica: son manifestaciones parciales ya de la dimensión cosmológica, ya de la noológica. (*N. del t.*)

La más sencilla consiste en leer sólo la isotopía semémica más aparente (la que comporta el mayor número de sememas manifestados no equívocos). Al leer *Is.3* hemos visto que las lecturas más productivas (las que explican el mayor número de sememas) no son necesariamente las de las isotopías más aparentes. Las metáforas, problema de las lecturas simplificadoras (ya que pueden indicar la presencia de otras isotopías), se reducen a perífrasis «si *Aquiles es un león*», todo lo que hay de *leonado* en el león, su pelaje, por ejemplo, será eliminado; en cambio, el valor y la ferocidad se exagerarán: el código *león* «hombre» reorganiza la representación del hombre para destacar el aspecto de «héroe».²⁸ Desde este punto de vista las descripciones de la pantera en *Une passion dans le désert* (Balzac) parecen incluso castas...

Otro modo de simplificar el contenido del texto consiste en postular y/o construir un metatexto cuyo texto fuera una expresión logomáquica velada. Esto coincide con el postulado clásico de la literatura como representación ornamental. En este tipo de lectura las metáforas se reconocen sólo en la medida en que guían al lector hacia el metatexto que busca. Se introduce, pues, una jerarquía entre los contenidos que están en relación metafórica: uno sería el vehículo y el otro el soporte.²⁹ La lectura se orienta desde el primero hacia el segundo. Es una lástima que el metatexto elegido sea a menudo tan simple: se suele explicar a Mallarmé y a Rimbaud desde la *puesta del sol*.

Observación. La orientación metafórica tiene un papel muy importante en la ideología de la poesía; no sólo se supone que las cadenas metafóricas tienen que *representar* las «correspondencias» sino que la orientación que se les atribuye tiene que ser la designación de un eidos: se le llame naturaleza, Dios, Mal o «profunda unidad», se trata del significado trascendental que busca la metafísica. Si bien se ve claramente el sentido de esta orientación en la literatura idealista, no ocurre igual en una teoría descriptiva.

En suma, una teoría descriptiva que decidiera a priori limitarse a una sola isotopía se confundiría con una simple técnica interpretativa, leería

28. M. Riffaterre, «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», en *Lan-gue française*, 3, p. 49.

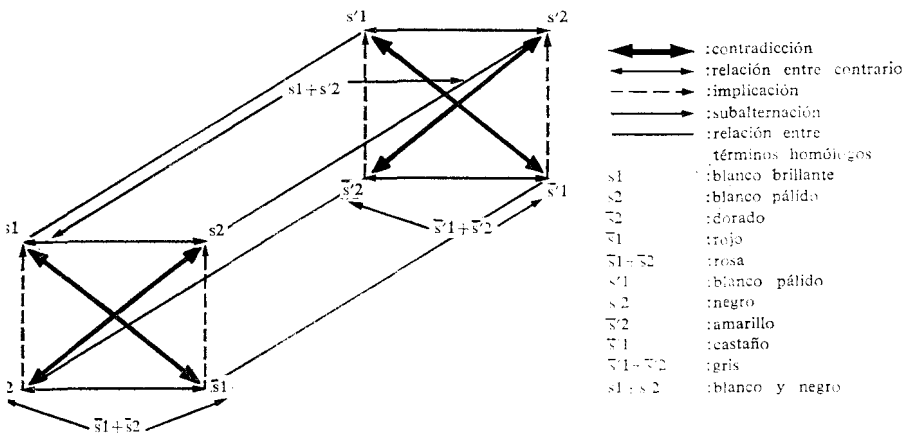
29. *Ibid.*, p. 47; estos términos están tomados de I. A. Richards, *The philosophy of rhetoric*; es discutible esta binarización de la metáfora (una isotopía metafórica puede establecerse entre más de dos sememas) y, sobre todo, su articulación con el modelo aristotélico del signo lingüístico.

sólo un determinado sentido del texto, sin explicar las condiciones estructurales en las que se produce dicho sentido.

II.3. *Las isotopías semánticas*

En el estudio anterior sobre las isotopías semiológicas interesaba el contenido como sustancia (ejes definidores de los campos semémicos; semas fundadores de las clases metafóricas). Estudiar las isotopías semánticas equivaldrá a estudiar las redundancias de unidades formales del contenido.

Cuando los sememas que pertenecen a un mismo campo están articulados entre sí mediante relaciones lógicas identificables se dice que el campo semémico se estructura en código. Por ejemplo, hemos podido presentar³⁰ el código del campo del «color» en los textos de Mallarmé de la manera siguiente:



Basta que las diferentes codificaciones de los campos semémicos sean parcial o totalmente isomorfas (lo cual es característico de los microuniversos míticos) para que puedan constituirse isotopías semánticas por redundancia de semas que ocupen la misma posición lógica en estos códigos isomorfos. Así, una secuencia como:

30. Cf. nuestra op. cit. II. Para justificaciones teóricas, cf. A. J. Greimas y F. Rastier, «Les jeux des contraintes sémiotiques», en *Du sens*, Ed. du Seuil, 1970. pp. 135-155.

Le sepulcre solide où gît tout ce qui nuit,
Et l'avare silence et la massive nuit (p. 53).

[El sepulcro sólido donde yace todo lo nocivo,
Y el avaro silencio y la masiva noche (p. 63).]

manifiesta una isotopía de ese tipo, ya que cada semema ocupa la misma posición (s'2) en esos diversos códigos:

objetos: /sepulcro/ (vs sl: /astro/)
movimiento: /yace/ (= inmovilidad; cf. /avaro/ = retención, de ahí la inmovilidad)
procesos: /ser nocivo/
sonidos: /silencio/ (vs sl: /trueno/)
consistencia: /sólido/, /masiva/ (vs sl: /inmaterial/)
momento del día: /noche/
colores: /negro/ (connotado por: /noche/)

De manera semejante los sememas de la clase metafórica analizada en II.2.B ocupan la misma posición, la del neutro (s1 + s2) en sus códigos respectivos (por ejemplo, /fresco/ en el código de la temperatura, /murmullo/ en el de los sonidos, etc.), aunque la secuencia citada (p. 92) manifiesta no sólo una isotopía metafórica (semiológica) sino además una semántica (sin que podamos decir que esta duplicación de isotopías sea característica del universo semántico de Mallarmé).

III. HACIA UNA ESTILÍSTICA DE LAS ISOTOPÍAS

Tras la descripción retórica de las isotopías del contenido adoptemos una perspectiva estilística, estudiando con ejemplos las correlaciones entre isotopías que proceden de distintos niveles del texto, sin pretender en absoluto ser exhaustivos.

III.1. *Estilística del contenido*

Las estructuras semióticas superficiales se distinguen de las profundas: se oponen lo mismo que el nivel de los sememas al de los semas. El que hasta ahora hayamos dedicado nuestra atención a las primeras no quiere decir que no existan isotopías en el nivel de las segundas. Así, en un relato (el relato se define como estructura profunda), no sólo la redundancia uniforme de ciertas categorías sirve de soporte a la inversión de los contenidos, sino que esta misma inversión

puede presentarse como la sustitución de una isotopía por otra. Por consiguiente, el paso de la alienación al goce de los valores puede corresponderse (en el plano superficial) con el paso de una redundancia de términos negativos (disfóricos) de códigos homologados a la redundancia de los positivos (eufóricos) de los mismos códigos. Así, en *Toast funèbre* (pp. 54-55) se lee una isotopía semántica y semiológica del tipo s1 que manifiesta el goce de los valores, en los versos 39-50; y una isotopía del tipo s'2 que expresa la alienación, en los versos 58-60.

III.2. Estilística del contenido y de la expresión

A. La primera articulación

a) *Isotopías léxicas*. Si adoptamos una perspectiva onomasiológica veremos que una misma estructura profunda, un relato, por ejemplo, puede manifestarse en series lingüísticas distintas y, por lo tanto, en lexemas distintos. El que *Virgile travesti* difiera de las otras traducciones o adaptaciones de la Eneida se debe no a una estructura narrativa original, sino a su código léxico. Lo que se llama *tono* de un texto corresponde en general a un tipo de isotopía lexemática. Éstas se producen por redundancia de lexemas igualmente codificados dentro del sistema axiológico social que connota, por ejemplo, onda y corcel / ola y jamelgo.

Esta clase de isotopías puede corresponderse con las semiológicas. Es el caso del poema de G. M. Hopkins titulada *The Windhover*,³¹

31. Subrayamos los lexemas que no son de origen anglosajón:

THE WINDHOVER

To Christ our Lord

I caught this morning morning's *minion*, king-
 dom of daylight's *dauphin*, dapple-dawn-drawn *Falcon*, in his riding
 Of the rolling level underneath him steady *air*, and striding
 High there, how he rung upon the *rein* of a wimpling wing
 In his *ecstasy!* then aff, off forth on swing,
 As a skate's helle sweeps smooth on a bow-bend: the hurl and gliding
Rebuffed the big wind. My heart in hiding
 Stirred for a bird, — the *achieve*, of the *mastery* of the thing!
Brute beauty and *valour* and *act*, oh, *air*, *pride*, *plume*, here
 Buckle! AND the fire that breaks from thee then, a *billion*
 Times told lovelier, more *dangerous*, O my *chevalier!*
 No wonder of it: shéer plód makes plough down *sillion*
 Shine, and blue-bleak embers, ah my dear,
 Fall, gall themselves, and gash gold-*vermilion*.

donde la interpretación semántica no permite ver más allá de la isotopía aparente que podemos resumir grosso modo como «un halcón se eleva, luego cae». Pero la presencia de gran número de lexemas de origen extranjero (francés la mayoría) en este único lugar de la obra aporta un aspecto peregrino de connotación aristocrática para un inglés y sagrada para un jesuita (debido al origen latino). Se descubre, por lo tanto, una segunda isotopía que se puede expresar en líneas generales como «Cristo va al cielo y viene a la tierra», cuya presencia se ve confirmada por la dedicatoria «To Christ our Lord». A los dos campos semémicos les corresponden dos campos léxicos.

Otro ejemplo. En la *Divina Comedia* parece corresponderle a cada uno de los tres libros una isotopía semiológica y otra léxica. Así, se pueden traducir por «viejo» los siguientes términos:

vecchio en el *Infierno*
veglia en el *Purgatorio*
sene en el *Paraíso*

b) *Isotopías sintácticas*. Las unidades lingüísticas que tienen la misma función son isotópicas desde el punto de vista sintáctico. Por lo tanto, los sememas en isotopías metafóricas pueden manifestarse mediante otra sintáctica homóloga; ya sea por parataxis de sintagmas: «sol cuello cortado», ya sea por parataxis de frases:

Jasjón sokol zá gory zaljótyval
 Vasílij k téremu pxiázival³²

donde «Vasílij» y «Jasjón sokol» están en relación de isotopía metafórica.

Las isotopías semémicas pueden tener igualmente correlatos en el nivel sintáctico. En *Salut* comprobamos una distribución especial de las isotopías según los enunciados: el enunciado 1 (v. 1-2) manifiesta los contenidos de Is.1 (es decir: que se puede leer en primer lugar Is.1, ejemplo /copa/); los enunciados 2 (v. 3-4) y 3 (v. 5-6), 4 (v. 7-8) explicitan los sememas de Is.2 (ejemplo/navegamos/, /sirenas/, /ola/); el enunciado 5 (v.9) manifiesta Is.1 (/embriaguez/), e.6 (v.10) manifies-

32. «Un claro halcón volaba más allá de las colinas, Vasílij caminaba hacia la mansión», citado por R. Jakobson, en *Essais de linguistique générale*, páginas 236-237.

ta Is.2 (/balanceo/) pero con una anáfora con respecto a e.5 (cf. «su»); e.7 (v.11-12) manifiesta Is.1 («este» «yo» hacen referencia a la situación) y Is.2 («soledad, arrecife, estrella»); finalmente e.8 (v.13-14) puede manifestar tanto Is.1 como Is.2 en la medida en que es ambiguo (cf. «qué importa» y «tela»). En suma, en los cuartetos, a los diferentes enunciados les corresponden ya Is.1 ya Is.2; mientras que en los tercetos estas isotopías están superpuestas en la manifestación sintáctica: en primer lugar por la anáfora entre e.6 y e.5, después, por su yuxtaposición en el interior de e.7, conjunción reforzada en e.8 por la ambigüedad léxica.

Veamos el efecto que esta correlación entre unidades sintácticas e isotopías semémicas produce en el significado: se lee en primer lugar la disjunción sintáctica y semántica (cf. «Tal... lejos»), de la isotopía práctica Is.1 y de la mística Is.2; después, en los tercetos, se lee su conjunción sintáctica y semántica en e.7, el remitente se expresa en Is.1 y el destinatario en Is.2). La conjunción de lo práctico y lo mítico tiene un efecto anagógico: sugiere una isotopía jerárquicamente superior en la que se confundieran ambas. La lectura de la tercera isotopía ha sido posible gracias a la ambigüedad del último enunciado.

Observación. Se trata evidentemente de Is.3, de la *escritura*, porque el mensaje, que en e.7 pone en relación al remitente definido en Is.1 y al destinatario en Is.2, es precisamente «este saludo», es decir, y según nos indica el título, el texto mismo.

El texto, como enunciado, actante en e.7, escenifica la conjunción de lo práctico y de lo mítico que se opera de hecho por su propia enunciación.

B. La segunda articulación

a) *Correlaciones con el nivel prosódico.* La distinción utilizada antes entre cuartetos y tercetos se daba ya en el nivel prosódico; corresponde en *Salut*, según las reglas del género, a una oposición entre dos secuencias sintáctico-semánticas.

Igualmente en este nivel, la disjunción semántico-sintáctica establecida entre Is.1 e Is.2 viene señalada por la indicación de una pausa entre e.1 y e.2 (punto y coma en el verso dos); la disjunción entre los tercetos y los cuartetos se refuerza con una pausa en v.8 (punto y coma); finalmente la conjunción semántico-sintáctica que se establece

en los tercetos entre Is.1 e Is.2 está apoyada por la ausencia de pausas entre los grupos sintácticos de los versos 9 al 14.

b) *Correlaciones en el nivel fonémico.* Dos lexemas que abarcan sememas en isotopía metafórica y/o semántica pueden estar en relación isotópica en el nivel de los fonemas que los expresan. Es lo que ocurre en las dos últimas rimas de *Toast funèbre*.

Podemos verificarla haciendo un recuento de los fonemas que materializan sememas de una misma clase metafórica. Este recuento se comparará con el de otra clase metafórica para descubrir rasgos diferenciadores del nivel fonemático que puedan ponerse en relación con los del semántico.

Hemos elegido, también de Mallarmé, las dos clases s1 y s'2,³³ que se oponen contradictoriamente en el nivel semiológico como la Vida a la Muerte.³⁴ He aquí las ocurrencias que comprenden sememas constituyentes de estas dos clases:

s1	s'2
«sais» [sabes]	«ombre» [sombra]
«étoile» [estrella]	«marbe» [mármol]
«vrai» [verdadero]	«roc» [peñasco]
«pur» [puro]	«lourd» [pesado]
«astre» [astro]	«noir» [negro]
«Idées» [ideas]	«pierre» [piedra]
«sacre» [sagrado]	«obscur» [oscuro]
«diamant» [diamante]	«tombeau» [sepulcro]
«pluie» [lluvia]	«avare» [avaro]
«fête» [fiesta]	«veuve» [viuda]
«reste» [queda]	«silence» [silencio]
«clair» [claro]	«massive» [masiva]
«éternité» [eternidad]	«nuit» [noche]
«irradier» [irradiar]	«sépulcra» [sepulcra]
«diaphane» [diáfano]	«gît» [yace]
«vers» [verso]	«plafond» [techo]
«génie» [genio]	«lave» [lava]
«vierge» [virgen]	«basalte» [basalto]

33. Constituidos como se indica supra.

34. Estos términos no son más representativos en su contenido que otros. Designan instancias de un modelo calificativo (cf. Greimas, *Sémantique structurale*, p. 224 [trad. cast., p. 348]).

Estos dos inventarios se han escogido con un total de 34 sílabas cada uno, teniendo en cuenta las reglas de recuento silábico de la poesía regular, las elisiones y las diéresis contextuales.

He aquí el inventario de los fonemas:

fonemas	s1 (vida)	s'2 (muerte)
Vocales orales:		
[i]	10	7
[e]	6	1
[ɛ]	8	1
[a]	7	12
[y]	3	3
[œ]	0	1
[ə]	3	5
[u]	0	3
[o]	0	1
[ɔ]	0	3
Vocales nasales		
[ã]	1	1
[õ]	0	3
Consonantes		
[p]	2	3
[b]	0	4
[t]	6	1
[d]	4	1
[k]	2	3
[f]	3	1
[v]	4	4
[s]	3	5
[z]	0	1
[ʒ]	2	1
[m]	1	2
[n]	3	2
[r]	8	9
[l]	3	7

Estos inventarios muestran diferencias notables: así en Vida el número de consonantes (41) es relativamente menos elevado con respecto al de las vocales (38) que en Muerte, donde contamos 46 y 40 ítems.

Para comparar los dos inventarios de cada fonema hemos elegido los rasgos articulatorios descriptivos que hacen aparecer una diferencia superior a la de 2 ítems.

Resumamos así la correlación entre la oposición en el nivel semiológico y las diferencias estadísticas en el fonémico.

nivel semiológico	vida s1	muerte s2	diferencia
nivel fonológico:			
consonantes	--	+	5
v. anteriores	+	-	7
v. posteriores	-	+	10
v. no redondeadas	+	-	10
v. redondeadas	-	+	13
c. laterales	--	+	4
c. bilabiales	--	+	6
c. ápico dentales	+	-	5
c. predorsoasibiladas	--	+	3

Observaciones: 1. Con los fonemas más característicos de Vida (las vocales anteriores cerradas no redondeadas y las apicoalveolares oclusivas) se puede formar el lexema *idée* [idea] y *dé* [dado]³⁵ y decir que están diseminadas anagramáticamente en las ocurrencias de esta clase y en las isotopías que forman; pero no disponemos aún de procedimientos científicos para leer los anagramas, y, por ejemplo, nada permite decir si se trata de lexemas, morfemas, sintagmas, etc., o si pertenecen a la misma lengua que los textos.

Además, tan sólo presuponiendo una correlación con el contenido (connotado aquí como idealista), podríamos leer *idée* [idea] y no *thé* [té] o *ide* [idus].

2. Los recuentos que hemos hecho son demasiado restringidos como para atribuirles un valor estadístico.

Como las unidades de las clases metafóricas pueden por su redundancia constituir isotopías semiológicas se encontrarán secuencias que

35. Además en relación metafórica: «Toute Pensée émet un Coup de Dés» [Todo pensamiento emite un golpe de dados].

comporten una isotopía semiológica en correlación con otra fonémica.³⁶ Pero estas correlaciones no se realizan siempre; veamos en qué contextos. Tomemos como ejemplo el rasgo «no redondeado» que origina una diferencia de 13 items, y busquemos en qué contextos las manifestaciones de muerte comportan vocales no redondeadas.

He aquí una secuencia que recoge 6 de los items de nuestro inventario (están subrayados), y en la que los sememas pertenecen a la clase semiológica s'2:

Le sépulcre *solide* où *gît* tout ce qui nuit,
Et l'*avare* *silence* et la *massive* *nuit*.
[cf. p. 132]

Los lexemas en bastardilla cuentan con 7 vocales no redondeadas. El contexto fonémico se caracteriza por la redundancia de las vocales no redondeadas que constituyen una isotopía fonémica: de las 27 vocales de la secuencia 16 son no redondeadas.

Para definir el contexto semántico de los sememas bastará una ingenua paráfrasis: «la muerte está muerta».³⁷

En suma, los contenidos explicitados en isotopías semiológicas se ven negados semánticamente y fonéticamente por una isotopía de vocales no redondeadas características de las manifestaciones de la clase semiológica s1.³⁸

36. Por ejemplo, los versos 39-50 de *Toast funèbre*, que manifiestan una isotopía semiológica del tipo s1 y otra fonética constituida por la redundancia de los rasgos característicos de s1 según nuestro cuadro.

37. Esta negación de la muerte se reitera en los versos anteriores, cf. páginas 53-54.

38. Este ejemplo no es un caso aislado; ver, por ejemplo, p. 60 el contexto:

«Que se *dévêt pli* selon *pli* la *piere* *veuve*»
[Que se desviste pliegue por pliegue la *pedra* viuda]

que niega semántica y fonológicamente a s'2, ante la afirmación semántica y fonológica de s1:

«A *prompte* *irradier* ainsi qu'*aile* l'*esprit*»
[A punto de irradiar como ala el espíritu]

Mallarmé practicaba él mismo ese tipo de lectura como lo demuestra la ilustre frase: «quelle *déception*, devant la *perversité* conférant a *jour* comme a *nuit*, *contradictoirement*, des timbres *obscur* ici, la *clair*» (p. 364) [qué decepción ante la perversidad de los timbres, oscuros en *dia* (*jour*) y claros en *noche* (*nuit*)].

Lejos de debilitarse la correlación observada se refuerza; y, sin duda, las diferenciaciones estadísticas serían más importantes si hubiéramos tenido en cuenta los contextos semánticos al hacer los inventarios.

Hemos visto que para establecer las isotopías se requiere una teoría de la lectura, que sería posible si se crearan gramáticas dependientes del contexto.

Esta teoría deberá romper con el presupuesto de la linealidad del discurso, discutible en todos los niveles lingüísticos. Por ejemplo, el estudio de las isotopías semémicas ha mostrado que las isotopías pueden ser sintagmáticas sin ser secuenciales; y que en un mismo nivel de análisis pueden darse varias lecturas regidas por una misma teoría (como lo hemos comprobado en Salut).

Finalmente, exceptuando las hipótesis particulares de algún trabajo, la lectura no puede limitarse a un único nivel: por ejemplo, para identificar las secuencias de Salut hemos tenido que definir isotopías semánticas, sintácticas, y prosódicas.

Vemos aquí cómo una teoría de las isotopías podría participar en una tipología del discurso según sus estructuras estilísticas. La tesis del paralelismo entre sonido y sentido propuesta por Jakobson para definir el discurso poético es una primera sugerencia en este sentido, aunque se pueda aplicar mejor en una cierta línea de estética (como la de Hopkins, el primero en enunciarla).

Esa teoría permitiría definir en todos los niveles lingüísticos el sistema de redundancias que establecen en un texto las coherencias e incoherencias «reguladas» que lo constituyen en discurso. Se debe añadir una teoría de las transformaciones y conversiones narrativas y dialécticas que convierten a un texto en discurso abierto o cerrado (según el tipo de transformaciones y conversiones). Así, el análisis del discurso podrá salirse de los datos empíricos (textos o «enunciados continuos» siguiendo la expresión de Harris) y definir científicamente su objeto.

«L'IMPOSSIBLE» DE GEORGES BATAILLE. ENSAYO DE DESCRIPCIÓN ESTRUCTURAL

Nicole Gueunier

Este ensayo es una tentativa, respuesta a unas exigencias teóricas que implican sin duda contradicciones internas. Al empezarlo, en octubre de 1969, tratábamos de ver con los medios e instrumentos de entonces (aún no contábamos con la traducción francesa de la Morfología del cuento de Propp) cómo el análisis estructural podía permitirnos dar cuenta del texto literario: se entendía su «literariedad» únicamente a la luz de la teoría jakobsoniana de las funciones del lenguaje. Dar cuenta de L'Impossible — como se puede deducir del mismo título que Bataille le dio — era en cierto modo un reto: su resistencia a la lectura parecía, por lo menos a simple vista, superior a la que los analistas encontraban en Goldfinger, La princesse de Clèves, o L'Étranger.

Debemos entender por «dar cuenta»:

- descubrir el funcionamiento propio del objeto que hemos construido o cuya construcción hemos aceptado al decidir analizarlo.
 - encontrar un cierto consensus en el receptor después de haberle comunicado el resultado de esta operación.
- Para realizar este trabajo, los métodos utilizados permiten tratar al texto como:*

1) un objeto lingüístico, es decir,

- como un conjunto de enunciados (se comprobará fácilmente las deudas a los conceptos elaborados por Benveniste) y
- como un discurso (utilizamos, por un lado, la retórica tradicional y los conceptos de Jakobson; por otro, los trabajos de los formalistas rusos y de Greimas).

2) un objeto semiótico, en un intento tímido aún de análisis tipográfico.

I. LA ELECCIÓN DEL CORPUS

Responde a diversas exigencias.

I.1 *L'Impossible* parece muy apropiado para una investigación estructural, ya que integra en una única estructura final tres textos diferentes:

- 1) *L'Orestie* (Ed. de Quatre Vents, 1945)
- 2) *Histoire des rats* (*Journal de Dianus*)
- 3) *Dianus* (notes tirées des carnets de *Monsignor Alpha*)

Anteriormente publicados en el volumen titulado *La Haine de la poésie* (Ed. de Minuit, 1947) se presentaron finalmente, con modificaciones de contenido y distribución, en *L'Impossible* (Ed. de Minuit, 1962). *L'Orestie*¹ contiene los mismos elementos que habían sido publicados, con anterioridad, por separado en revistas.

Hemos referido esta historia del texto para situarnos ante el problema diacrónico, sin que esto implique el abandono de la perspectiva sincrónica en la misma medida en que se define el objeto del análisis simplemente como un número finito de estructuras diferentes, que mantienen entre sí (dada su combinación en estructuras de rango superior) relaciones de tipo sincrónico. Olvidar estas diferencias sería privar al análisis de un elemento esencial para la estructura: la movilidad de las unidades cuyo juego la constituye; limitarnos al resultado de la combinación supondría cerrar los ojos a lo esencial: la combinatoria. Habrá, pues, que considerar pertinente el hecho de que la distribución de los textos sea:

	1) OR		1) HR
HP:	2) HR	IMP:	2) D
	3) D		3) OR

1. Las abreviaturas adoptadas son las de B. Noël, en su edición de *L'Archangélique* (Mercure de France, 1967):

OR = *Orestie* (no el texto de 1945, sino el que figura en las dos compilaciones citadas).

HP = *La Haine de la poésie*.

IMP = *L'Impossible*.

A los que hemos añadido:

HR = *Histoire de rats*.

D = *Dianus*.

Lo que se pone en duda no es la perspectiva ni la metodología sincrónicas, sino la concepción del texto como un objeto estático, monolítico, e invariable en sus componentes. La problemática debe admitir el concepto de variabilidad.

I.2. El análisis se enfrenta a continuación con el problema de la heterogeneidad de las estructuras que se van a describir. Bataille ha expuesto este problema en HP, insertando entre OR y HR la siguiente frase: «Me costaría mucho trabajo explicar el motivo de haber publicado en un mismo libro poesías y el ataque a la poesía, el diario de un muerto y los apuntes de un prelado amigo mío. Este capricho no es un caso aislado, y aún me atrevería a decir, por experiencia propia, que puede traducir también lo inevitable.»

Bataille ha planteado la cuestión en términos de «géneros literarios». Procuraremos presentarla de modo más riguroso: el análisis deberá sacar a la luz la estructura descubriendo, mediante sondeos, la redundancia que reflejan los signos en los diferentes niveles del texto. En el tipo de mensaje que nos ocupa, al no conocerse de antemano el código, puesto que el objeto no es exclusivamente lingüístico, la redundancia de signos es lo único que permite descodificarlo, sirviendo, en suma, de «código a posteriori».²

La heterogeneidad aparente de los tres textos de HP o de IMP nos ha parecido muy apropiada para hacer ver una problemática. Comprobamos que tan sólo afecta a lo que podríamos llamar los constituyentes inmediatos, y de ningún modo a la «estructura profunda» del objeto propuesto para el análisis.

I.3. Por último, en la elección del corpus ha influido la existencia de un juego referencial que permite la apertura de la descripción a la teoría bakhtiniana de la intertextualidad.³ La integración de las tres estructuras «primitivas» en dos paralelas de rango superior, sólo en apariencia deja intacto «el cierre del texto». IMP es ciertamente un texto distinto de HP por la diferente distribución de sus partes, pero

2. Tomamos este concepto de M. G. Granger en *Essai d'une philosophie du style*, Colin, 1968, especialmente el capítulo VII, pp. 187 y siguientes.

3. Cf. J. Kristeva, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», en *Critique*, n.º 239, abril 1967, recogido en *Σημειωτική Recherches pour une sémanalyse*, Ed. Seuil, 1969.

sólo lo es en cierto sentido; sigue siendo «el mismo». Como es el resultado de la identidad y alteridad el texto no puede estar cerrado.

Hay que precisar más la noción de apertura: en el nivel léxico y en el semántico, HP e IMP están cerrados; pero el estudio en ambos textos de la función referencial del lenguaje subordinada a la función poética, conduce a su «apertura». Ésta es la que permite integrar en el texto el discurso no escrito de la historia, así como el de otros textos. La cita y la alusión —la referencia— son en el texto una brecha abierta a la violencia exterior cuya irrupción contribuye a constituirlo.

¿Qué tipo de problemática es la que, llamándose a sí misma estructural y trastornando la inmovilidad de la estructura en favor de la variabilidad, se complace peligrosamente en elegir textos dispares y parece renunciar al concepto de cierre del corpus? Debido a su carácter de *juego* (no *ludus*, sino la contradicción que postula ya el *Aufhebung* hegeliano, *azar* y *combinatoria* a la vez) el texto de Bataille nos ha parecido apropiado para exponer una problemática: en el doble sentido en que el azar abre lo que la combinatoria parece cerrar.

II. ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA PROSÓDICA

II.1. Ya desde este nivel comprobaremos en IMP, que será nuestro texto básico, una heterogeneidad de las estructuras. En OR se da la doble oposición:

bastardilla vs redonda
continuidad vs discontinuidad

Esta doble oposición se lee tanto horizontal como verticalmente: el texto en bastardilla es continuo; el de letra redonda, discontinuo.

A simple vista, en HR y D el caso es diferente: en HR la oposición «continuidad vs discontinuidad» no parece existir y la bastardilla tiene sólo la función de subrayar, en competencia con otros signos de idéntica finalidad, por ejemplo las mayúsculas: «... ce SECRET — que le corps abandonne...» (p. 99). En D el empleo de la bastardilla funciona, al parecer, como una redundancia del semema [epílogo]⁴ (p. 133).

4. Hemos usado las siglas siguientes:

[] (corchetes) = sememas;

« » (comillas) = semas;

// (barras oblicuas) = funciones, en el análisis predicativo.

Este análisis, situado en el nivel de los constituyentes inmediatos, hace aparecer una línea que separa a HR y D de OR. Y a la vez, en el interior de OR, recoge la distinción de Bataille entre «poesía» (redonda + discontinua) y «ataque a la poesía» (bastardilla + continua).

II.2. Pero el análisis puede superar esta fase. Comprobamos, por ejemplo, que en HR se introduce el sema «discontinuidad» mediante otros signos aparte del blanco situado a la derecha de cada línea impresa, para evitar señalarlo como en OR. Los blancos de la disposición sintagmática juegan en este plano un papel importante, aunque intervengan en una unidad superior a la línea, entre cada secuencia de varias líneas. Pero el sema «discontinuidad» está principalmente señalado en HR por los puntos suspensivos situados ya al principio (p. 68), ya al final de la secuencia, o ya ocupando líneas enteras en sustitución de una o varias secuencias (p. 61-63).

Este recurso origina en el plano sintáctico interrupciones que se verifican:

— a la derecha de la frase:

je ne sais si je ris de la nuit ou si la nuit... (p. 34)

Ce qui subsiste, il le domine quand je... (p. 65)

[Yo no sé si me río de la noche o si la noche...

Lo que subsiste, le domina cuando yo...]

— en el centro de la frase:

a) sin recuperación del sintagma verbal o nominal:

Je demandai l'adresse du... à la patronne (p. 75)

Il est étrange qu'A., lui qui... m'ait guidé dans mes démarches de rêve (p. 64).

[Pedí la dirección de... a la patrona

Es extraño que A., el que... me haya guiado en mis andanzas de sueño.]

b) con recuperación:

Ces corbeaux sur la neige, au soleil, dont je vois les nuées de mon lit, dont j'entends l'appel de ma chambre, seraient-ils? (...) les mêmes — qui répondirent au cri de B. quand son père (...) ? (p. 83).

[Estos cuervos sobre la nieve, al sol, cuyas bandadas veo desde mi cama, cuya llamada oigo desde mi habitación, ¿serían? (...) los mismos — que respondieron al grito de B. cuando su padre (...)?]

En esta frase la discontinuidad se representa mediante cuatro signos redundantes: el de interrogación, el aparte, los puntos suspensivos y el guión.

En HR, el discurso del texto comporta, pues, el doble esquema sémico continuidad y discontinuidad, semas que están prosódicamente representados. Se puede expresar mediante la fórmula

$$a + \frac{1}{a},$$

el carácter antinómico de esta estructura prosódica.

II.3. En D, las oposiciones de signos prosódicos sólo recaen, de manera secundaria, sobre el par «continuidad vs. discontinuidad»: las secuencias están separadas por espacios blancos, pero las otras señales demarcativas son muy escasas. La oposición se centra en «redonda vs. bastardilla»; las dos primeras partes del texto (*L'oiseau et l'Empire*) están en redonda, la última (*Epilogue*) en bastardilla. Se da, pues, una disposición sintagmática basada en la sucesión de dos elementos del mismo rango pero investidos, del tipo:

$$b + \frac{1}{b}$$

II.4. En OR las dos oposiciones funcionan de manera redundante, adoptando la siguiente disposición:

p. 143-156: discontinuo + redonda

p. 157-164: continuo + bastardilla

p. 165 : discontinuo + redonda

p. 166 : continuo + bastardilla

p. 169-175: discontinuo + redonda

p. 179-188: continuo + bastardilla

que al ser explotada sistemáticamente constituye una estructura que

combina entrecruzándolas las otras dos estructuras esbozadas ya en HR y D.

$$\frac{a + \frac{1}{a}}{b + \frac{1}{b}}$$

La palabra *esbozo* pide el comentario siguiente: lógicamente no nos referimos a un modelo cronológicamente anterior puesto que sabemos muy bien que OR es diacrónicamente anterior a HR y D. Pero en el plano estructural presenta un modelo más completo que los otros dos. De ahí los diferentes sentidos que adquieren HP e IMP, ya que en HP, OR ocupa el primer lugar mientras que en IMP el último. El objeto de nuestro trabajo consistirá ahora en comprobar si la estructura

$$x = a + \frac{1}{a}$$

puede encontrarse también en los otros niveles de elaboración del texto.

III. ANÁLISIS SINTÁCTICO: ESTRUCTURAS «SUPERFICIALES»

El análisis, en el nivel de los constituyentes inmediatos, de los esquemas actancial y funcional de los tres textos, pone de nuevo en evidencia su aparente heterogeneidad: los dos primeros se presentan bajo la forma de «relatos» (notas, diario, escribe Bataille); el tercero, como poesías seguidas de «reflexiones sobre la poesía».

III.1. Se comprueba en HR, como en toda estructura de un relato, la existencia de un esquema actancial muy completo: el actor *yo* parece corresponderse perfectamente con el actante A1. B., la amante de *yo*, es el actante A2. *Yo* es también, como ocurre a menudo, el actante remitente tanto a nivel del contenido del relato, en el que le vemos enviar mensajes y mensajero, como en el nivel del relato mismo, en su calidad de escritor. En el nivel del contenido, A3 se corresponde con el actante

destinatario A4, representado por B. Tenemos, pues, según el esquema de Greimas:⁵

$$\frac{\text{El}}{\text{Ella}} \cong \frac{\text{Sujeto} + \text{Remitente}}{\text{Objeto} + \text{Destinatario}}$$

La relación que une A1 y A2 es teleológica y fundamenta la función /busca/. El jesuita A. es el actante A5; el padre de B. y Edron, por un fenómeno frecuente de polimerización en los actantes, son los dos el actante A6. A la función /busca/ se viene a añadir en el desarrollo la modalidad transgresión, que afecta además a todos los actantes del relato: en la tercera parte de éste, el padre de B. y su conserje Edron son culpables de violación en la persona de B. niña (p. 96); transgresión que es doble en el caso del padre, puesto que se trata de violación e incesto. Los amores paralelos de B. y sus dos amantes (*yo* y A., el jesuita que es a la vez un «padre») no son sino repeticiones en el orden de la busca de la transgresión inicial: «J'étais dans le coeur du château, j'habitais la maison du mort y j'avais franchi les limites» declara *yo* (p. 92) [«Estaba en el corazón del castillo, vivía en la casa del muerto y había franqueado los límites»].

III.2. En D, el esquema es menos completo. La /busca/ está representada: A1 está encarnado por el actor *yo*, es decir, por el señor Alpha, prelado impío; A2 es E., la mujer codiciada; el muerto, D., hermano del señor Alpha, asume contradictoriamente los actantes A5 (su muerte deja el campo libre) y A6.

III.3. En OR, el esquema se reduce a la más simple expresión. De la /busca/ no queda aparentemente más que testigos lexemáticos como «hambre», «deseo», «búsqueda». Entre los actantes, A1 está representado por *yo* (*je* o *Moi*) y los otros no están asumidos por actores humanos.

5. *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, p. 177 [Trad. cast., pp. 271-272].

IV. ANÁLISIS SINTÁCTICO: ESTRUCTURAS «PROFUNDAS»

Un análisis más profundo del esquema funcional y del actancial permitirá superar esta aparente heterogeneidad:

- el procedimiento de la calificación contraria da lugar a la representación del actante A1 mediante la fórmula $A1 + \frac{1}{A1}$;
- el actante A2 puede representarse igualmente tras un análisis más complejo con la fórmula $A2 + \frac{1}{A2}$;
- la función positiva /busca/ es inseparable de la modalidad negativa «transgresión»;
- la realización de estos procesos, parcial en HR y D, tiene un carácter más perfecto en OR, que funciona, por lo tanto, como modelo de la estructura.

IV.1. El actante A1 comporta las dos calificaciones contrarias.

interioridad	vs	exterioridad
euforia	vs	disforia

Observación: este par de oposiciones sólo puede leerse horizontalmente.

IV.1.1. El sema «interioridad» (constituyente calificativo del actante A1) es muy patente en los tres textos. Se manifiesta esencialmente por el empleo frecuente del *yo* en los sintagmas verbales cuyos verbos, en presente inmediato, expresan las modificaciones de los efectos que interesan a la totalidad del actor *yo*, para no desintegrarlo: «tengo vértigo», «soy presa del miedo», «yo tiemblo», «estoy tan cansado» (D), «estoy hambriento de sangre», «tengo miedo» (OR).

El sema «exterioridad» está señalado por marcas morfosintácticas y semánticas opuestas:

a) En el nivel morfosintáctico

— en la estructura de la frase

presencia de gran cantidad de frases nominales (vs verbales): «état de nerf inouï, agacement sans nom» (p. 17); «courte échappée sur la folie»

(p. 118) [«un extraordinario estado de nervios, irritación sin nombre»; «corta escapada a la locura»].

— en la estructura del sintagma verbal

empleo de presentes permanentes (vs inmediatos): «aimer à ce point *est* être malade» vs «et j'*aime* être malade» (p. 17) [«amar hasta ese punto *es* estar enfermo» vs «y yo *quiero* estar enfermo»].

Desajustes en el empleo de los tiempos: presente/imperfecto, presente/indefinido: «Je *deviens* fou moi-même à coup sûr, dans ma chambre... Je me *pliai* en chien de fusil dans mon lit: je *pleurais*» (p. 57) [«No hay duda de que yo *me vuelvo* loco en mi habitación... *Me doblé* como un gatillo de fusil en mi cama: *lloraba*»]; empleo del sustituto impersonal (*on, soi, il*) para designar al actante A1: «*Il* est bizarre d'être à ce point au plus profond de *soi*, en accord avec le démenti donné à ce que l'*on* veut...» (p. 108) [«Es extraño estar hasta ese punto, en lo más íntimo de *uno mismo*, de acuerdo con desmentir lo que *queremos*»]. Se observará la redundancia de las marcas de exterioridad: empleo del presente permanente + empleo del impersonal.

— en la estructura del sintagma nominal

empleo del artículo (vs posesivo): «Mais *la* mémoire est vacillante. Je me souviens mal, de plus en plus mal» (p. 30) o también en OR: «Soleil invisible/tonnant dans *le* cœur» (p. 144) [«Pero *la* memoria vacila. Me acuerdo mal, cada vez peor, y «sol invisible/que retumba en *el* corazón»].

b) En el nivel semántico las marcas del sema «exterioridad» se manifiestan a través de operaciones de transferencias metonímicas y metafóricas.

En el campo de la metonimia, sinécdoques como «ma voix criait en porte-à-faux» (p. 74), «Mes yeux allaient du garde à l'ecclésiastique» (p. 97) [«mi voz gritaba en falsete», «Mis ojos iban del guardia al eclesiástico»] al desdoblar al actor introducen la exterioridad.

En HR, la despersonalización del actor está igualmente señalada por la metonimia que vincula a *yo* con sus antepasados: la discontinuidad que fundamenta la individualidad de *yo*, y por consiguiente su interioridad, se ve desmentida por un efecto de continuidad: «Cela m'horripile enfin que mes grand-mères aient en moi la gorge serrée» (p. 40; cf. también pp. 39 y 43). Inversamente la ruptura que se establece entre *yo* y sus antepasados manifiesta el sema «interioridad»: «Je faisais maintenant le pas que mes ancêtres n'avaient pu faire» (p. 76) [«ya es que me horripila

que mis abuelas me tengan cogido por el cuello asfixiándome»; «Daba yo ahora el paso que mis antepasados no habían podido dar»].

Con respecto a la metáfora, un procedimiento muy frecuente es el que consiste en calificar al actante A1 (animado) mediante abstractos inanimados: el resultado obtenido es un efecto de despersonalización que connota igualmente el sema «exterioridad»: «Étant une chute aveugle dans la nuit...», «Je suis le résultat d'un jeu...», «Je suis, dans le sein d'un immensité, un plus excédant cette immensité» (p. 179) [«Soy una caída ciega en la noche... «Soy el resultado de un juego...» «Soy, en el seno de la inmensidad, un más que excede esta inmensidad»].

El caso de la metáfora del teatro es complejo, al caracterizarle por las dos connotaciones contrarias y paradójicas propias del comediante: poder unificador y autodominio del yo («interioridad») y al revés, apertura al no-yo, a la alteridad, a la locura. En HF la metáfora del teatro, unida en sus contextos a otras marcas de este sema, indica la «exterioridad»: «En vérité, le comédien n'avait cure de B. On ne pouvait même dire exactement qu'il l'aimait» (p. 55) [«La verdad es que al cómico no le importaba nada B. Ni siquiera podía decir que la amaba»]. Lo mismo ocurre con el paso de «mi» comedia a «la» comedia en la secuencia:

Je n'avais jamais eu jusque-là cette conscience claire de ma comédie: ma vie donnée tout entière en spectacle et la curiosité que j'avais eue d'en venir au point où j'étais, où la comédie est si pleine et si vraie qu'elle dit:

— Je suis la comédie (p. 99).

[Yo no había tenido nunca hasta entonces clara conciencia de mi comedia: mi vida entregada toda entera en espectáculo y la curiosidad que había sentido de llegar al punto en que me encontraba, en el que la comedia es tan plena y tan verdadera que dice:

— Yo soy la comedia.]

En D, la metáfora, al aparecer bajo la forma parcial de máscara conscientemente llevada, remite a la «interioridad»:

J'aimerais m'adresser à Dieu avec un faux-nez (p. 109)

[Me gustaría dirigirme a Dios con una nariz postiza]

En OR, la antinomia «interioridad» (vs «exterioridad») aparece clara incluso en el mismo interior de la metáfora:

J'ouvre en moi-même un théâtre
où se joue un faux sommeil
un truquage sans objet (p. 156)

[Abro en mí mismo un teatro
donde se representa un falso sueño
un trucaje sin sentido]

La interioridad que presupone el primer verso es desmentida por el segundo al funcionar la representación teatral independientemente del sujeto. Del mismo modo, en la secuencia «Ou ne sachant plus, pour moi seul, jouer la comédie d'un délire, je devins fou encore mais intérieurement...» (p. 187) [«O al no saber ya por mí mismo hacer la comedia de un delirio, me volví loco otra vez pero interiormente»], donde al dominio del yo sobre la comedia sucede la invasión del no-yo: la locura.

IV.1.2. La estructuración antinómica del actante A1 se efectúa mediante un segundo proceso de calificación contraria en el que interviene la oposición sémica «euforia» vs «disforia». No se trata en ningún modo de un procedimiento descriptivo de tipo psicológico o psicologizante que tenga como finalidad mostrar que el placer «sucede a» o «es condición de» el dolor y a la inversa. El criterio escogido por Bataille es teórico: la proyección en el eje sintagmático de paradigmas oposicionales «levanta» la oposición «sin suprimirla» (igual que, escribe Bataille en *L'Érotisme*,⁶ refiriéndose a la *Aufhebung* hegeliana, «la transgresión levanta la prohibición sin suprimirla»). En efecto, aunque sus términos estén yuxtapuestos en el plano del sintagma, en el del paradigma no deja de existir la oposición, fundamentando la contrariedad inherente del actante y significando «el Imposible».

La oposición «euforia» vs «disforia» adopta varias formas, entre las cuales la más frecuente es «placer» vs «dolor»: «à me regarder morne et le pli des lèvres *angoissé*, personne n'imaginerait que je *jouis*» (HR, p. 20), «tu tirais de l'*angoisse* des *voluptés* si grandes» (p. 21), «la dou-

6. *L'Érotisme*, Ed. Minuit, 1957, p. 42.

ceur de l'angoisse» (D, p. 105) y en OR: «trop de *joie/retourne les ongles*» (p. 171) [«viéndome mirar tan melancólico y con el pliegue de los labios *angustiado*, nadie imaginaría que estoy *gozando*», «sacabas de la *angustia* *placeres* tan grandes», «la *dulzura* de la *angustia*», «tanta *alegría/me crispa los nervios*»].

La oposición «placer» vs «dolor» admite variantes de carácter metonímico: «reír» vs «lágrimas» (ver pp. 50, 107, 109), o metafórico: — «frío» vs «caliente» (p. 33)

— «pesado» vs «ligero» (p. 74): «je ne sais si j'étais *accablé*: les difficultés à la fin *m'allégeaient*»; p. 136: «cette *légèreté* du jeu est si bien donnée... que nous méprisons les anxieux, s'ils les prennent *lourdement* au sérieux» [«no sé si estaba *agobiado de preocupaciones*: pero las dificultades acaban por *aliviarme*»; «esta *ligereza* del juego está tan bien conseguida... que desdeñamos a los ansiosos, si se lo toman *pesadamente* en serio»].

— «alto» vs «bajo» (p. 21): «la chance qui m'*élève* me mène à la *ruine*», «il importe peu, dans l'ampleur de ce mouvement, qu'il soit ambigu — que tantôt il *élève* aux nues, tantôt *laisse sans vie* sur le sable.» (p. 136) [«la suerte que me *eleva* me conduce a la *ruina*», «en la amplitud de este movimiento importa poco que sea ambiguo, que tan pronto *eleva* hasta las nubes como *deje sin vida* sobre la arena»].

El procedimiento de calificación contraria tiene un doble efecto: al destruir la coherencia del actor, opera sobre el actante una reacción

lógica que hemos intentado representar mediante la fórmula $x = a + \frac{1}{a}$

y que tiene su mayor consecuencia en la estructura de conjunto del o de los texto(s). Sin ir más lejos, en esta fase del análisis podemos decir

que la fórmula que da cuenta del sujeto de la /busca/ es $A1 + \frac{1}{A1}$

IV.2. Ante el actante A2, el análisis se vuelve a encontrar con la dificultad que entraña la aparente heterogeneidad de los tres textos. Hemos visto que en OR, a diferencia de lo que ocurre en HR y D, el actante A2 no está asumido por un actor humano. Puesto que esta dificultad superficial ha constituido un punto de partida, el análisis efectuará en primer lugar la reducción del actante A2 a la muerte, que, como se constata, afecta a la naturaleza de A1. Después, en un segundo momento, al apli-

carse la regla de calificación contraria a A2, operará su definitiva reducción a vida + muerte.

IV.2.1. Mediante una serie de giros metonímicos y metafóricos, el objeto de la /busca/ se revela progresivamente como la muerte. Una primera metonimia relaciona a la *mujer* con la *desnudez*, que constante y directamente aparece como el objeto de la busca (pp. 40, 42, 43, 46, 48-49, 59, 62, 68, 80, 99, 100, en HR).

La compleja relación entre *desnudez* y *muerte* toma las siguientes modalidades: la metonimia *desnudez* \cong *noche* está claramente expresada en HR y OR: «Chacun ne doit-il pas, bravant l'hypocrisie de tous..., retrouver la voie qui la mène, à travers les flammes, à l'ordure, à la nuit de la nudité?» [«Acaso no debe cada cual, desafiando la hipocresía de todos, volver a encontrar el camino que le lleva a través de las llamas a la basura, a la noche de la desnudez?»] (HR, p. 32; cf. también p. 40 y passim), «La nuit est ma nudité» (OR, p. 169).

La metáfora *noche* \approx *muerte* («Je lâcherai le monde un jour: alors la nuit sera la nuit, je mourrai» [«Abandonaré un día el mundo: entonces la noche será la noche, yo moriré»] (H, pp. 55-56)) pone en relación indirecta *desnudez* y *muerte*. Por otra parte, la equivalencia *desnudez* \approx *muerte* se señala mediante marcas en su mayoría redundantes: en HR la presencia, paralela a la de B., de dos figuras femeninas, E. y M., ligadas a la muerte por el intermediario de la desnudez (p. 32-35 para E., y p. 68 donde M. aparece a la vez desnuda y muerta). La desnudez está ligada a la muerte como caída y abismo: «Le pur et simple désir de l'abîme est peu concevable, il aurait pour fin la mort immédiate. Je puis au contraire aimer la fille dénudée devant moi... Mais s'il [le bas-ventre des filles] n'a pas le caractère immédiatement noir d'un ravin, il n'en est pas moins vide pour autant et n'en mène pas moins à l'horreur» [«El puro y simple deseo del abismo es difícil de concebir; tendría como fin la muerte inmediata. Por el contrario, puedo amar a una chica desnuda ante mí, pero si el bajo vientre de las muchachas no tiene el carácter inmediatamente negro del barranco, no deja de estar igual de vacío ni de producir el mismo horror»] (HR, p. 43). La desnudez está claramente asociada a la muerte como violencia (violación: cf. «le sentiment de viol de la mort» [«el sentimiento de violación de la muerte»] (D., p. 136) y asesinato. Por ejemplo, en el sueño de HP: «A. se rue sur B., la dénude... dans le silence endormi de la neige une détonation

retentit» [«A. se precipita sobre B., la desnuda... en el silencio dormido de la nieve resuena una detonación»] (pp. 62-63). Del mismo modo el paralelismo inscrito en la estructura de D., entre la mujer E. (calificada parcialmente por la desnudez), y el muerto D., hace aparecer una vez más este nexo. Por último, ésta se encuentra generalmente expresada directamente y en términos abstractos: «Naturellement la nudité est la mort» (HR, p. 68), «la nudité n'est que la mort» (íd., p. 100), «je ne pouvais pas ne pas ressentir une analogie gênante entre la charme de la mort et celui de la nudité» (D., p. 125) y en OR:

Larmes de gel

 lèvres de morte

 absence de vie
 nudité de mort (p. 154)

[«Naturalmente la desnudez es la muerte», «la desnudez no es más que la muerte», «no podía dejar de sentir una molesta analogía entre el encanto de la muerte y el de la desnudez» y

Lágrimas de helada

 labios de muerte

 ausencia de vida
 desnudez de muerte]

Así, el objeto de la busca se reduce a la muerte aclarando la significación del actante A1.

IV.2.2. Éste, como podríamos suponer, no es el enamorado buscando a su dama, ni tampoco el escritor o el remitente de los relatos o texto, a pesar de que la función /escritura/ está explícitamente presente en cada uno de los tres textos. A1 tiene, no obstante, un doble estatuto que se sitúa en el lugar donde convergen el erotismo y la escritura. Del mismo modo que *yo* se declara «enfermo del deseo de perderse», podemos aplicar al escritor lo que el autor dice en otra parte acerca de Sade: el remitente del texto es «el deseo que el autor tuvo de desaparecer»⁷ fórmula

7. *La Littérature et le Mal*, Gallimard, «col. Idées», p. 127 [Trad. cast., Taurus, 1957, p. 83].

que sigue siendo ambigua en tanto que omite mencionar el carácter universal y no sólo individual de este deseo. A1 es, según creemos, el ansia de «perdersé» normal en el erotismo, en la violencia mortal y en lo que Bataille llama «poesía». El doble registro en el que se mueve el actante A1 aparece claramente en HR cuando yo, habiendo descubierto en el plano erótico el «secreto» de la desnudez de B., describe su conocimiento manifestado en el texto escrito, en términos de desnudez y muerte: «A la fin, je nouai de tous côtés ces liens qui lient chaque chose à l'autre en sorte que chaque chose est morte (mise nue)» [«por fin anudé por todas partes estos lazos que ligan una cosa a la otra haciendo que todo esté muerto (desnudado)»].

IV.2.3. A1 es el deseo de la desnudez, de la noche, de la muerte. En OR este deseo se expresa claramente en la metáfora de la caída:

Je tombai
le champ aussi tomba
un sanglot infini le champ et moi
tombèrent (p. 165)

[Yo caí
el campo también cayó
un sollozo infinito el campo y yo
cayeron]

Ésta aparece ligada a la de «puesta en juego», que a su vez lo está a la de rechazo: «Le tapis de jeu est cette nuit étoilée où je tombe, jeté comme le dé» (p. 179), «Ce que je suis... est... joué, jeté au hasard, mis à la porte dans la nuit, chassé comme un chien» [«El tapete de juego es esta noche estrellada en la que caigo como un dado», «Lo que yo soy... está... jugado, arrojado al azar, puesto en la calle, en la noche, ahuyentado como un perro»] (p. 180). Pero la regla de calificación contraria aplicada a A1 da a la caída el sentido suplementario y contrario de una elevación. Esta transformación se efectúa mediante el lexema *suerte* asociado por Bataille a la caída y al juego. De la suerte escribe, relacionando la palabra a su etymon latina *cadentia*, que es «la que se desploma, que se cae...».⁸ Pero en IMP, el lexema *suerte* es portador del

8. *Sur Nietzsche, volonté de chance*, Gallimard, 1945, 3.^a edición [Trad. cast., Taurus, 1972, p. 118].

par antinómico: «caída» + «elevación»: «La réalité de l'être est certitude naïve de la chance et la chance qui m'élève me mène à la ruine» [«La realidad del ser es ingenua certidumbre de la suerte y la suerte que me eleva me conduce a la ruina»] (HR, p. 21). Si el sema «caída», elemento constituyente del semema «ruina», es (lo hemos visto) un equivalente de «muerte», resulta que «elevación» corresponde a «vida». La suerte remite a la vez a la muerte y a la vida.⁹ Esto lo muestra también con otro par metafórico la siguiente secuencia:

Chance nue
chance aux longs bas blancs
chance en chemise de dentelle (OR, p. 144)

[Suerte desnuda
suerte de largas medias blancas
suerte en camisa de encaje.]

que atribuye a la suerte la calificación contradictoria desnudez (\approx muerte) + vestido (\approx vida). También en la secuencia de OR:

La nuit est ma nudité
les étoiles sont mes dents
je me jette chez les morts
habillé de blanc soleil (p. 169).

[La noche es mi desnudez
las estrellas son mis dientes
me lanzo a la mansión de los muertos
vestido de blanco sol]

Observamos el efecto de calificación contraria que se deduce de las oposiciones «desnudez» vs «vestido», «negrura» vs «blancura», «oscuridad» vs «luz»; en este último caso la calificación opuesta mo-

9. Bataille ha anunciado esta doble equivalencia, por ejemplo: «La chance est le point douloureux où la vie coïncide avec la mort: dans la jolie sexuelle, dans l'extase, dans le rire et dans les larmes» (*Le Coupable, suivi de l'Alleluiah*, Gallimard, 2.^a ed., p. 106) [«La suerte es el punto doloroso donde la vida coincide con la muerte;] en la alegría sexual, en el éxtasis, en la risa y en las lágrimas»].

difica tanto al actante A1 («mi desnudez», «me lanzo») como al A2 («la noche», «los muertos»).

Así, en un juego circular, las calificaciones de A1 remiten a las de A2 y a la inversa. A2 es unión inseparable de la vida y la muerte: «La vérité de la vie ne peut être séparée de son contraire et si nous fuyons l'odeur de la mort, l'«égarement des sens» nous ramène au bonheur qui lui est lié. C'est qu'entre la mort et le rajeunissement infini de la vie, l'on ne peut faire de différence...» [«La verdad de la vida no puede separarse de su contrario, y si huimos del olor de la muerte el extravío de los sentidos nos devuelve a la dicha que le acompaña. Es que entre la muerte y el rejuvenecimiento infinito de la vida no se puede hacer diferencias...】 (D, p. 136). Una secuencia de HR resume de manera sorprendente las reducciones complementarias de A1 al deseo universal de pérdida, y las de A2 a la vida y a la muerte: «B. elle-même est la nuit, aspire la nuit. Je lâcherai le monde un jour: alors la nuit sera la nuit, je mourrai. Mais vivant, ce que j'aime est l'amour qu'a la vie de la nuit» [«B. es ella misma la noche, aspira a la noche. Dejaré el mundo un día: entonces la noche será la noche, y yo moriré. Pero mientras tenga vida quiero el amor que tiene la vida de la noche»] (pp. 55-56). Por consiguiente, y según procedimientos distintos obtenemos las fórmulas $A1 = \frac{1}{A1}$ y $A2 = \frac{1}{A2}$.

IV.3. Volvemos a encontrar en el plano funcional este esquema de oposición ligado a lo que J. Derrida ha llamado «un hegelianismo sin reservas». ¹⁰ En el esquema del cuento ruso, ¹¹ Propp ha separado las funciones /busca/ y /transgresión/ mediante la de la /prohibición/: la /transgresión/ constituye para la /busca/ una fuente de obstáculos y demoras. Al contrario en IMP y HP la transgresión es una modalidad de la /busca/, contribuyendo así a hacerla negativa.

En HR la integración de la transgresión en la /busca/ se realiza estableciendo un paralelismo entre ésta y la antigua transgresión del

10. En *l'Arc*, n.º 32, 1967.

11. Cf. C. Brémond, «Le message narratif», en *Communications*, n.º 4, 1964 [Trad. cast., «El mensaje narrativo» en *La semiología*. Tiempo contemporáneo, 1970], p. 8, completado por V. Propp, *Morphologie du conte* seguida de *Les transformations des contes merveilleux*, y de E. Meletinsky, *L'étude structurale et typologique du conte*, Ed. Seuil, 1970 [Trad. cast., Ed. Fundamentos, 1971].

actante A6 (el padre y Edron), consistente en violación e incesto. HR representa en el orden de la transgresión un segundo paralelismo: al doble proyecto de asesinato concebido por A6 (el padre amenaza con matar a B., Edron a yo) le corresponde en yo, por una parte, el sueño, que revela su deseo de ver asesinado a su rival; por otra, la ansiada muerte del padre. En ambos casos la transgresión se presupone en la /busca/ cuyo éxito condiciona.

En el mismo plano, la parábola de la «Histoire de rats» funciona como un modelo de la estructura $x = a + \frac{1}{a}$. El asesinato de la rata, símbolo fálico, representa la transgresión pero también la /busca/ puesto que permite el goce (p. 44-45). Sin embargo, la transgresión se introduce en la /busca/ como la negación de ésta, ya que tiene por efecto suprimir simbólicamente el órgano del placer.

Del mismo modo en D, la transgresión (representada por la «intrusión inconcesable» en E.) es la que permite el acceso al objeto de la /busca/ aquí llamado «arrob», «éxtasis»; pero el lazo entre la /busca/ y la transgresión parece inverso en este caso. Es la primera la que se integra en el movimiento general de la segunda: «je ne puis qu'accorder à l'excès qui me détruirait moi-même à mon tour. Mais l'excès qui me brûle est en moi l'accord de l'amour...» (p. 121) [«no puedo evitar someterme al exceso que me destruirá a mí también. Pero el exceso que me quema es en mí el convenio del amor...»].

La fusión de la /busca/ y de la transgresión es total en OR, estando representadas (p. 143) ambas sólo por la figura de Orestes: ser Orestes (p. 177) es ser simultáneamente el actante de la /busca/ («Ébloui de mille figures où se composent l'ennui, l'impatience et l'amour. Mon désir n'a qu'un objet: l'au-delà de ces mille figures et la nuit» [«Deslumbrado por miles de figuras en las que se forman el aburrimiento, la impaciencia y el amor. Mi deseo sólo tiene un objeto: el más allá de estas mil figuras y la noche»] [p. 188]), y el de la transgresión. Ésta tiene la triple forma del amor, del asesinato:

les fleuves de l'amour se rosissent de sang
les vents ont décoiffé mes cheveux d'assassin (p. 143)

[los ríos del amor se sonrojan de sangre
los vientos han despeinado mis cabellos de asesino]

y de la poesía:

Je m'approche de la poésie: mais pour lui manquer (p. 181)

[Me acerco a ti para fallarte]

La última frase de OR manifiesta el fracaso de la /busca/: «Cette existence par moi menée «dans la nuit» ressemble à celle de l'amant à la mort de l'être aimé, d'Oreste après le suicide d'Hermione. Elle ne peut reconnaître en l'espèce de la nuit ce qu'elle attendait» (p. 188). Una variante de la edición separada de OR marca más claramente el lazo que une la transgresión a la /busca/ y a su fracaso: «Mon existence dans la nuit ressemble à celle d'un amant placé devant la mort de l'être aimé (d'Oreste) apprenant que, par sa faute, Hermione s'est tuée» [«Esta existencia que yo llevo «en la noche» se parece a la del amante cuando muere el ser amado, a la de Orestes tras el suicidio de Hermiona. Ella no puede reconocer en la visión de la noche lo que ella esperaba», y la variante «Mi existencia en la noche se parece a la de un amante que, ante la muerte del ser amado (por Orestes), aprende que por su culpa se ha matado Hermiona»]. La integración de OR en una estructura de tres textos donde la conjunción de la busca y la transgresión se expresa continuamente, permite interpretar la supresión de esta variante como la de una redundancia.

V. PROBLEMAS EN LA COMPROBACIÓN DEL MODELO

Una vez reconocida la fórmula $x = a + \frac{1}{a}$ en el plano actancial

y funcional como modelo estructural de IMP, la tarea del análisis consistirá en verificarla mediante una vuelta minuciosa al detalle de los textos. Las dimensiones de este trabajo impiden desarrollar ampliamente el procedimiento de comprobación. Veremos solamente que el predominio de lo que la retórica tradicional llama «oxímoron» sobre las restantes figuras proyecta en numerosos puntos del texto la estructura que hemos intentado sacar a la luz. La proyección en el sintagma de los dos términos de un par paradigmático oposicional no cesa de introducir la discontinuidad en la continuidad del texto bajo diversas formas de presentación.

Los dos términos del par están generalmente propuestos en un sintagma que se articula copulativamente con *et* [y]: «Il nous faut apercevoir en même temps le mensonge et la vérité de l'objet» (p. 67), «...la vie et l'impossibilité de la vie» (p. 115), la calificación epítetica: «amitié haineuse» (p. 113), «illumination noire» (p. 116). En el sintagma verbal se encuentran frecuentemente a uno y otro lado del verbo: «...la nuit éclairant la lumière... La nuit est la même chose que la lumière...» (pp. 65-66) [«Tenemos que reconocer al mismo tiempo la mentira y la verdad del objeto», «... la vida y la imposibilidad de la vida», «amistad odiosa», «iluminación negra», «... la noche alumbrando la luz... La noche es lo mismo que la luz»].

La oposición puede ser compleja y realizarse en dos momentos: así, una secuencia de HR establece una relación *resplandor vs oscuridad*: «Étranges reflets dans une obscurité de cave des lueurs de la nudité... La furtive lueur entrevue dans l'obscurité...» [«Extraños reflejos de los resplandores de la desnudez en la oscuridad de cueva... El fugitivo resplandor entrevisto en la oscuridad...»] (p. 32). Después, en un segundo momento, esta oposición se ve «suspendida» temporalmente pero no «suprimida» en la medida en que constituye la calificación contraria del lexema *desnudez*: «Chacun ne doit-il pas... retrouver la voie qui le mène... à la nuit de la nudité?» [«¿Acaso no debe cada cual... volver a encontrar el camino que lleva... a la noche de la desnudez?»]. Llegamos a un par final en el que la relación es al mismo tiempo: *resplandor de la desnudez vs noche de la desnudez* y *resplandor de la desnudez ≈ noche de la desnudez*.

Por último, las oposiciones, en lugar de recaer directamente, en el plano de la manifestación, sobre pares de lexemas, pueden situarse en el nivel de la inmanencia y no aparecer como pertinentes más que en un análisis clasmático. Este procedimiento contribuye también a introducir un efecto de discontinuidad. Veamos, por ejemplo, la secuencia: «le débris qu'à cette table je suis, quand j'ai tout perdu et qu'un silence d'éternité règne dans la maison, est là comme un morceau de lumière qui peut-être tombe en ruine, mais rayonne» [«la ruina que soy en esta mesa, cuando ya lo he perdido todo, y un silencio de eternidad reina en la casa, está allí como un trozo de luz, quizá se está derrumbando pero aún resplandece»] (D, p. 115). Los sememas «ruina» y «derrumbando» por un lado, y «luz» y «resplandece» por otro, comportan semas heterogéneos: «construcción» no es contraria a «luz»

y «resplandece» por otro, comportan semas heterogéneos: «construcción» no es contraria a «luz», pero «escombros» y «ruina» se oponen a «luz» y «resplandor» por medio del par clasemático inmanente «contracción» vs «expansión».

Del mismo modo la heterogeneidad aparente de las primeras líneas de OR:

Orestie
rosée du ciel
cornemuse de la vie... (p. 143)

[Orestida
rocío del cielo
cornamusa de la vida...]

muestra en el plano connotativo la oposición «elevado» vs «vulgar», que se puede apreciar en otros muchos puntos del texto: en la referencia al espectáculo de Tabarin (HR, p. 41) y a las canciones vulgares («les chansons de faubourg pleuraient dans les gorges vulgaires» [«las canciones de suburbios lloraban en las gargantas vulgares»], Or, p. 157). Como vemos, tan sólo para su comprobación sería necesario un «análisis infinito».

VI. EL PROBLEMA DE LA REFERENCIA

En cuanto al microcontexto, nos queda aún por insistir en la articulación de los tres textos en dos estructuras paralelas que componen HP e IMP. Ya en el análisis del nivel prosódico habíamos visto que OR presentaba de modo más completo que HR el funcionamiento estructural. Del mismo modo, en el nivel actancial, la falta en OR de intervención de los actores en OR para asumir a los actantes y, en el nivel funcional, la total integración de la transgresión en la /busca/, han podido dar testimonio del estatuto estructural privilegiado de OR. Por último, todo esto está atestiguado por la presencia simultánea en OR de lo que Bataille llama la «poesía y el ataque a la poesía».

Bataille presenta a la poesía como un «delirio», un «desbordamiento» del mundo, una infracción de las leyes («la verdadera poesía es ajena a las leyes»). Pero este delirio «tiene lugar en la naturaleza»; el desbordamiento es tan sólo «verbal»; la infracción se resuelve en

aceptación y justificación. Esto es lo que motiva la negación de la poesía como inserción y recuperación de lo ininteligible: «¡insertarme en lo que me rodea, explicarme o no ver en mi insondable noche más que una fábula para niños ...No!». Por ello, en un mismo movimiento y en un mismo texto encontramos la presencia de la poesía y de su fracaso — como denota la referencia a Rimbaud y a Mallarmé: «los dos autores que añadieron al resplandor de la poesía el de su fracaso» — la poesía y el «odio a la poesía». La presencia simultánea de los dos términos en el interior del mismo sintagma funciona como significante de «el Imposible».

Por eso nos parece que la oposición estructural entre HP e IMP reside en la existencia de dos diferencias formalmente señaladas por las variaciones de título y de distribución. En HP, el título, a primera vista, sólo se refiere a OR, que da sentido a la estructura al encontrarse en primera posición (dado el estatuto privilegiado que le hemos reconocido). En IMP, el título «abarca» a los tres textos, pero se retrasa el acceso al sentido debido al lugar concedido a OR.

El principio de nuestro análisis era comprobar, a propósito de la obra de Bataille, que el sentido del texto viene dicho y hecho por su estructura. Pero en este caso particular el carácter mismo del sentido («agotarse en su contrario», ser «el imposible») remite también, y lógicamente, a la negación de la estructura cerrada por su misma apertura a la irrupción de la referencia.

Nos tranquiliza que ésta sólo remita a las obras de Bataille cuyos temas favoritos hemos podido descubrir: la estructuración antinómica de los dos actantes A1 y A2 remite en *L'Érotisme* al paso de la discontinuidad a la continuidad mediante la «aprobación de la vida hasta la muerte»; la fusión funcional de la busca y de la transgresión está ligada a la inseparabilidad de la transgresión-prohibición; el agotamiento de la poesía en su contrario se proclama frecuentemente: «La poesía es una flecha lanzada: si he apuntado bien, lo que cuenta — lo que yo quiero — no es ni la flecha ni el blanco, sino el movimiento en que la flecha se pierde, se disuelve en el aire de la noche: hasta el recuerdo de la flecha se ha perdido».¹² La apertura sólo haría retroceder los límites del texto hasta un cierre un poco más amplio.¹³

12. *Le Coupable*, p. 131.

13. Ésta englobaría, por supuesto, no sólo los «ensayos» de Bataille que

Pero la referencia no es sólo la realización de un circuito interno, como hemos dicho; es también irrupción, que, en un primer momento, se limita a confirmar la estructura sin ponerla en duda. En efecto, el doble juego de referencias (textuales en sentido estricto e «históricas»: la guerra, pp. 42, 48, 49, 77) concuerda con las principales isotopías del texto; en OR las referencias a las tragedias griegas y racinianas contribuyeron a asegurar la existencia del par amor/asesinato; la alusión a Rimbaud y a Mallarmé tienen la misma función en relación con el par poesía/odio a la poesía; la que yuxtapone a Musset Nerval y Tilly (p. 157) confirma la superada oposición «elevado» vs «vulgar». Cada irrupción del «otro texto» en el texto tiene como justificación su relación con tal o cual elemento aislado del texto. Si cada una de las referencias, tomada aisladamente, tiene su función, el edificio formado por el conjunto de referencias es un cuerpo extraño que adquiere el valor de su alteridad: no podemos emprender el ejercicio que consiste en desentrañar, por ejemplo, en HR las relaciones entre «la espada de Isolda» (22), las citas de la Biblia (pp. 27-28), la referencia al libertinaje erótico del siglo XVIII (p. 32), la parábola proustiana de las ratas (p. 44), Don Juan (pp. 54-55 y *passim*) ya que el realizar la reducción entrañaría su negación como conjunto, lo que nos parece invalidar la operación, al menos parcialmente.

Ciertamente la invasión que aquí sufre el campo de la connotación (la «literariedad») por la denotación (por ejemplo, la de la guerra) no deja de estar subordinada a la función poética del lenguaje: es importante para la significación que esta guerra se especifique mediante metonimias: «black-out», «deportados», etc., como en la segunda guerra mundial. No obstante, el conjunto de las referencias adquiere su sentido como brecha que abre la discontinuidad del texto a la continuidad del intertexto. Nos ha parecido que la estructura, muy especial del texto de Bataille, da, en cada uno de los niveles examinados, un ejemplo particularmente claro de esta problemática: estamos convencidos de que todo el texto la propone.

hemos citado, sino también sus novelas y en especial *Ma Mère* (Pauvert, 1966), en la que la serie de equivalencias que hemos deducido en la p. 154 se vuelve a encontrar muy clara.

Actualmente, desde el riguroso punto de vista del análisis estructural, me parece que esta tentativa supone un fracaso parcial.

Con toda seguridad sería posible producir, en cada nivel del objeto estudiado, un modelo más potente utilizando los trabajos publicados desde entonces por Greimas (Du sens, Seuil, 1970): podría superarse el carácter incompleto de una fórmula que ilustra ante todo este «hegelianismo sin reservas» del que habla Derrida, pero que deja aún demasiados elementos en la oscuridad.

No deja de existir el problema teórico de la referencia y su relación con la construcción del objeto de conocimiento. El texto es «la huella de un deseo de escritura», que debe corresponder al deseo de «lectura». Mi hipótesis de trabajo actual, muy influenciada por Bakhtine, es que esta confluencia no se sitúa solamente en el campo — aunque sea multidimensional — de la estructura. El objeto por estructurar es, en efecto, cerrado, y sus límites, continuamente invadidos por la referencia (situacional o textual), parecen retroceder hasta tal punto que el texto y sus entornos son justiciables de ese «análisis infinito» del que habla Freud. La validez de éste dependerá de la calidad de los instrumentos conceptuales que se tomen para construir sus objetos.

Objetos poéticos

J.-P. DUMONT / C. ZILBERBERG / J.L. HOUEBINE

«LITERALMENTE Y EN TODOS LOS SENTIDOS». ENSAYO DE ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE UN CUARTETO DE RIMBAUD

Jean-Paul Dumont

- A. L'étoile a pleuré rose au coeur de tes oreilles,
 - B. L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins ;
 - C. La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles,
 - D. Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain.
-
- A. La estrella ha llorado rosa en el corazón de tus orejas,
 - B. El infinito rodado blanco de tu nuca a tus riñones ;
 - C. El mar ha perlado rojizo en tus mamas bermejas,
 - D. Y el Hombre sangrado negro en tu flanco soberano.

El análisis estructural de un texto poético intenta dar cuenta del efecto de sentido que figura en la base de su percepción emotiva. Permite penetrar a través de la aparente oscuridad del despliegue sintagmático y descubrir la coherencia y la claridad de su organización paradigmática tal y como se manifiesta en todos los niveles a la vez: fonémico, gramatical, semántico, prosódico.

Una primera lectura paradigmática del cuarteto muestra claramente cómo su matriz convencional se encuentra encuadrada y consolidada por un juego de homologías fonémicas y gramaticales. La identidad de la construcción sintáctica de los cuatro versos permite abordar sucesivamente el examen de cada una de las clases paradigmáticas del cuarteto; se observará entonces que las simetrías alternas que se encuentran en sus diferentes niveles lingüísticos son en realidad lugares de transformación, que los equilibrios no se han creado más que para que su ruptura, significativa, permita progresar al sentido. De este modo el poema se presenta como una estructura inestable en movimiento perpetuo que expone y niega a un tiempo lo que pretende significar.

I. PRELIMINARES METODOLÓGICOS

La obra en verso de Rimbaud¹ sólo tiene un cuarteto aislado² que someteremos aquí a un análisis estructural. Sin querer abandonarnos a la «necesidad de interpretar» (cuya vanidad ha sido ya subrayada³) puede parecer paradójico intentar leer el poema «literalmente y en todos los sentidos». Tan sólo gracias a esta lectura múltiple podremos esperar no ya descubrir un sentido oculto sino dar cuenta del efecto poético percibido más allá de un sentido que se nos niega; dicho de otra manera, pasar «de un objeto con el que únicamente mantenemos una relación intuitiva a otro que define el orden que le corresponde».⁴

Hemos decidido estudiar este poema por un doble motivo; lo cual no indica que pretendamos encubrir la contingencia de nuestra elección: en primer lugar, cierta oscuridad del poema cuando se lee en el orden engañosamente superficial de la cadena sintagmática, a lo que se añade una aparente pobreza de sentido en contradicción con lo que el mismo Rimbaud afirma tan claramente en otra ocasión;⁵ luego, la esperanza de poner al día algunos aspectos del arte de Rimbaud valiéndonos de un poema que, reducido a las dimensiones de un cuarteto, debería ganar en densidad poética lo que perdía en extensión.⁶ Resulta entonces tentador esforzarse en deducir el sistema de las oposiciones estructurales puestas de relieve por la aparente indigencia del relato, que la crítica tradicional consideraría en este caso una incoherencia.

Antes de iniciar nuestro análisis recordemos:

1. Para cualquier consulta sobre los textos de Rimbaud existe una edición bilingüe: *Obra completa. Poesía y prosa*. Barcelona, Ediciones 29, 1972. (*N. del t.*)

2. Si exceptuamos el que se encuentra en el *Album Zutique* (Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, p. 111); es un pastiche de Armand Silvestre y, por este motivo, no nos hemos sentido obligados a tenerlo en cuenta.

3. O. Mannoni, «Le besoin d'interpréter», en *Temps modernes*, 1962, páginas 1347-1361.

4. L. Sebag. *Marxisme et structuralisme*, Payot, 1964 [Trad. cast., Madrid, Siglo XXI, 1969], p. 218.

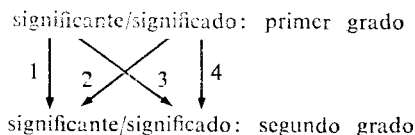
5. Rimbaud termina su carta del 13 de mayo de 1871 dirigida a G. Izambard con la estrofa final del poema «Le coeur Supplicié», seguida de la mención: «No quiere decir nada» (Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1965, p. 268).

6. Lo cual, por supuesto, no quiere decir que obras poéticas cuantitativamente más importantes no puedan analizarse del mismo modo, pero el entreveramiento de los diferentes códigos lingüísticos será, sin duda, menos intenso.

1) que, a diferencia del mito, cada obra literaria, sin distinción de géneros, se constituye como un sistema cerrado en sí mismo, co-extensivo a su propio grupo de transformaciones.

2) que, a diferencia de la novela que se desarrolla progresivamente y en la cual la composición ocupa un lugar privilegiado con respecto a los demás planos, toda obra poética, replegada sobre sí misma, juega en todos los planos al mismo tiempo: fónico, gramatical, semántico, prosódico, etc.

3) por último, que someter un poema al análisis estructural es reconocerlo como discurso de una lengua de segundo grado que reorganiza el significante y/o el significado de un lenguaje de primer grado en un nuevo(s) significante y/o significado, según el esquema siguiente (las transformaciones se indican mediante flechas):



No costará trabajo reconocer que todo discurso literario, de un modo u otro, se adapta a esas transformaciones mucho mejor que el discurso cotidiano, que, sin embargo, no está totalmente incapacitado para comportarse igual. Mientras que el mito, como la novela, se contenta esencialmente (aunque no exclusivamente) con la transformación 4, la poesía, por el contrario, las utiliza todas al mismo tiempo.⁷ El mismo análisis resultante de una confrontación dialéctica de los dos primeros grados se constituye en discurso de un lenguaje de tercer grado.

II. PROYECCIÓN PARADIGMÁTICA

Los cuatro dodecasílabos del cuarteto de Rimbaud pueden agruparse en dos secuencias⁸ de dos versos cada una. La pausa principal,

7. Acerca del mito y de la poesía remitimos a Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurales*, Plon, 1957, p. 232 [Trad. cast., B. Aires, Eudeba, 1968, p. 190] y a la nota introductoria del mismo autor en R. Jakobson y Cl. Lévi-Strauss, «Les Chats de Charles Baudelaire», en *L'Homme*, 1962, I [Trad. cast., *Los Gatos de Charles Baudelaire*, B. Aires, Signos, 1970].

8. Para una definición de «secuencia» y «proposición» remitimos a T. Todorov en *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Ed. Seuil, 1968, p. 133.

subrayada gráficamente por un punto y coma, está situada al final del segundo verso. Cada secuencia se compone de dos proposiciones. Una coma al final del primer y tercer verso marca las pausas secundarias. La estructura aparente del poema sugiere, pues, una doble simetría entre las secuencias y, en el interior de cada una de ellas, entre las proposiciones (v1/v2/ /v3/v4).

Empezaremos por extraer los diferentes paradigmas establecidos en el poema. Presentan al mismo tiempo particularidades de orden fónico, gramatical y semántico que, como veremos, en determinadas condiciones, perfilan el orden prosódico de los dodecasílabos. Finalmente, sólo si confrontamos, en cada miembro, el modelo del paradigma al que pertenece y las relaciones sintagmáticas que mantiene en el relato, llegaremos a dar cuenta de este cuarteto. El cuadro siguiente ha sido establecido escribiendo en series (de izquierda a derecha) lo que procede del relato en el texto, y en columnas (de arriba a abajo), lo que procede de las transformaciones estructurales. A los sintagmas se les

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
1		l' [la	étoile estrella	a ha	pleur llor	é ado	rose rosa			au en el		coeur corazón	
									de de		tes tus		oreilles orejas
2		l' [el	infini infinito		roul rod	é ado	blanc blanco		de de		ta tu	nuque nuca	
										à a	tes tus		reins riñones
3		la [el	mer mar	a ha	perl perl	é ado	rousse rojizo			à en	tes tus		mammes mamas
								vermeilles bermejas]					
4	et [y	l' el	Homme Hombre		saign sangr	é ado	noir negro			à en	ton tu		flanc flanco
								souverain soberano]					

ha asignado cifras árabes que corresponden a la numeración de los versos; a los paradigmas, letras mayúsculas. Nos referiremos eventualmente a cualquier elemento del texto designándolo con una letra y un número (por ejemplo, C3 para *mar*).

No hay ninguna dificultad en reconocer en cada verso la identidad gramatical de los sintagmas B + C (D + E + F) + G: artículo + sujeto + predicado + predicativo.

III. EL ENCUADRE FONEMÁTICO Y GRAMATICAL

En el paradigma D se encuentra el auxiliar «a» [a] en 1 y 3. Funciona en el plano gramatical como factor común de las dos proposiciones dentro de cada secuencia; está sobreentendido en 2 y 4. La inevitable contradicción entre sobreentendido gramatical y ausencia fónica es la primera que encontramos en este cuarteto; ya veremos que hay más. Por otro lado, la presencia del auxiliar crea una asonancia en el tercer pie de 1 y 3, inexistente en 2 y 4. La homología fónica es mayor si observamos que /a/ va seguida de /p/ y precedida de una líquida: /l/ en 1 y /r/ en 3. La asonancia es alterna como lo son las rimas en el final de verso, cuyo examen es de por sí revelador de un uso sistemático de la contradicción. En efecto, las rimas están en relación de simetría alterna en cuanto a su género (1fem. : 2masc. :: 3fem. : 4masc.), de simetría paralela en cuanto a la categoría gramatical de las palabras rimantes (1sust. : 2sust. :: 3adj. cal. : 4adj. cal.), y en relación de igualdad en su paranomasia (1r̄ey # 2r̄e # 3r̄mey # 4r̄ē).

En el paradigma A nos encontramos ante el mismo caso. La conjunción coordinante «et» [y] con la que empieza 4, parece estar ahí únicamente para introducir el último verso, como si se tratase de cerrar una simple enumeración: sitúa así a los cuatro versos en un plano de igualdad (1 # 2 # 3 # 4). Quizá haya un orden, una progresión en la numeración, pero nada nos permite descubrirlo en este nivel.

Pasando al paradigma B, se observa que está constituido por artículos determinados en singular que se oponen por su género en simetría alterna al igual que las rimas (1fem. : 2mas. :: 3fem. : 4masc.). Sin embargo, los tres primeros versos se asonantan en la inicial /l/ frente al cuarto cuyo primer pie es vocálico /e/. Lo que en el plano

gramatical es conjuntivo se vuelve disjuntivo en el fónico, creando un desequilibrio por el que 1 + 2 + 3 se oponen a 4. Ahora bien, en el plano fónico encontramos un orden simétrico doble e inverso: en 4, /l/ va inmediatamente precedida de /e/, mientras que en 1, /l/ va inmediatamente seguida de /e/. En 2, /l/ precede a /ẽ/; en 3, aunque /l/ no lleva nada delante, hay que tener en cuenta que el último fonema de 2 es precisamente /ẽ/. Tenemos pues: ${}_1l \mid e$; ${}_2l \mid \tilde{e}$:: ${}_2\tilde{e} \mid \overline{{}_3l}$: ${}_4e \mid 1$.⁹ A la inversa de «et» [y], que desune en el último plano lo que pretende conjuntar en el otro, el contraste fónico ${}_2\tilde{e} \mid \overline{{}_3l}$ une lo que la prosodia tendía a separar.

IV. LA CLASE DE LOS SUJETOS

Todos los miembros del paradigma C son sustantivos-sujeto de número singular pero con género alternante. Buscaremos sus relaciones en el plano semántico. El que aparentemente no haya relación a priori entre «estrella» «infinito» «mar» y «Hombre» hace que el cuarteto nos niegue su sentido. Los cuatro miembros del paradigma presentan, sin embargo, una simetría alterna bajo una doble relación: «estrella» y «mar» tienen referentes concretos; «infinito» y «Hombre», abstractos. Inversamente, los referentes concretos son muy vagos (cualquier estrella, cualquier mar) mientras que los abstractos son precisos (no hay ningún infinito fuera del «infinito» y no hay ningún otro «Hombre»). Pero la simetría alterna se ve atacada por otro recurso. Bajo la doble relación de continente/contenido y de parte/todo, «estrella» se puede corresponder metonímicamente con «infinito». Desde el punto de vista en el que nos situamos no se puede descubrir ninguna oposición significativa entre «Hombre» y «mar». En cambio, no hay que olvidar, a propósito de mar, el «desenvolvimiento infinito de su ola». La relación metafórica es suficientemente clara sin que sea necesario insistir más. En cuanto a «Hombre», está escrito con letra mayúscula; no es ni «hombre» ni «humanidad» sino que estas dos

9. Hemos utilizado los siguientes signos para indicar los contrastes: \mid entre fonemas del mismo pie; \mid entre fonemas de dos pies sucesivos; $\overline{\quad}$ entre fonemas de dos versos diferentes.

palabras están en relación paradigmática con «Hombre»: paradigma perpendicular en C y oculto detrás del texto.

Podría parecer inconsecuente el que recurramos a relaciones «en ausencia». No es así. «Hombre» es un colectivo que implica necesariamente la relación con «hombre» y con «humanidad» al mismo tiempo que se opone a ambos. «Hombre» tiene como metáfora al abstracto «humanidad» y como metonimia al «hombre» concreto, o, más exactamente, debería tenerlo; pues al tratarse de un paradigma «en ausencia» recoge en sí estas oposiciones, es él mismo su propia metáfora y su propia metonimia. «Hombre» no se opone solamente a cada uno de los términos del paradigma sino a su conjunto de acuerdo con el modelo representado en el cuadro siguiente:

«infinito»	«estrella»
	«mar»
«Hombre»	

Vamos a ver lo que le cuesta al Hombre el privilegio de situarse frente a todo lo natural y lo que gana con ello.

V. LA CLASE DE LOS PREDICADOS

El conjunto D + E + F forma el archiparadigma verbal del poema. Hemos mencionado ya el caso de D. El paradigma F, constituido en su totalidad por el morfema del participio pasado de los verbos en *-er* [-ar], introduce una rima idéntica entre los cuatro versos en el 5.º pie, como un acorde arpegiado en pleno corazón del cuarteto. Pero hay más: en 1 y 3, /é/ va seguido de /r/ y precedido por las líquidas /r/ en el primer caso y /l/ en el segundo. Gracias a esta correspondencia se vuelve a encontrar, aunque transformado, el privilegio de asonancia de los versos 1 y 3 anteriormente tratado: la consonante que sigue a la rima es la líquida /r/ en los dos casos; la que le precede es igualmente líquida, pero /l/ y /r/, sin embargo, están invertidas. Además, el paradigma E sobre el que se apoyan estos fonemas pre-

senta otra particularidad en el plano fónico, esta vez paranomástica: $_1/pl\ddot{ö}r/$ y $_3/p\epsilon r l/$ tienen 3 fonemas en común y dos de ellos permutados; ahora bien, $_2[rul]$ desempeña en cierto modo el papel de mediador fónico; no contiene el fonema /p/ que se conserva en la inicial 1 y 3, invierte ya los fonemas /r/ y /l/ que están todavía separados por una vocal. No se encuentra en el cuarto miembro del paradigma ninguna transformación equivalente. E4 se opone a E1 + E2 + E3; E2, a E1 y E3, que a su vez se oponen entre sí. Hemos justificado, pues, el establecimiento del siguiente cuadro en el que el modelo fónico E parece semejante al modelo semántico de C.

/rul/	/pl $\ddot{ö}$ r/
	/p ϵ r l/
/s ϵ \tilde{n} /	

Desde el punto de vista semántico, el paradigma E pone de manifiesto los desgastes de sustancia: las tres primeras son absurdas y la cuarta es la única posible. Si examinamos el paradigma constituido por B + C + (D + E + F) tan sólo en sentido figurado puede llorar la estrella, rodar el infinito y perlar el mar. Por otra parte, es el hombre y no el Hombre el que puede sangrar, pero por lo menos la sangre es algo connatural al Hombre. El desgaste de la sustancia conduce a la negación o a la muerte. El Hombre muere por sangrar excesivamente y/o demasiado tiempo. Si rueda, el infinito se niega y se destruye inmediatamente en el mismo movimiento. Por el contrario, sólo en el límite, en el infinito, puede la estrella agotar su sustancia llorando y el mar consumirse en su perlar continuo. Se podría establecer para E un nuevo cuadro semejante al anterior si no hubiera algo más. Llorar y sangrar son humanos; ni rodar ni perlar lo son; es lo que opone E1 a E3. Desde el primer enunciado del poema ($_1BCDEF$), E1 es el mediador de una transformación de C1 en cierto modo oblicuo: «estrella» está ya humanizada. Pero se observará que al pasar del sentido propio al figurado «llorar» tendría al fin y al cabo un efecto totalmente benigno en el hombre, una consecuencia mortal a largo plazo en la estrella. La función del paradigma E no consiste sino en esta-

blecer la transformación. De acuerdo con esto, la equivalencia fónica de F que precede a la cesura en cada verso no hace sino subrayar la transformación iniciada. Además justifica formalmente a posteriori el empleo en el cuarteto del pretérito perfecto, que permite resolver gracias a D la desigualdad métrica de los cuatro sintagmas ABC; es el único motivo visible para su empleo, ya que el tiempo verbal, al no oponerse a ningún otro, no funciona de manera distinta a como lo hubiera hecho un presente.

Se puede reunir el sistema de las oposiciones de E en el cuadro siguiente:

		CONSECUENCIA MORTAL		
		INMEDIATA	A CORTO PLAZO	A LARGO PLAZO
SENTIDO FIGURADO	«rodado»			«llorado»
				«perlado»
SENTIDO PROPIO			«sangrado»	

----- humano -----

Más adelante volveremos a tratar del archiparadigma adjetivo calificativo G + H. Observamos simplemente, por ahora, que G contrasta con H como adjetivo predicativo con adjetivo epíteto.

VI. LA CLASE DE LOS CIRCUNSTANTES¹⁰

VI.1. *Las preposiciones*

Los cuatro sintagmas IJKLM constituyen los complementos de lugar de cada proposición cuyo desarrollo contrasta singularmente con el

10. Traducimos «circunstantes» del francés *circonstants*, advirtiendo que no debe leerse en el sentido greimasiano de actantes secundarios articulados como adyuvante- vs oponente (ver nota 5 del capítulo siguiente). Su valor aquí es puramente sintáctico (circunstancias espacio-temporales) y no actancial. En este mismo sentido se emplea el término en el trabajo (siguiente) de Claude Zilberberg. (*N. del t.*)

paralelismo gramatical de los cuatro sintagmas ABCDEFG. Las diferencias aparecen nada más examinar el archiparadigma de las preposiciones I + J. El movimiento en 1 y 2 se opone a su ausencia en 3 y 4. En el nivel J, estos dos últimos no se distinguen; es más: su equivalencia está subrayada en el plano fónico por la asonancia de [a] seguida de [t] en el séptimo y octavo pie. Es el último efecto fónico dentro del orden paradigmático (aparte de las rimas y de su relación paranomástica); la equivalencia será posteriormente negada como era de prever.

Pero los versos 1 y 2 se oponen entre sí como movimiento virtual interno (por el giro de la locución prepositiva «en el corazón de» en la que tendremos que insistir) a movimiento real externo (empleo de las dos preposiciones «de... a...»). Es esta oposición (neutralizada en J3 y J4) la que aparece intensamente marcada en varios niveles: construcción en quiasmo (₂en...de/₂de...a), reforzada en el plano fónico: [o] va seguido de [k] (*au coeur*); [a] va precedida de •[k] (*nuque à*), sobre todo si tenemos en cuenta que es la única [k] que hay en todo el poema. Más aún, ₁de y ₂de tienen el mismo significante pero distinto significado (la misma preposición significa la posesión en 1 y el origen en 2); recíprocamente ₁en y ₂a tienen el mismo significado (locativo) y significantes diferentes.

VI.2. *Los posesivos*

El paradigma K está compuesto por adjetivos posesivos de 2.^a persona del singular. El segundo verso es el único que presenta un contraste entre ₁tu(ya) y ₂tus. En realidad ₂tu(ya) se opone mucho más a su ausencia delante de ₁corazón que a los demás adjetivos posesivos de K. Resultará interesante considerarlo en un doble nivel de contraste y de oposición. ¿Qué es lo que ocurre entre ₁tu(ya) y ₂tus? Un primer cambio gramatical en cuanto al número. Los tres primeros miembros de K son plurales e indefinidos en cuanto al género. En esto, el cuarto, ₁tu(yo), se opone a todos los demás como singular a plural, y a ₂tu(ya) como masculino a femenino. Invierte todas las oposiciones establecidas e introduce la distinción esperada entre 3 y 4. Además, este paradigma aporta el elemento personal que hasta ahora no había existido; se opone al paradigma B de los artículos definidos como marca-

do a no marcado. ¿Quién es ese «tú»? Aún no lo sabemos. Sin embargo, está explícitamente presentado y de ahí que introduzca un «yo» implícito en el poema.¹¹ Nos enfrentamos a una contradicción entre el «yo» implícito y el aspecto impersonal de los cuatro sintagmas ABCDE. Ahora es el momento de trazar una especie de diagonal entre el primer posesivo *1tus*, penúltima palabra del primer verso y la segunda del último *4Hombre*, que corresponde a un *se* textual objetivado. Dicho de otra manera, esta diagonal neutraliza la oposición entre poesía subjetiva (cuyo texto «replegándose sobre sí mismo, su función, su acción y su funcionamiento realiza la comedia fantasmática de una representación que no es sino la manera de representarse a sí mismo») y poesía objetiva (cuyo «texto piensa al que cree pensarlo»).¹² El Hombre es un *se* que *me* representa. Como vemos, más que nunca, y en los dos polos del discurso, «Yo es otro»¹³ que yo pienso y que me piensa en el texto del cuarteto; su complementariedad está explícita en el modo sexual, como lo revela el archiparadigma L + M: todos sus miembros significan partes del cuerpo cuya feminidad no se establece hasta el tercer verso con la palabra «mamas». La palabra «corazón» empleada en una locución preposicional (en sentido figurado; su sentido propio es una parte del cuerpo) tiene una supuesta función de mediador que permite recuperar en L + M el sentido propio que habíamos perdido desde C. Mediador semántico y gramatical, y también fónico, /kō/ introduce con /k/ el quiasmo entre 1 y 2 anteriormente tratado; anuncia con /r/ la paranomasia observada en la rima (ya no hay en HIJKLM más /r/ que ésta y los que están en relación paranomástica). Finalmente en el plano semántico se puede trazar una nueva diagonal que enlace corazón con E4 *sangrado*; conexión que, en realidad, no fuerza el texto sino que es correlativa a la que hemos trazado entre *1tus* y *4hombre*. Si hemos podido establecer la primera es porque K1 y C4 ocupaban las dos una posición privilegiada, simétrica en relación a sus paradigmas y a sus sintagmas respectivos.

11. «El lenguaje es sólo posible porque cada locutor se presenta como *su-jeto*, refiriéndose a sí mismo como *yo*, en su discurso. Por ello, *yo* presenta una persona distinta, aquella que, aunque totalmente exterior a [mí], se convierte en eco, es quien yo llamo *tú* y me llama *tú*» (E. Benveniste, en *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 260 [trad. cast., p. 181]).

12. J.-L. Baudry, «Le texte de Rimbaud», en *Tel Quel*, 35, 1968, pp. 57 y 60.

13. Rimbaud lo afirma en dos ocasiones en su carta a G. Izambard del 13 de mayo de 1871 y en su carta a P. Demeny del 15 de mayo de 1871.

El yo objetivo está separado (paradigmáticamente en A) del mundo y del tú (paradigmática y sintagmáticamente en K). Ahora bien, la complementariedad de este yo objetivo y ese tú se establecerá a costa de una separación doble pero inversa: por una parte, paradigmática y sintagmática (L1/E4) en el caso de «corazón... sangrado», que es además el precio pagado por el Hombre; por otra, sintagmática entre el ₄«Hombre» y ₄«tu flanco», cuyo resultado positivo aparecerá tan pronto como hayamos aclarado las relaciones entre «corazón» y «flanco».

VI.3. *Los sustantivos*

Sólo descubriremos la estructura de L + M si consideramos los contrastes entre «corazón-orejas» y «nuca-riñones», antes de ver cómo se oponen entre sí, y a M3 y M4. Pero inmediatamente observamos la transposición que se efectúa en torno a M: ₁«orejas» y ₂«riñones» figuran en la rima, van precedidos de «corazón» y «nuca», sustantivos homogéneos (partes del cuerpo). No ocurre lo mismo con «mamas» y «flanco», que, por el contrario, están seguidas de dos adjetivos heterogéneos (sin significado corporal). Los paradigmas L y H tienen distribución complementaria.

Examinemos en primer lugar las relaciones L + M: ₁«corazón» contrasta con ₁«orejas» como masculino singular con femenino plural. En M3 y M4 una inversión permite volver al punto de partida, esta vez en una oposición y no ya en un contraste: ₃«mamas» se opone a ₄«flanco» como femenino plural a masculino singular. En el plano semántico, ₁«corazón» y ₁«orejas» son dos órganos internos (*oreille*, en francés, suele designar el órgano interno, más exactamente la parte interna, que es la pertinente). Por otro lado, contrastan en la relación alto/bajo, relación que se encuentra invertida en el caso de ₂«nuca» y ₂«riñones». En cambio, L2 y M2 son ambas partes externas del cuerpo. Lógicamente ₂«riñones» no se refiere a las vísceras (internas) sino a los lomos (externos). En esto se opone ₂«riñones», por una parte, a ₁«orejas» (puesto que en M1 el sentido se desplaza hacia el interior mientras que en M2 hacia el exterior); por otra, a ₁«corazón»: ambos se entienden en sentido figurado, pero gramaticalmente en el caso de L1 (locución preposicional) y semánticamente en el de M2 (por extensión). Con ₃«mamas» y ₄«flanco» se efectúa una total inversión: ₃«mamas» es externo y

está en la parte superior al igual que ₂«nuca»; ₄«flanco» es interno y está en la inferior al igual que ₁«corazón». Luego la oposición M3/M4 es semejante e inversa a la de L1/L2; la circularidad es completa, M4 remite a L1.

Entretanto se ha operado una transformación que no se le habrá escapado al lector. Con la palabra *mammes* se ha introducido explícitamente la feminidad del cuerpo evocado. Esta palabra no aparece ni en el diccionario de Littré ni en el de Robert. No nos resulta difícil, sin embargo, reconocer la sexualidad fecunda que implica este derivado del latín «*mamma*, teta, órgano glanduloso que segrega leche», y que más explícitamente aún se encuentra en la palabra *mamme* atestiguada en 1560 con el significado de mamá (*Robert*: art. «maman»). Si estuviera empleado en sentido propio, como «parte lateral del cuerpo», no entenderíamos por qué «flanco» estaría aquí en singular mientras que «orejas», «riñones» y «mamas» van en plural. Por extensión *flanc* significa «la parte del cuerpo donde la vida parece estar profundamente alojada» (*Robert*: art. «flanc»).

₃«Mamas» y ₄«flanco» están codificados sexualmente en la modalidad de fecundidad. En esto podríamos decir que se oponen *a posteriori* a ₂«nuca» y a ₂«riñones» marcados eróticamente y a ₁«corazón» y ₁«orejas» marcados afectivamente. Pero esto no es todo. Lo que se afirma en el modo mayor se encuentra ahora negado en el modo menor, instituyéndose un movimiento dialéctico en detrimento de la circularidad deducida antes. En efecto, ₃«mamas» (externo), senos fecundos secretores, remiten a los órganos glandulosos internos y, por lo tanto, a ₁«corazón» y ₁«orejas», mientras que inversamente ₄«flanco» (interno), cavidad fecunda que expulsará remite a su exterioridad y, por lo tanto, a ₂«nuca» y ₂«riñones». Por esto M3 y M4 se orientan hacia el movimiento virtual (movimiento de dirección contraria en uno y otro), acabando así la serie de transformaciones esbozadas a partir del archiparadigma I + J. Además, por extensión del sentido, ₄«flanco» y ₂«riñones» pueden considerarse equivalentes; pero M4 parte de un primer sentido externo para alcanzar un valor interno deslizamiento inverso en el caso de M2. Se ve, pues, el avance realizado de «corazón» a «flanco», puesto que «corazón», como hemos visto, no sólo remite a «Hombre» sino que se comporta de nuevo como mediador, para apuntar, a través de una serie de intermedios, a «flanco».

VII. LA CLASE MORFOLÓGICA DE LOS ADJETIVOS

VII.1. *Los predicativos*

Ahora es el momento de volver al archiparadigma G + H de los adjetivos calificativos. Todos los miembros de G son adjetivos de color que se refieren gramaticalmente a los sustantivos de quienes predicán, y semánticamente a los sustantivos «corporales» con los que no guardan ninguna relación gramatical: rosa es el color de las orejas, blanco el de la piel, rojizo el de los pezones, negro el del flanco considerado como entrañas. Así el paradigma G desempeña, tras la consonancia de F, la función de una placa de inversión entre C y M. En el interior del paradigma mismo encontramos una simetría invertida en el plano semántico. El blanco se opone al negro como la concentración de colores a su ausencia. Al mismo tiempo la relación negro sobre blanco es una manera de situar con toda seguridad al Hombre en relación con el infinito, lo que refuerza la oposición mayor en el interior de C.

Las relaciones ₁«rosa» y ₃«rojizo» son más delicadas. Observamos primero que «rojizo» se corresponde semánticamente con «mamas», pero sólo implícitamente, ya que éstas están caracterizadas explícitamente por «bermejas». No hay contradicción en ello sino simple precisión. De acuerdo con el diccionario de Robert, *vermeille* es «un rojo vivo y ligero» (art. «Verm(i)»), mientras que *rousse* es «un color (brillante o pálido) que tira más o menos al amarillo anaranjado: anaranjado, gris-amarillento o rojizo, marrón claro, etc...» (art. «Roux, rousse»). Los dos adjetivos en relación sintagmática no se excluyen, se precisan.

Por otro lado, es evidente que para pasar de «blanco» a «rosa» hace falta algo de «rojo». El mediador «bermejas» se relega al final del tercer verso. Sería tentador ver en «rojizo» la mezcla de «negro» y «bermejo». La relación es más sutil; si «rojizo» se entiende como gris rojizo, entonces aparece sugerida una mezcla de «blanco» y «negro» a la que se añade el color «bermejo». En otras palabras, «rosa» desempeña la función de mediador entre «blanco» y «bermejo», mientras que «rojizo» realiza el mismo papel entre «blanco» y «negro» por una parte, entre «(gris)» y «bermejo» por otra. Por eso mismo el paradigma G adquiere una nueva importancia: es el intermediador entre el hombre desvincu-

lado del mundo expresado en C y el Hombre reconciliado con el otro y consigo mismo que, por así decirlo, se exhibe como blasón en L + M.

VII.2. *Los epítetos*

Nos queda por explicar el paradigma H y en particular el adjetivo «soberano». No sólo es un elemento de la misma clase gramatical que «bermejas» sino que está en relación semántica con él; en efecto, el sustantivo *vermeil* en francés significa «plata dorada recubierta de un baño de tono caliente tirando a rojo» y, por extensión, «este baño aplicado sobre la plata» (*Robert*: art. «verm(i)»); por otra parte, el sustantivo *souverain* es «una moneda inglesa de oro con valor equivalente a la libra esterlina» (*Robert*: art. «souverain, aine»). Conociendo esto se puede ver fácilmente la función mediadora de «bermejas» entre el paradigma G y «soberano» y establecer en la última palabra del cuarteto la soberanía cuyo proceso es lo único que refiere el poema. «Soberano» contrasta con «Hombre» que se oponía al mundo.

VIII. LA ÚLTIMA TRANSFORMACIÓN

Finalmente, no nos queda más que mostrar cómo «soberano» invierte completamente y en todos los planos «estrella», cerrando formalmente el poema, o, mejor dicho, como vamos a ver, envolviéndole en un movimiento perpetuo que presenta y niega al mismo tiempo la contradicción.

En el plano fónico, el fonema [ɛ̃] con el que se termina el poema invierte al fonema [1], con el que comienza, no sólo como vocal frente a consonante sino por contraste con él: recordemos las relaciones fónicas de la letra inicial de cada verso, tal y como dijimos al comenzar este análisis. En este nivel por lo menos, el círculo se ha cerrado.

En el plano gramatical, aunque semejantes por el número, *estrella* y *soberano* se oponen por su género (fem/masc.) y por su clase gramatical (sust/adj.cal.).

En el plano semántico, de la estrella, astro impreciso (a causa del artículo) sometido al infinito (dado que es una metonimia de éste) y que, sin embargo, desde el primer sintagma se inclinaba llorando hacia el

Hombre, hemos pasado a la soberanía viviente del Hombre reconciliado. Ahora bien, ¿qué es esta oposición última y distanciada entre la letra inicial y la final sino el desenlace del poema sutilmente dotado de una doble discreción: una común, que el lector no capta a simple vista, y otra lingüística, dado que está completamente informada por la estructura y que sólo se aprecia al «microscopio»? En vez de recaer abiertamente sobre el relato, en el último verso (como ocurre a menudo, por ejemplo, en *Le dormeur du val*), lo hace sobre el último elemento semántico, gramatical y fónico del poema y sólo se encubre en el orden del relato para mejor afirmarse en el de la estructura. En tanto que resultado, la última transformación estructural no era imprevisible, una vez conocidas todas las demás.

Se comprende, pues, que la estructura en cuanto espacio de una escritura *cierra su curva* en H4 con el elemento final del último paradigma, mientras que el relato, como tiempo de la primera escritura, *desemboca* en H4 con el último elemento del sintagma final. La síntesis progresivo-simultánea por la que se crea el poema (se genera poéticamente) iniciando la «curva» de la estructura y flexionando la linealidad del relato se realiza en el cuarteto, que en H4 *se abre* en espiral: momento cumbre de un espacio tiempo orientado.

Al final del análisis creemos haber (de)mostrado cómo en este cuarteto se utilizan todos los códigos lingüísticos y cómo encabalgándose con la ayuda de términos mediadores en un plano y mediados en otro, ellos mismos se codifican en el caleidoscopio de la creación poética. Lo que el análisis estructural recupera aquí, multiplicando los ángulos de enfoque, es la dinámica del verbo poético en su generación progresivo-simultánea, puesto que hemos dado cuenta de las dimensiones múltiples en las que se despliega el sentido más allá de los sentidos y de las formas recíprocas que les sirven de apoyo. El aspecto sistemático de la composición del cuarteto salta a la vista desde la primera lectura, y se ve a fortiori desmesuradamente ampliado en este análisis. En ambos casos este aspecto ha podido exasperar al lector puesto que sirve de pantalla a su emoción en lugar de provocarla. Pero si consideramos el análisis como el proceso de la creación

misma, la emoción estética se recupera en el momento en que se encajan las codificaciones múltiples del poema. Esto es, en mi opinión, lo que justifica el análisis realizado, aunque incompleto, ya que, evidentemente, la estructura del poema no es el poema.

ENSAYO DE LECTURA DE RIMBAUD:
«BONNE PENSÉE DU MATIN»

Claude Zilberberg

Entre los múltiples problemas que plantea la poesía de Rimbaud, el primero es, sin duda, el de su legibilidad. El presente texto es una contribución que puntualiza el trabajo ya emprendido por otros, sobre todo por J.-C. Coquet en «Combinaison et transformation en poésie».¹

No se ha seguido la consigna dada por Rimbaud cuando confesaba a su madre a propósito de Une saison en enfer: «He querido decir lo que dice literalmente y en todos los sentidos.» Se han reconstruido pasajes del autor, es decir, se les ha aislado de su contexto paradigmático (sistema) y sintagmático (proceso); se ha dejado el resto por ilegible.

Las páginas que siguen son un intento de lectura del poema Bonne pensée du matin.

A quatre heures du matin, l'été
Le sommeil d'amour dure encore.
Sous les bosquets l'aube évapore
L'odeur du soir fêté.

Mais là-bas dans l'immense chantier
Vers le soleil des Hespérides,
En bras de chemise, les charpentiers
Déjà s'agitent

1. Revista *L'Homme*, volumen IX, 1969.

Dans leur désert de mousse, tranquilles,
 Ils préparent les lambris précieux
 Où la richesse de la ville
 Rira sous de faux cieux.

Ah! pour ces Ouvriers charmants
 Sujets d'un roi de Babylone,
 Vénus! laisse un peu les Amants,
 Dont l'âme est en couronne.

O Reine des Bergers!
 Porte aux travailleurs l'eau-de-vie,
 Pour que leurs forces soient en paix
 En attendant le bain dans la mer, à midi.

Mai 1872

[A las cuatro de la mañana, en verano,
 El sueño de amor dura todavía.
 Bajo los bosquecillos el alba evapora
 El olor de la tarde festejada.

Pero allí en el inmenso taller
 Hacia el sol de las Hespérides,
 En mangas de camisa, los carpinteros
 Se agitan ya.

En su desierto de musgo, tranquilos,
 Preparan los artesonados preciosos
 Donde la riqueza de la ciudad
 Reirá bajo falsos cielos.

¡Ah! por estos Obreros encantadores
 Súbditos de un rey de Babilonia,
 ¡Venus! deja un poco a los Amantes,
 Cuya alma está coronada.

¡Oh Reina de los Pastores!
 Lleva a los trabajadores el aguardiente,
 Para que sus fuerzas estén en paz
 Esperando el baño en el mar, a mediodía.

Mayo, 1872]

I. FIJACIÓN DEL TEXTO

Existen otras dos versiones: la del llamado manuscrito II, sin título, sin fecha, sin puntuación y sin la mayúscula inicial de cada verso; la tercera es la incluida en *Une saison en enfer*, con numerosas variantes de orden estilístico que recogemos a continuación:

	TEXTO DE 1872	TEXTO DE «UNE SAISON»
verso 3	Sous les bosquets [Bajo los bosquecillos]	Sous les bocages [Bajo los boscajes]
verso 5	Mais là-bas dans l'immense chantier [Pero allí en el inmenso taller]	Là-bas, dans leur vaste chan- tier [Allí, en su vasto taller]
verso 6	Vers le soleil des Hespérides [Hacia el sol de las Hespé- rides]	Au soleil des Hespérides [Al sol de las Hespérides]
verso 7 y 8	En bras de chemise, les char- pentiers Déjà s'agitent. [En mangas de camisa, los carpinteros Se agitan ya]	Déjà s'agitent, en bras de che- mise Les Charpentiers. [Ya se agitan, en mangas de camisa Los Carpinteros.]
verso 9	Dans leur désert de mousse, [En su desierto de musgo,]	Dans leurs Déserts de mousse, [En sus Desiertos de musgo,]
verso 11	Où la richesse de la ville [Donde la riqueza de la ciu- dad]	Où la ville [Donde la ciudad]
verso 12	Rira sous de faux cieux. [Reirá bajo falsos cielos.]	Peindra de faux cieux. [Pintará falsos cielos.]
verso 15	Vénus! laisse un peu les Amants [¡Venus! deja un poco a los Amantes]	Vénus! quitte un instant les Amants [¡Venus! abandona un instante a los Amantes]
verso 20	En attendant le bain dans la mer, à midi. [Esperando el baño en el mar, a mediodía.]	En attendant le bain dans la mer à midi. [Esperando el baño en el mar a mediodía.]

Estas diferencias no se sitúan todas en el mismo nivel: algunas pertenecen simplemente a la manifestación estilística del contenido; otras, más importantes, afectan a ciertas articulaciones del mismo. De todas formas, un examen a priori carece de sentido. Este texto plantea problemas a la hora de establecer correlaciones específicas entre la forma del contenido (significado) y a la de la expresión (significante), puesto que las variantes alteran la posición del verso: ya par, ya impar...

II. SEGMENTACIÓN DEL TEXTO

El primer problema es segmentar el texto en secuencias. Ante un texto poético la solución parece fácil: bastará con recurrir a la división estrófica. Aparentemente, en nuestro caso concreto, esta solución no ofrece problemas puesto que cada estrofa acaba con un punto. Pero esta delimitación ignora algunas características formales: conviene explotar con fines demarcativos la ausencia o presencia de otros signos formales que jalonan el texto. De acuerdo con ellos la división en 5 estrofas cede el paso a una tripartita:

- primera secuencia: primera y segunda estrofas
- segunda secuencia: tercera estrofa
- tercera secuencia: cuarta y quinta estrofas.

La primera y segunda estrofas están coordinadas por «pero»; es decir, que, siendo contiguas en el plano sintagmático y comparables en el plano formal, en el paradigmático están desunidas desde todos los puntos de vista. Estas dos estrofas, debido precisamente a su disjunción, constituyen una unidad.

La cuarta y la quinta presentan una situación análoga, como veremos más adelante en un análisis detallado. Observamos simplemente que los segmentos iniciales son comparables:

- cuarta estrofa: exclamación
- quinta estrofa: vocativo que es en sí mismo una reanudación.

Subrayamos la diversidad tipográfica que hace que las dos estrofas en cuestión no sean idénticas sino en cierto modo simétricas.

La tercera estrofa adquiere su autonomía por ser distinta; no está ni unida ni separada de las otras que la rodean. Al ocupar formalmente una posición central, funcionará como pivote del esquema narrativo.

III. ANÁLISIS DE LA PRIMERA SECUENCIA

Se compone de dos oraciones coordinadas con «pero», unidas y desunidas a la vez.

— *nivel fonético*: las dos estrofas están conjuntadas por la rima *été-fété, chantier-charpentier* y separadas por los otros dos pares de rimas que van a proporcionar los temas fonéticos exclusivos de cada una de las dos unidades semánticas que estudiamos: la primera estrofa ofrece, desde el punto de vista consonántico, un contraste *labial/dental*, y desde el vocálico, otro entre *vocales posteriores* [u] [o] [ɔ] y vocales anteriores [ü] [e]. La segunda estrofa presenta, desde el punto de vista consonántico, un predominio fricativo (*sifflantes* y *chuintantes*)² y desde el vocálico un contraste entre la vocal abierta [a] o nasalizada y las anteriores [i] y [e]; la diferencia está en la presencia de [i]. Estas variaciones, a pesar de que sólo tienen un carácter de tendencia, dan cuenta de la sustitución:

«sous les bocages» → «sous les bosquets»

«*bocages*» pertenece fonéticamente a la segunda estrofa: presencia de [a] desde el punto de vista vocálico y de la *chuintante* [ʒ] desde el consonántico.

La cuarta estrofa, que opone de nuevo los «*Amants*» a los «*Ouvriers*», mantiene los mismos elementos exclusivos.

— *nivel sintáctico*: las tres frases despliegan un idéntico orden: *circunstancias - sujeto gramatical - verbo - complemento eventual*

a las cuatro de la mañana	en verano	el sueño de amor	dura todavía	
bajo los bosquecillos		el alba	evapora	el olor de la tarde festejada
allí en el inmenso taller	hacia el sol de las Hespérides	los carpín- teros	ya se agitan	

2. Son dos fonemas franceses. Las *sifflantes* comprenden los fonemas fricativos dentales sordo y sonoro, que se transcriben respectivamente /s/ y /z/.

las diferencias sintácticas se resuelven, como veremos más adelante, en una variación isotópica.

— *nivel léxico*: examinemos en primer lugar los circunstantes: el «verano» constituye un elemento de unión pero que se disocia en el conjunto del texto según la oposición:

«cuatro de la mañana» vs «mediodía»

disjunción que asume dos funciones: 1) estos términos, situados uno al principio y el otro al final del texto, tienen una función demarcativa y aseguran su cierre; 2) en virtud de su oposición crean la dicotomía

«antes» vs «después»

que es una de las condiciones, entre otras, de la narratividad.³

«antes»	vs	«después»
contenido invertido		contenido expuesto

El término inicial está a su vez disjunto por la oposición

«todavía» vs «ya»

susceptible de incluirse en otra modal, muy general:

«todavía»	≈	conjunción
«ya»		disjunción

connotada en el texto en la relación «eufórico» vs «disfórico». Tomemos la estructura siguiente:

	«en verano»		
	┌───────────────────┐		
	└───────────────────┘	vs	«a mediodía»
	«a las cuatro de la mañana»		
	┌───────────────────┐		
	└───────────────────┘	vs	«ya»
	«todavía»		

Chuintantes es la denominación onomatopéyica de los fonemas prepalatal fricativo sordo /ʃ/ y prepalatal fricativo sonoro rehilante /z/ (cf. M. Grammont, *Traité de phonétique*, Paris, Librairie Delagrave, 1946, pp. 69-70). (N. del t.)

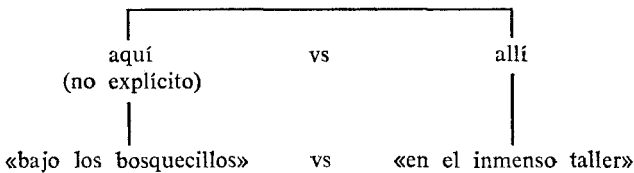
3. Cf. A. J. Greimas, *Communications*, 8, 1966 [Trad. cast., A.-J. Greimas. «Elementos para una teoría de la interpretación del reto mítico» en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires. *Tiempo contemporáneo*, 1970, pp. 45-86].

Se trata de articulaciones vacías en sí mismas de contenido, pero que con su rigor introducen un elemento importante de previsibilidad:

afirmación de «todavía» → negación de «todavía»
 afirmación de «ya» → negación de «ya»

es decir, de la conjunción y disjunción que cada adverbio entraña.

Lo que es válido para los circunstantes de tiempo lo es también para los de lugar; tenemos una oposición clara



que permite entrever la isotopía propia de cada unidad:

«bajo los bosquecillos» → isotopía cosmológica
 «en el inmenso taller» → isotopía noológica

Aunque las funciones y las calificaciones determinan a los actantes, la presentación realizará, por razones de comodidad, un recuento de los actores; en primer lugar se trata de un sencillo inventario de actores gramaticales que se convertirán posteriormente en actantes. El somero inventario es el siguiente:

«el sueño de amor»
 «el alba»
 «los carpinteros»

Podemos observar que esta clase de actores gramaticales se escinde teniendo en cuenta varios aspectos:

<p><i>primera oración</i> actores no figurativos no calificados singular</p>		<p><i>segunda oración</i> actores figurativos calificados plural</p>
---	--	---

La oposición se mantiene en el nivel de las funciones:

<i>primera oración</i>	<i>segunda oración</i>
F ₁ = pasión	F ₂ = acción

Desde el punto de vista sémico, los semas pertenecen a dos órdenes simples:

«amor» → afectividad (S₁)
 «el alba evapora el olor de la tarde festejada» → sensación (S₂)

La segunda característica sémica de la primera estrofa es de orden estructural; desencadena términos complejos. La primera oración contiene la oposición:

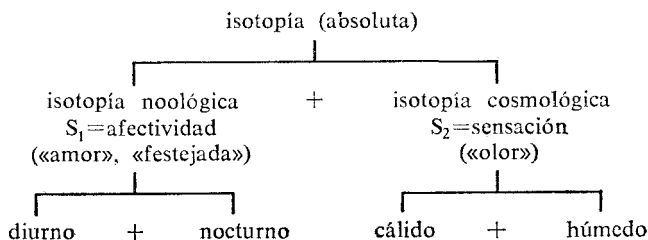
«a las cuatro de la mañana»		«el sueño»
	vs	
diurno		nocturno

pero al actuar en el interior de la misma unidad (o subunidad) se convierte en el término complejo «diurno + nocturno»; ocurre lo mismo con la segunda oración:

«el alba»		«la tarde»
	vs	
diurno		nocturno

sirviendo de término complejo «diurno» + «nocturno». Nos encontramos ante una variación isotópica de «dura»; es decir, su significante es discontinuo. Pero esta particularidad estructural debe ser igualmente válida para los otros ejes semánticos: sirve para el lexema «evapora» que interpretamos como término complejo «cálido» (o «seco») + húmedo e igualmente, para la combinación «olor» vs «festejada»: el enlace hipotáctico debe eclipsarse ante una oposición tan general como «cosmología» vs «noológica»⁴ que, al actuar en el interior de la misma unidad, vale como término complejo. Veamos el siguiente esquema:

4. Para isotopía cosmológica vs noológica cf. nota 27 del capítulo «Sistemática de las isotopías.» (N. de l. t.)



Vistos así, estos términos complejos definen lo que llamamos un «absoluto», que está o bien destinado a aniquilarse — no en este caso, puesto que la connotación es eufórica — o bien consagrado a servir de referencia a un término «relativo» de carácter decepcionante. Debido al marcado cierre del texto, todo término posterior a esta estrofa no puede dejar de tener un valor de decepción, a fortiori si se presenta como opo- nente formal y semánticamente. Lo hemos observado ya en el plano formal; nos queda establecerlo en el semántico.

Conocemos los actores figurativos y calificados de la segunda estrofa; sabemos igualmente que arrancan de una función «acción» que les sitúa en una isotopía noológica. Los segmentos «taller», «en mangas de camisa», «se agitan» están en relación hiperonímica con esta función. Aunque algunos elementos de esta estrofa puedan situarse en la isotopía cosmológica, difieren de los de la estrofa anterior en el sentido de que representan términos simples y no complejos. Esta diferencia es pertinente: «el sol» separado de «húmedo» hace resaltar menos el sema «cá- lido» que el «seco». Así disponemos de un elemento de previsibilidad: la transformación sólo puede consistir en una recepción de lo «húmedo».

IV. ANÁLISIS DE LA SEGUNDA SECUENCIA

—*nivel fonético*: La segunda secuencia posee su identidad, es decir, sus notas dominantes; entre las consonantes predominan las vibrantes: apical [r] y lateral apicodental [l] en la rima, por ejemplo, «tranquilles», «ville».

—*nivel sintáctico*: Mantiene el orden
circunstantes + sujeto gramatical + verbo + complemento

pero plantea una clara diferenciación dado que la oración se divide en prop. principal + prop. subordinada diferenciación de grandes consecuencias en el plano semántico.

— *nivel léxico*: Hemos visto que la oración comenzaba, igual que la primera secuencia, por un circunstante «en su desierto de musgo»; que se presenta, por lo tanto, como término complejo «seco» + «húmedo» y se sitúa en la isotopía cosmológica; lo cual constituye una disjunción respecto a la unidad semántica precedente, y no es la única.

Volvemos a encontrar el actor gramatical «los carpinteros» pero con dos diferencias:

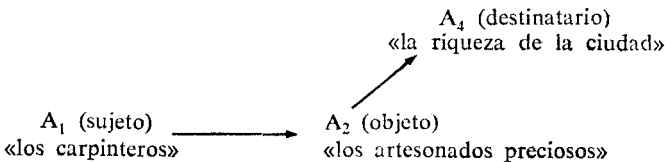
<p><i>primera secuencia</i> forma nominal función</p>		<p><i>segunda secuencia</i> forma gramatical función + calificación</p>
---	--	---

comprobamos una primera transformación:

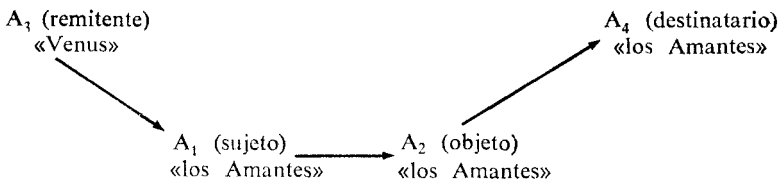
«agitado» → «tranquilo»

subrayada por la posición de estas palabras en la rima.

La función «acción» está aquí tratada con arreglo a las modalidades «producción»/«consumición», permitiendo exponer un primer esquema actancial.



el esquema exige algunas observaciones: sólo tiene sentido en relación con el que está explícito en la primera oración, esquema que podemos formular, ya que la tercera secuencia no lo sigue, de esta manera:



Así la primera secuencia ofrece un sincretismo $A_1 \cdot A_4$, mientras que la segunda realiza una transformación disociando formalmente las dos funciones:

<i>sujeto</i>	<i>destinatario</i>
personal	no-personal
calificado	no-calificado
actual	ulterior → futuro de «reirá»
«aquí»	«allá» → «la ciudad»

pero la disociación es aún más clara si observamos que el lugar semántico del destinatario es «los falsos cielos», en relación hipotáctica con la «ciudad». De modo que la oposición concierne a los términos:

«desierto de musgo» vs «los falsos cielos»

Se pueden señalar dos cosas: en primer lugar se mantiene la separación estructural:

«desierto de musgo»		«artesonados preciosos» «falsos cielos»
término complejo	vs	término simple

en segundo lugar, el texto propone una equivalencia entre los dos semeas situados en isotopías diferentes:

«falsos cielos» = «artesonados preciosos»

oposición de carácter modal:

cosmología falsa = noología auténtica

que nos permite establecer las relaciones siguientes:

		autenticidad	falsedad
Isotopía	C	seco + húmedo	«los falsos cielos» no C
estructura de las articulaciones sémicas		término complejo	término simple
isotopía no N		«pasión»	«acción» N
estructura actancial	actor → destinatario		actor → sujeto

El actor gramatical «riqueza de la ciudad» necesita dos aclaraciones:
 a) es el destinatario del objeto noológico «los artesonados preciosos», la sustitución de la «riqueza de la ciudad», actor determinado, por «la ciudad», actor indeterminado, apoya esta asignación.

b) su función «reir» se considera como opuesta a la de «los carpinteros» realizándose como no-acción; esta interpretación se ve apoyada una vez más por la variante del texto de la *Saison*: «pintar» que no permitía la disjunción en este punto, aunque sí en los demás niveles. Nos damos cuenta de que es posible una utilización semántica de las variantes en vez de la explotación estilística — en el sentido tradicional del término — o eufónica, con la condición de que se reconozcan los ejes semánticos del discurso en cuestión.

A partir de ahora podemos precisar las articulaciones del contenido:

Primera secuencia

— «los Amantes» = C + no N

esta síntesis representa en el microuniverso del texto lo que hemos llamado un «absoluto»;

— «los carpinteros» = no C + N.

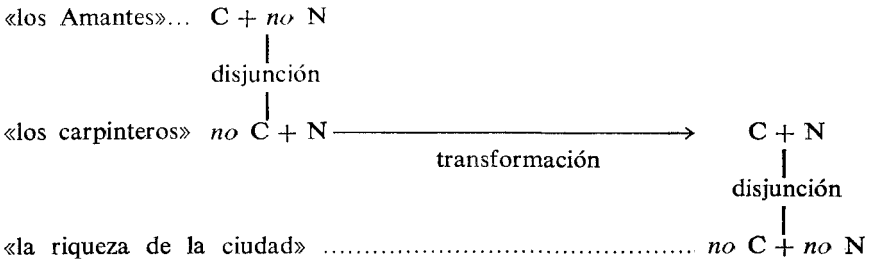
Segunda secuencia

efectúa una primera transformación:

— «la riqueza de la ciudad» = no C + no N

— «los carpinteros» = C + N

Esta transformación desemboca, pues, en la reunión de términos contrarios. Las operaciones conducen al cuadro siguiente:



Nos hallamos ante una particularidad retórica; cada etapa de la operación transformacional (inicial, central y, como veremos a lo largo del análisis de la tercera secuencia, final) está *puntualizada* mediante una disyunción de tipo paradigmático: la transformación $no\ C + N \rightarrow C + N$ está *enmarcada* por sus combinaciones opuestas por delante y por detrás. Además esto supone una simple comprobación del principio jakobsoniano según el cual todo contraste en la cadena debe resolverse en oposición en el sistema.

V. ANÁLISIS DE LA TERCERA SECUENCIA

— *Nivel tipográfico*: los actores «Obreros» y «Amantes» están destacados con la mayúscula inicial; dicho de otro modo, entre una secuencia y otra hay diferencia formal de carácter demarcativo; al integrar además una marca gramatical el resultado sería:

- primera secuencia: minúscula + forma nominal
- segunda secuencia: minúscula + forma pronominal
- tercera secuencia: mayúscula + forma nominal

«Prueba» de lo anterior es la vacilación de la segunda secuencia en cuanto a la minúscula, puesto que el texto de la *Saison* dice: «En sus Desiertos de musgo, ...»; por lo tanto el manuscrito I difiere de él en los puntos siguientes: mantiene el singular frente al plural de «artesonados preciosos» y «falsos cielos», aún no introduce la mayúscula.

— *nivel fonético*: la cuarta estrofa es absolutamente fiel a los esquemas de la primera secuencia y mantiene los mismos contrastes. En la rima *bergers* y *paix* reanudan las de la primera estrofa mientras que las otras palabras rimantes *eau-de-vie* y *midi* recogen el tema vocálico dominante [i] de la estrofa de los *charpentiers*. El poema está, pues, cerrado.

— *nivel sintáctico*: como habíamos anunciado, las dos últimas estrofas están desligadas de las anteriores y forman una unidad distinta en la medida en que ambas comienzan con una exclamación; pero al permanecer dentro del orden de la afectividad propia de la primera estrofa se confirma nuevamente el cierre. Las tres oraciones guardan el mismo orden sintáctico:

actores + definición calificativa
definición funcional

actores
«Obreros»
«Amantes»
«Venus»

definición
«encantadores súbditos del rey de Babilonia»
«cuya alma está coronada»
def. cal. «Reina de los Pastores»
def. func. «lleva a los trabajadores»

Pero la última oración presenta elementos de disjunción con respecto a la antepenúltima, ya que volvemos a encontrar la oposición:

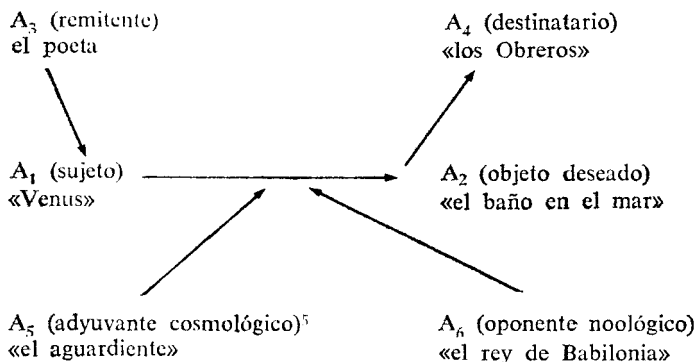
proposición independiente vs proposición principal
+ proposición subordinada

disposición que enlaza formalmente con la segunda secuencia; no nos sorprende, puesto que ambas son un lugar de transformación.

— *nivel léxico*: hemos visto en la primera secuencia que la modalidad «todavía» que caracterizaba a la función «pasión» tendía a ser negada. La calidad de «destinatarios» que definía a los «Amantes» se suprime, lo que constituye una primera transformación de tipo decepcionante:

$$C + \textit{no} N \rightarrow C + N$$

Este cambio de situación trae consigo, lógicamente, una reelaboración del modelo actancial.



5. *Adyuvante* y *oponente* (términos tomados de Guy Michaud y Souriau, respectivamente) son los dos actantes que Greimas engloba bajo el nombre de *circunstancias*. Su función es la de aportar ayuda o crear obstáculos para la

Las operaciones de transformación se confían a Venus que debe proponerse, por ser mediadora, como término complejo:

— convencionalmente está asociada a los «Amantes» y es vehículo del sema «afectividad»

— pero formalmente está ligada a los «Pastores», que a su vez son mediadores en el plano funcional entre los «Amantes» y los «Trabajadores»:

$$\frac{\text{«Amantes»}}{\text{«pasión»}} \quad \text{vs} \quad \frac{\text{«Pastores»}}{\text{«acción pasiva»}} \quad \text{vs} \quad \frac{\text{«Trabajadores»}}{\text{«acción»}}$$

«Diosa del amor» y «diosa del mar», hace viable la nueva síntesis:

$$C + N \rightarrow C + \text{no } N$$

puesto que constituye en sí misma un término complejo, representando la conjunción de los «trabajadores» y el «mar».

La primera secuencia dejaba prever esta doble inversión de la situación:

«los Amantes»	conjunción	→	disjunción
	«todavía»		«deja un poco...»
«los carpinteros»	disjunción	→	conjunción
	«ya»		«esperando»

VI. ESQUEMA NARRATIVO

Podemos proponer la sucesión de los sintagmas narrativos:

1) *establecimiento de la carencia: contenido invertido⁶ alienación:* «Los Obreros» son considerados «súbditos de un rey de Babilonia»,

realización del deseo o la comunicación del objeto (*Semántica Estructural*, páginas 273-275). En la terminología de Propp se corresponden con las esferas de acción propias del donante y el auxiliar por una parte, del traidor por la otra (*Morfología del cuento*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1971). (*N. del t.*)

6. Acerca de la inversión del contenido como relación estructurante entre las oraciones de una secuencia narrativa, cf. T. Todorov, *Gramática del Decamerón*, pp. 107-109 y 116-121. (*N. del t.*)

término recapitulador de los resultados conseguidos a lo largo de las dos primeras secuencias; «los carpinteros» se presentan como sujetos decepcionados ya que su función es la de no-destinatarios:

- con respecto a los «Amantes» en la primera secuencia
 - con respecto a la «riqueza de la ciudad» en la segunda.
- 2) *cambio de situación: contenido expuesto*

establecimiento del contrato:

$$\text{contrato} = \frac{\text{ruego del poeta}}{\text{aceptación}}$$

Esta aceptación debe considerarse como algo logrado puesto que la no-concesión sería signo «de una maldad», de la que Montesquieu diría que es «injustificable pues carece de sentido» (*Lettres persanes*, LXXXIII).

*prueba calificante:*⁷

acogida del adyuvante - objeto benéfico «aguardiente»;

prueba principal:

supresión de la carencia = obtención del término complejo
«sol de las Hespérides» + «aguardiente» = seco + húmedo;

prueba glorificante:

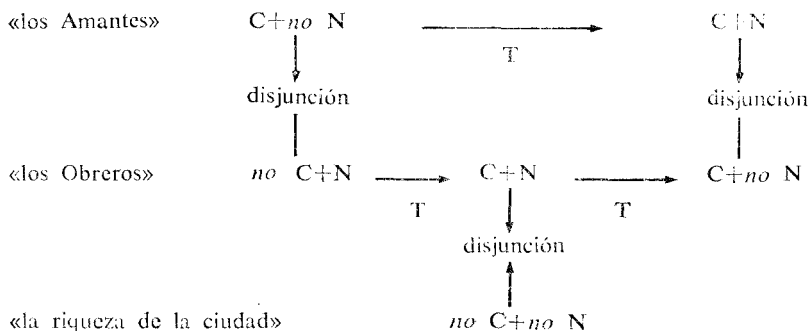
- realización plena de los «trabajadores»:
- en la isotopía noológica: «la paz»
 - en la isotopía cosmológica: «el baño en el mar».

Todo parece desarrollarse como si el esquema narrativo sólo expresara las consecuencias de las diferentes pruebas, dado que el par «enfrentamiento» vs «éxito» no se manifiesta directamente.

7. Para las tres pruebas y sus consecuencias cf. Propp, *op. cit.* y especialmente la reelaboración que Greimas hace sobre el primitivo esquema del autor ruso en su «Semántica estructural» (*En busca de los modelos de transformación*, pp. 294-311). (*N. del t.*)

VII. CONCLUSIÓN

Estamos preparados para completar el esquema esbozado al final del análisis de la segunda secuencia:



Cada secuencia está, pues, bien delimitada por una disjunción que sanciona ya la transformación por realizar, como en el caso de la primera secuencia, ya las realizadas en las demás. Las diversas operaciones que afectan al contenido pueden representarse en el cuadro siguiente

contenidos	invertidos		expuestos	
	correlatos	tópicos	tópicos	correlatos
operaciones	$C+no\ N$	$no\ C+N$	$no\ C+no\ N$	$C+no\ N$
ejes semánticos	pasión	acción+	no-acción	pasión
estructuras	síntesis	contradicción		síntesis

Una última observación: el cambio de situación puede asimilarse a la sucesión «alienación» vs «supresión de la alienación», pero esta

victoria tiene lugar en el universo mitológico y constantemente significa como tal, de manera que estamos en situación de formular:

contenido invertido	contenido expuesto
alienación real	supresión mítica

confirmando la validez de «la gramática» propuesta por J.-C. Coquet. Este cambio de situación se señala formalmente mediante la inversión de los remitentes

contenido invertido	contenido expuesto
remitente: la sociedad	remitente: el poeta

La lectura del texto exige una segmentación en secuencias, es decir, la proyección de una organización paradigmática en el desarrollo sintagmático del discurso poético. Esta segmentación se realiza primeramente con la ayuda de elementos sintácticos considerados como marcas formales: la conjunción «pero» separa y une al mismo tiempo las dos primeras estrofas; el carácter exclamativo y comunicativo de las dos últimas las convierte en una única secuencia, al mismo tiempo que confiere a la tercera su autonomía. La individualidad observada en cada una de las tres secuencias queda confirmada al considerar las dominantes fónicas, fácilmente oponibles entre sí. Sólo queda asegurar su autonomía semántica.

El examen del nivel léxico permite obtener las coordenadas espacio-temporales que constituyen el armazón semiótico del poema: la dimensión temporal revela la existencia de un antes y un después lógicos, la oposición de un aquí

vs allí pone de manifiesto las isotopías cosmológica y noológica. El análisis sémico explicita los contenidos propios de cada isotopía y los articula en un modelo dominado por autenticidad vs falsedad. Los contenidos complejos así conseguidos se pueden identificar con los diversos términos de la estructura actancial manifestada en cada secuencia, sufriendo en ellos transformaciones que, reunidas en una sucesión lógica, permiten reconstruir el esquema narrativo organizador del conjunto del texto.

Si el poema puede leerse como la supresión mítica de la alienación real, esta doble inversión de los contenidos sólo se consigue cuando el poeta sustituye a la sociedad en su calidad de remitente.

ENSAYO DE LECTURA REFLEXIVA DE UN TEXTO DE MICHAUX EN SUS DIFERENTES NIVELES DE ENUNCIACIÓN

Jean-Louis Houdebine

Este estudio se propone analizar las diferentes significaciones que se producen en el texto elegido, tanto en cada nivel como en las relaciones de interdependencia que éstos mantienen. Los conceptos empleados pertenecen en lo esencial a la metodología del análisis estructural, lingüístico o semiótico, en particular a la de A. J. Greimas. Por lo que se refiere a los problemas que se nos han presentado a lo largo del análisis, hemos tenido que recurrir a los trabajos de Émile Benveniste y a los de Julia Kristeva.

Un ciel de cuivre le couvre. Une ville de sucre
lui rit. Que va-t-il faire? Il ne fera pas fondre la
ville. Il ne pourra pas percer le cuivre.

Renonce, petit Meidosem.

Renonce, tu es en pleine perte de substance
si tu continues...

[Un cielo de cobre le cubre. Una ciudad de azúcar
le ríe. ¿Qué va a hacer? Él no hará derretir la
ciudad. Él no podrá taladrar el cobre.

Renuncia, pequeño Meidosem.

Renuncia, estás en plena pérdida de sustancia
si sigues...]

I. UN TEXTO COMO FRAGMENTO

Aunque se desconociera la obra de la que se ha extraído el texto,¹ bastan dos razones para probar su aspecto *fragmentario*:

a) se observa inmediatamente la indeterminación de los primeros enunciados (*un* ciclo de cobre, *una* ciudad de azúcar): los sintagmas nominales así designados adquieren la determinación (derretir *la* ciudad, taladrar *el* cobre) en el tiempo breve de una enunciación, la del fragmento 146, sin perder por ello su primitiva indeterminación. Por otra parte podremos remitir a los otros textos que constituyen el *Portrait des Meidosems* para comprobar que en ningún momento volverán a repetirse los sintagmas «ciudad de azúcar» o «ciclo de cobre», al menos en la forma en que están explicitados en 146. Se aprecia igualmente la indeterminación del «final» del fragmento, ligada a un contenido hipotético («Si sigues...»), que no podemos saber si se cumplirá o no.

b) fragmentario, no sólo en su *negatividad* sino también, a la vez y precisamente, en su *positividad*. La presencia manifiesta de un actante llamado «Meidosem» implica que todo lo enunciado en 146 remite a los otros textos en los que figura el mismo actante, éstos, inversamente, tienen que intervenir en el interior del espacio fragmentario que hemos llamado de manera arbitraria «146», determinando, por lo menos, una parte de las significaciones que lo constituyen. El conjunto forma así lo que se denomina un universo o microuniverso semántico (Greimas). Ninguno de sus fragmentos lo repite en la totalidad de sus significaciones, sino que, por el contrario, lo origina parcialmente en cada caso, haciéndole *variar* desde el mismo momento en que lo enuncian en contenidos necesariamente diferentes, (en su manifestación) de los expresados en los restantes textos. Podemos formular dos observaciones:

1) Abierto tanto en su indeterminado comienzo como en su suspendido final, fragmento de un microuniverso semántico al que sólo contiene parcialmente y en cuyo interior varía (ya que en él se pro-

1. *Portrait des Meidosems*, de Henry Michaux, en *La vie dans les plis*, Gallimard; a partir de ahora citaremos este fragmento ateniéndonos al número de la página que le corresponde en la edición de 1947, es decir, la 146.

duce), el texto ocurrencial no podría considerarse (en su misma ocurrencia) como cerrado: aclaremos que por texto ocurrencial entendemos el *productor* de los significados propios del fragmento 146; considerada en su movimiento propio, esta producción tiene que haber comenzado ya antes del principio concreto de este texto, del mismo modo que se prolonga más allá de su supuesto cierre que, en el presente caso, ni siquiera lo es.

2) Al mismo tiempo, en el espacio relativo que delimita el fragmento 146, pueden leerse un cierto número de significaciones cuya pertenencia a un universo más o menos amplio no impide que se les pueda aislar mediante un artificio metódico que haga simultáneamente posible su identificación y su integración futura en una combinatoria general que podemos entender como proceso de transformación.

Son estas diferentes significaciones las que aquí nos proponemos analizar como *efectos* producidos, legibles en el texto 146. No intentaremos estudiar el movimiento mismo de la producción textual, estudio que, por otro lado, no sería posible si no se determina la relación intertextual que 146 escribe y lee a su manera, así como la de los enunciados de este mismo fragmento con la lengua en la que se inscriben. No obstante, se notará que, en este intento de lectura de los *efectos de sentido* existentes en 146, nos veremos obligados a considerar los diferentes niveles en que se producen, incluso la interdependencia que les hace actuar dialécticamente a unos sobre otros: lo que supone ya, en el cuadro de un análisis que sigue siendo fundamentalmente estructural, emprender el examen del mismo movimiento productivo. El presente estudio podrá considerarse como una aproximación tan indispensable como incompleta.

Enfocaremos varios niveles de análisis ateniéndonos a la distinción hjelmsleviana de «plano del contenido» y «plano de la expresión», que adaptaremos a la más tradicional de Saussure «significante/significado»; no implica que tratemos estos dos tipos de relaciones como homólogos entre sí: el texto poético no es *significante* sólo en el nivel de su expresión fónica sino que lo es también en la forma de su contenido, sintáctico principalmente y, como en el caso de 146, en la organización narrativa de sus contenidos propiamente semánticos.

Este tipo de análisis exigiría sin duda un examen más a fondo, incluso en el aspecto teórico que supone: especialmente en lo referente a la concepción «expresionista» básicamente ligada, según nuestro pa-

recer, a la problemática hjelmsleviana, y que se opone radicalmente, en este punto concreto, a una teoría de la producción significativa (de una *escritura* como la conciben Jacques Derrida o Philippe Sollers), tal y como Julia Kristeva ha comenzado a definirla con su concepto de *semanálisis*.² Con conocimiento de causa, y en una perspectiva exacta sobre la lectura de los efectos de sentido producidos en 146, hemos decidido utilizar varios conceptos hjelmslevianos. Nos ha parecido que se podrían obtener así una serie de resultados interesantes en función del objeto de nuestro estudio (es decir, de la realidad textual que le corresponde). A partir de ellos resulta posible analizar las relaciones que unen los diversos niveles de enunciación del fragmento.

Comenzaremos el análisis de 146 examinando estas diferentes estructuras significantes; cosa que no podrá efectuarse sin que surjan problemas tanto a propósito de la relación que deberá establecerse entre las estructuras significantes y el significado (relativamente) global del fragmento, como en lo referente a la problemática «literaria» que regula la producción de los distintos efectos que constituyen este significado. Nos esforzaremos por plantear estos problemas a medida que aparezcan en el análisis, primero bajo la forma de observaciones en cierto modo marginales, más adelante (sobre todo en la última parte) de un modo más generalizado.

II. LA ESTRUCTURACIÓN INTERNA

En primer lugar haremos unas cuantas observaciones referentes a la estructuración general del fragmento. Éste está formado por dos párrafos, claramente diferenciados en la disposición gráfica de la página, que poseen, respectivamente, una estructura propia.

El primero (que designaremos por P I) está constituido por enunciados que ponen de manifiesto una serie de funciones/calificaciones

2. Se sabe que es en este principio metodológico general donde se integran plenamente los ya mencionados conceptos de intertextualidad y relación del texto con la lengua: lo cual les presta además una dimensión muy distinta de la habitual. Acerca de estos diferentes puntos, cf. los trabajos de Julia Kristeva, y en particular *Pour une sémiologie des paragrammes* (en *Tel Quel*, 29), *La productivité dite texte* (en *Communications*, 11 [Trad. cast., «La productividad llamada texto», en *Lo verosímil*, Buenos Aires, *Tiempo contemporáneo*, 1970]), y *L'engendrement de la formule* (en *Tel Quel*, 37 y 38).

que dan forma a un actante marcado por el determinante «él», presente gramaticalmente en todos los enunciados, como sujeto (*il*) y como objeto (*le, lui*). Esta presencia de un «él», a partir del cual se organizan los diferentes contenidos funcionales y calificativos expresados, parece conferir a P I la estructuración de un relato, o, por lo menos, la de una secuencia narrativa fragmentaria, en la que habrá que integrar a otros actantes (cielo de cobre, ciudad de azúcar), dados también bajo el modo de «él».

Esta estructuración da paso, en el segundo párrafo (que designaremos ahora por P II), a otra nueva basada en la relación «Yo/Tú». Habrá que considerarla como una transformación de la primera en la medida en que el «Tú» de P II no es más que el actante «Él» de P I llamado «Meidosem». A su vez, el «Yo» es el mismo sujeto de la enunciación marcado implícitamente por el imperativo «Renuncia». Por otro lado, la secuencia narrativa inaugurada por P I está recogida semánticamente en P II tanto en el apremio «Renuncia», que señala la relación del «Yo» con el «Tú» («Él» en P I), como en el enunciado «estás en plena pérdida de sustancia, si sigues...» que sólo puede referirse al contenido narrativo manifestado en P I.

La transición de P I a P II puede considerarse como el paso de la estructuración de una *secuencia narrativa* (P I) centrada en la presencia (explicitada en diferentes funciones/calificaciones) de un «Él» a la de un *diálogo* (P II) mediante el cual se establece una relación entre un «Yo», sujeto de la enunciación, y un «Tú» que lo es de los enunciados de P I; esto implica que, en la estructura misma del diálogo propio de P II, se prolonga de un modo u otro la secuencia narrativa inaugurada en P I. Observaremos que esta prolongación se encuentra asimismo marcada por el empleo (en los dos párrafos) del mismo tiempo verbal de referencia: el presente, que parece dar al conjunto del fragmento el estatuto de un discurso, de modalidad narrativa en P I y dialogada en P II.³

Queda claro que estas diferentes variaciones deben originar diversos efectos de significación: lo tendremos en cuenta a su debido tiempo.

3. Insistimos en que estas observaciones son sólo aproximativas. En ellas se anuncian varios problemas que no podrán plantearse en su totalidad hasta que el análisis de P I y P II esté suficientemente avanzado.

III. EL COMPONENTE NARRATIVO: DIVERSIDAD DE NIVELES

III.1. *El nivel sintáctico*

Empezaremos estudiando el primer párrafo que se revela especialmente rico en significaciones, nacidas en los distintos niveles de su enunciación. Analizaremos P I primero en el plano formal de su contenido global. Está constituido por cinco enunciados que consideraremos como segmentos designándoles (según su orden de enunciación) con las cifras [1], [2], [3], [4], [5].

Los segmentos [1] y [2] presentan la misma estructura sintáctica: ambos están constituidos por un sintagma nominal («Un cielo de cobre», «una ciudad de azúcar») y otro verbal («lo cubre», «le ríe»), cuya conjunción forma un grupo sintáctico del tipo Sujeto-Predicado. Señalamos cada uno de los constituyentes SN y SV de ambos segmentos con las letras A1-B1, A2-B2.

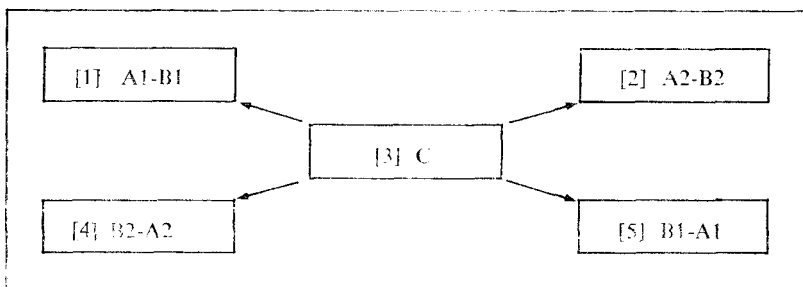
A continuación distinguimos un segmento central [3] con forma interrogativa, en el cual el pronombre objeto (*le, lui*) de los segmentos [1] y [2] pasa a ser sujeto (*il*). Designamos a ese segmento [3] con la letra C.

Los dos últimos [4] y [5] tienen también una misma estructura sintáctica, puesto que están compuestos por el mismo tipo de sintagma nominal sujeto («Él») y por otro verbal que presenta en ambos casos un núcleo de forma negativa («no hará», «no podrá») acompañado por un sintagma objeto construido de manera idéntica («derretir la ciudad», «taladrar el cobre»). En relación con los dos primeros, estos dos segmentos ofrecen la doble particularidad siguiente: el pronombre objeto (*le, lui*) de B1 y B2 se ha convertido, como en C, en el sujeto de los nuevos sintagmas verbales («Él no hará», «Él no podrá»); y los sintagmas nominales sujeto (A1 y A2) pasan a ser objetos en [4] y [5] («derretir la ciudad», «taladrar el cobre»). Además, el orden de la enunciación de estos sintagmas objeto se invierte en relación con el de los sintagmas sujeto expresados en los dos primeros segmentos.

Observación. Se puede objetar que esta vuelta de los sintagmas [4] y [5] a los dos primeros no es completa: faltan en ellos los lexemas «cielo» y

«azúcar». Aclararemos que estos lexemas están implícitamente presentes en [4] y [5] dado que, según muestra un primer análisis sémico, el contenido investido en «derretir» remite necesariamente al investido en «azúcar» (y no al de «ciudad»), del mismo modo que «taladrar» se refiere a «cielo» (y no a «cobre»).⁴ Al hacerlo nos damos cuenta de que en un análisis referido a la forma (sintáctica) de un contenido, estamos recurriendo a la sustancia de este mismo contenido: conviene recordar que, al ser el texto estudiado un texto poético en el que todos los niveles de enunciación están en estrecha vinculación produciendo significaciones en razón de su misma interdependencia, el análisis de un nivel no puede efectuarse sin utilizar, al menos como indicación provisional o confirmación de hipótesis, los datos que proceden de otro nivel analizado posteriormente. Se trata de una circularidad, a menudo mencionada en lingüística general,⁵ y que tan sólo sirve para designar el proceso analítico capaz de alcanzar en diferentes fases el conocimiento de su objeto.

En el nivel formal (sintáctico) del contenido expresado en P I podemos proponer una estructuración general en la que se señale la transformación del sintagma nominal objeto de [1] y [2] en sujeto en [4] y [5]; y de los sintagmas sujeto en [1] y [2] en objetos en [4] y [5], mediante la inversión de los mismos símbolos A1-B1, A2-B2 ya mencionados. La estructuración será la siguiente:



4. Esta segunda relación podrá parecer menos evidente que la primera. Sin embargo, cf. (más adelante) todo nuestro análisis de los contenidos de los dos primeros segmentos, en especial en la conjunción «cielo de cobre» y «ciudad de azúcar».

5. Cf., entre otros, E. Benveniste, en *Problèmes de Linguistique générale* (en particular, capítulo X, pp. 122-128) [Trad. cast., pp. 121-127].

Reconocemos fácilmente la estructura cruzada propia del *quiasmo*. Ahora bien, en este caso, la posición del segmento [3] C nos hace ver inmediatamente que tal estructura cruzada funciona como productora de significación, sin necesidad de tener en cuenta el contenido semántico de los enunciados así ordenados: es importante observar que el segmento [3] C, mediante el cual se opera la transformación del pronombre objeto (*le, lui*) en sujeto (*il*), está situado en el punto exacto donde se cruzan las líneas de fuerza del quiasmo, cuyos cuatro enunciados se corresponden en parejas, enmarcando así la ocurrencia (sintáctica) del sujeto en un espacio sin salida, que, no por casualidad (como veremos), es también el lugar donde se manifiesta una interrogación sobre la respuesta (actividad) del actante-sujeto ante la situación en la que se encuentra aprisionado.

III.2. *El nivel métrico: la distribución silábica*

Parece que esta estructuración existente en el nivel sintáctico del contenido global de P I rige toda la producción de efectos de sentido correspondientes al primer párrafo. La volvemos a encontrar repetida según modalidades diversas en otros niveles de enunciación e incluso en el interior de varios segmentos.

Observación. La diversidad de estas modalidades no ha de atribuirse a una imprecisión del lenguaje; parece responder, por el contrario, al hecho evidente de que un texto poético no tiene por objeto expresar contenidos (sentidos) en las formas (vacías) de una retórica. Productor de su propio espacio textual, aunque de manera todavía muy fragmentaria, un texto poético debe sin duda entenderse más bien como un sistema de transformación,⁶ lo que implica un doble movimiento de (re)-estructuración y des-estructuración, al que la retórica puede proporcionar instrumentos de lectura con la única condición de que éstos no se apliquen mecánicamente al texto, reduciéndolo a un inventario de figuras rígidas. ¡No esperemos encontrar quiasmo en todos los niveles de 146! Analizaremos todo lo referente a esta figura de acuerdo con sus dos factores definicionales: 1) redundancia de elementos

6. No debe considerarse esta transformación exclusivamente en relación con formas de retórica: mucho más importantes son las ya indicadas relaciones que unen el texto con el sistema de la lengua en que se inscribe y con el espacio intertextual que recoge en su escritura.

idénticos de cualquier tipo (fonemas, grupos de fonemas, sintagmas); 2) posición cruzada de estos factores.⁷ Sólo este último es propio del quiasmo; no obstante una redundancia de elementos de cualquier orden, que delimiten un intervalo central ocupado o no por otro elemento *x*, aún sin ser quiasmo, mantiene cierta relación con esta figura en cuanto al efecto de sentido obtenido.

Si consideramos el desarrollo mismo de las oraciones a lo largo de P I notaremos que esta estructuración de base se encuentra constantemente reactivada. Haciendo recuento de sílabas en cada uno de los cinco segmentos⁸ comprobaremos que se distribuyen de la siguiente manera: 8/7/4/9/10. Esta sucesión puede entenderse de dos modos distintos aunque evidentemente ligados en su conjunción textual.

— uno, más bien estructural, fundado en la oposición «par» vs «impar», que apoya la disposición reproducida en el cuadro I, puesto que [1] y [5] pares se cruzan con [2] y [4] impares.

— otro, relativo al desarrollo mismo de la oración, que recorre la disposición precedente de re-(des)estructuración: la situación del segmento [3] C está de nuevo enmarcada tanto por su brevedad en relación con los otros enunciados (8-7/4/9-10) como por ser el lugar donde se reúnen contradictoriamente el movimiento de una reducción (8 → 7/4) y el de una expansión (4/9 → 10).

III.3. *El nivel fonémico y grafémico*

Se puede también examinar los segmentos [1] y [2] (especialmente importantes para nosotros en la medida en que son los que significan la situación global típica de 146)⁹, en la forma de su contenido y en

7. A esta definición le corresponde, en el eje de la cadena sintagmática, toda distribución de tipo «a b-b a», leída como cruce en el eje paradigmático.

8. En la segmentación de los enunciados en sílabas hemos seguido el criterio clásico según el cual hay «tantas sílabas en un enunciado como máximos en una curva de sonoridad» (Martinet, *La description phonologique*, ed. Droz, p. 33; cf. también *Éléments de linguistique générale*, 2-16, p. 50 [Trad. cast., Madrid, Gredos, 1970, p. 76]). Se han contado como sílaba los grupos de fonemas del tipo [vn] o [vil]; por el contrario [sy7kr], [kqi-vr], [kuvr], [fð-dr] se han considerado como dos, debido a la función vocálica de [r] cuando va detrás de las consonantes [v], [k], [d].

9. Cf. más adelante el análisis del contenido de estos dos enunciados.

el nivel de la expresión fónica. Además se tendrá en cuenta su aspecto puramente gráfico en cuanto que esta forma de expresión nos parece desempeñar una función indiscutible en una lectura que se aproxima al texto para leerlo tanto en su grafía literal como en su pronunciación fónica.

Consideremos el segmento [1]:

Un ciel de cuivre le couvre
[œ̃ sjɛl də kɥivʁ lə kuvr]

En el nivel de la forma (sintáctica) del contenido expresado en este enunciado se observará en primer lugar la posición central ocupada por el pronombre objeto «*le*» entre el sintagma nominal «*un ciel de cuivre*» y el núcleo verbal «*couvre*».

Si pasamos al nivel de la expresión fónica del enunciado, esta posición central se encuentra considerablemente reforzada por la presencia inmediata al pronombre «*le*» de dos palabras cuya estructura consonántica es rigurosamente la misma (k/v/r), y cuyas vocales, situadas en el mismo lugar en cada una de las dos palabras (detrás de la sorda [k]), se comportan como el único elemento diferenciado capaz de evidenciar la identidad de la estructura manifestada en las consonantes. Si volvemos a colocar el monema [lə] en la cadena fónica del enunciado, podemos apreciar igualmente una inversión en la posición de la líquida [l] final en [sjɛl] e inicial en [lə], inversión de gran interés puesto que, como veremos más adelante, recae sobre lexemas que designan a los actantes opuestos en el nivel semántico.

Finalmente, teniendo en cuenta la expresión gráfica del mismo enunciado, es fácil comprobar que las observaciones precedentes pueden repetirse, aunque añadiendo una aclaración suplementaria a propósito de la letra «*c*» inicial de «*ciel*», que desaparece en el nivel fonético ([s]), y que, sin embargo, en la grafía del texto, por su triple reiteración en el sintagma nominal y verbal («*ciel*», «*cuivre*», «*couvre*») no deja de cumplir su función en la estructura del enunciado; lo mismo ocurre con la letra «*u*» tres veces repetida en «*un (ciel)*», «*cuivre*» y «*couvre*».

Reunimos en el cuadro siguiente los resultados anteriores concernientes a la estructuración sintáctica, fónica y gráfica de los distintos constituyentes del segmento [1], de modo que el objeto «*le*» aparez-

ca en posición central, entre dos grupos estructurados de manera relativamente idéntica, mientras que él a su vez mantiene a nivel de su expresión fónica o gráfica una relación de tipo «quiasmo» con uno de los elementos del grupo nominal sujeto

forma (sintáctica) del contenido	SN sujeto	Objeto	Verbo
expresión fónica consonantes vocales	k VR —l qi	lɔ l—	k VR u
expresión gráfica	c c VR u u e —el	le le	c VR u e

III.4. La posibilidad de una lectura paradigmática

El segmento [2] presenta una estructuración que mantiene, al mismo tiempo que puntos de analogía con la del segmento [1], diferencias muy importantes. Consideremos el enunciado: *Une ville de sucre lui rit* [yn vil də sykr lqi ri].

Es fácil ver que en el nivel de la forma (sintáctica) del contenido la estructuración es exactamente la misma que en el segmento [1]: el pronombre objeto «lui» sigue ocupando la misma posición central entre el sintagma nominal sujeto y el núcleo del verbal. En el nivel de la expresión fónica, aunque la recurrencia de los fonemas a cada lado del pronombre objeto «lui» no conste de tantos elementos como en [1], basta que la vibrante [R] se vuelva a encontrar en proximidad inmediata a «lui», formando un quiasmo perfecto puesto que, mientras que está en posición final en [sykr] la encontramos en inicial en [ri]. Del mismo modo podemos observar la recurrencia de la vocal [i] en el grupo nominal sujeto ([vil]) y en el verbal ([ri]); por último, como en [1], la líquida [l] que estaba en posición inicial en el pronombre objeto [lqi] se encuentra al final de un monema del grupo

nominal sujeto ([vil]), el cual figura además en el mismo lugar de la cadena fónica que [sje1] en [1]. Recogemos estos primeros resultados en el siguiente cuadro:

forma (sintáctica) del contenido	SN sujeto	Objeto	verbo
expresión fónica consonantes vocales	—l —R i	lqi l—	R— i
expresión gráfica	i —r	lui	r— i

Sin embargo, si se considera el pronombre objeto en su expresión ([lqi]), notamos que su oposición al resto del enunciado es mucho menos clara que la del segmento [1]: el grupo fonémico (semivocal [q] y vocal [i]) se vuelve a encontrar incluso descompuesto en sus dos elementos tanto en el grupo nominal sujeto ([yn vil də sykR]) como en el verbo ([Ri]). Además si comparamos los elementos de la cadena fónica de [2] con los de [1] comprobamos fácilmente que se trata de un material en gran parte idéntico, sometido en [2] a una estructuración diferente en el nivel de los monemas (y por tanto de los lexemas así expresados), pero que toma prestado de [1] elementos idénticos en el nivel de los fonemas. A partir del material que interviene en [2] es posible obtener una lectura paragramática,¹⁰ leyendo en el interior del segmento [2] el eco del monema [kqivR] diseminado en sus diferentes elementos a lo largo del enunciado, pero sobre todo en el grupo nominal [yn vil də sykR], y en el mismo pronombre objeto [lqi]; señalaremos además que las dos consonantes de [sje1] se repiten en el enunciado del grupo nominal ([vil], [sykR]) y que esta diseminación general es aún más clara en el nivel de la expresión gráfica.

10. Cf. Julia Kristeva, op. cit., y en especial *Pour une sémiologie des paragrammes* (en *Tel Quel* 29), así como *Poésie et négativité* (en *L'Homme*, VIII-2, 1968).

Es imposible, por el momento, analizar más profundamente este punto, pero podemos desde ahora pensar que este paragramatismo tendrá cierto número de efectos en su relación con el nivel de contenido propiamente semántico del segmento [2].

Es este nivel el que estudiaremos a continuación siguiendo sus diferentes manifestaciones a lo largo de P I y procurando articular los resultados ya obtenidos con este nuevo plan de análisis.

IV. EL COMPONENTE NARRATIVO: EL NIVEL SEMÁNTICO

Empezaremos por el análisis sémico de los segmentos [1] y [2]; este análisis se detendrá, primero, en cada constituyente lexémico del enunciado, y, en segundo lugar, en los dos grupos sintácticos en los que se integran estos dos constituyentes, es decir, en el sintagma nominal sujeto y en el sintagma verbal; se producen efectos de sentidos suplementarios al conjuntarse los diferentes constituyentes («cielo de cobre», por ejemplo) que serían inanalizables si nos limitáramos a examinar cada lexema por separado («cielo» y «cobre»).

IV.I. *Análisis sémico del primer segmento*

Presentamos a continuación las dos series de resultados del análisis del segmento [1]:

(1)

«cielo»: espacialidad + inmensidad + posición elevada según un eje de verticalidad (Alto → Bajo)

«cobre»: materia (metal) + dureza relativa

«(le) cobre»: cerrar (por arriba) + aspecto de duratividad

(2)

la conjunción de los semas investidos en los lexemas «cielo» y «cobre» provoca, dada la inmensidad de la masa de metal así designada (efecto que podríamos igualmente considerar como un aspecto de superlatividad), el cambio del sema «dureza relativa» en otro de «impenetrabilidad». Finalmente la conjunción en el mismo enunciado del sintagma nominal sujeto y del verbal produce un efecto suplementario que podemos calificar como «pesadez» de una materia en posición de un «Alto» con respecto a un «Bajo» expresado en el objeto «le».

Observación. Problema: ¿en virtud de qué criterio (teórico) se puede considerar terminado un análisis sémico, y en particular si es el de un texto «literario»? Equivale también a plantear la cuestión más general sobre la pertinencia de los semas que se eligen en el análisis de un lexema dado. Por ejemplo, en este caso ¿por qué no seleccionamos el sema color (rojo...cobrizo) que tendría derecho a leerse en el sintagma «cielo de cobre»?

Sólo podemos dar unas breves indicaciones como respuesta, que son, además, maneras de especificar el problema planteado:

1. Todo lexema manifestado en un texto mantiene una relación (por precisar) con el léxico de la lengua en la que el texto se inscribe; léxico que ha de entenderse, a nuestro parecer, no sólo como «diccionario fundamental» de la lengua, sino también como inventario (de *lectura*) de los enunciados occurrenceales en los que dicho lexema ha aparecido de acuerdo con investigaciones sémicas más o menos diferentes. Esto supone — al no poder considerarse este(-a) inventario (lectura) como cerrado(-a) — plantear el problema de la relación de un investimento sémico con «la infinitud potencial» del código lingüístico (cf. J. Kristeva, *Poésie et négativité*, p. 55);

2. Conviene igualmente tener en cuenta el contexto preciso en que se manifiesta el lexema en cuestión y la posibilidad de sistematización relativa así ofrecida. Podrán declararse pertinentes sólo aquellos semas que mantengan una relación cualquiera entre sí dentro del conjunto de los enunciados que constituyen el texto dado.

Volviendo a nuestro ejemplo, nos hemos detenido sin más pretensiones en este punto; no se ha elegido el sema de «color» investido en el lexema «cobre» puesto que nada en los enunciados del fragmento 146 parece hacerle eco, mientras que el sema dureza, por ejemplo, forma parte también del lexema «taladrar», manifestado más abajo. Quizá hubiéramos podido extraer del lexema «azúcar» del segmento [2] otro sema de color, «blanco», estableciendo así un par opositivo «rojo» vs «blanco». Pero el carácter operatorio de la disjunción introducida no puede comprobarse en los enunciados de 146 (ni en los segmentos [4] y [5] ni en el párrafo II manifiestan esta disjunción), y los semas de color son aquí la señal fragmentaria de una sistematización que abarca el conjunto del corpus (el *Portrait des Meidosems*).

Efectuando las reducciones indispensables¹¹ e integrando, por ejemplo, los semas «especialidad + inmensidad + materia» en la calificación

11. Cf. A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, pp. 158 y siguientes [Trad. cast., pp. 243 y siguientes].

general «masividad» llegamos a una definición de los semas calificativos y funcionales siguientes:

C_1	F_1
masividad	cierre
impenetrabilidad	(por arriba)
pesadez	

Estos sememas invisten el contenido de un primer actante (que señalamos con A_c) en relación con un segundo expresado bajo la forma del pronombre «le» y que sabemos que es el anafórico de «Meidosem» explicitado en P II (lo designamos como A_M). Dados los sememas que definen al primer actante, el lazo que le une con el segundo puede definirse como una relación «englobante/englobado». ¹² El hecho de que el pronombre «le» no tenga aquí más estatuto que el de un anafórico, cuya denominación sólo aparecerá en P II (acompañada además de la calificación «pequeño»), el hecho de que el actante así designado no posea en [1] más calificación que la del contenido invertido «está cubierto por un cielo de cobre», produce un efecto de desproporción entre el actante englobante y el englobado, de tal modo que puede pensarse que un tono de *amenaza* especifica la ejecución de la función [F_1 ($A_c(C_1)$)].

IV.2. *Análisis sémico del segundo segmento*

El segmento [2] puede analizarse de la manera siguiente:

- «ciudad»: volumen + compacticidad + inmovilidad
- «azúcar»: materia + dulzor (vs amargor) + solubilidad relativa
- «(le) ríe»: benevolencia (+ aspecto de duratividad y de superlatividad) + posición de «frente» según un eje de horizontalidad.

12. Terminología de Jaspers, que para Greimas define una categoría deictica capaz de asumir un valor actancial: «considerada como una de las articulaciones fundamentales del espacio noológico, sirve de puente para permitir el paso casi imperceptible de la manifestación “abstracta” a la “figurativa”, transformando los conceptos abstractos en actantes» (A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 345-347). (*N. del t.*)

Si comparamos estos primeros resultados con los obtenidos en el análisis del segmento [1] caeremos en la tentación de establecer una oposición entre los semas que participan del carácter amenazador del actante englobante (A_c) y los semas de «dulzor» o «solubilidad» y, sobre todo, de «benevolencia superlativa» investidos en los sememas del segmento [2]. Desde este punto de vista nos parece innegable que existe una oposición.

Pero, *al mismo tiempo* que se encuentra implícitamente marcada entre el segmento [1] y [2], esta oposición se *transforma*, por una parte debido a la conjunción misma de los lexemas del [2], por otra debido a los efectos de sentido originados en los niveles de la forma del contenido y de la expresión, efectos que ya hemos analizado y que actúan sobre el contenido propiamente semántico del segmento [2].

Observación. Quizá se objetará que esta oposición es puramente formal, y que lo que se lee en [2] no es el lexema «ciudad» y luego «azúcar», sino más bien su conjunción en el sintagma «ciudad de azúcar» y que éste es lo único que conviene analizar.

Constatemos que no pensamos en absoluto negar esta lectura, ya que en realidad es la que pretendemos conseguir al final de nuestro estudio. Esto no quita que la conjunción esté efectuada sobre (y a partir de) un material léxico que mantiene un determinado tipo de relación con la lengua (y en este caso con el léxico de la lengua) en la que se inscribe dicha conjunción; además, ésta es la razón por la que la conjunción, *como tal*, es productora de *nuevos efectos* de sentido. Nos parece que el enunciado «Una ciudad de azúcar le ríe» debe leerse a la vez en el nivel de sus constituyentes léxicos y en el de las transformaciones que su conjunción produce. La lógica que subtiende este tipo de lectura (e inversamente la misma escritura poética) nos parece que es de tipo *dialéctico*, mostrándose el primer nivel como *límite* y el segundo como su *franqueamiento*.¹³ En este transpasar (constante en el lenguaje poético) un límite constituido por los contenidos denotativos de la lengua es donde deberían producirse, a nuestro parecer, los efectos incluidos por Hjelmslev bajo la denominación de «connotaciones».

La conjunción de los semas investidos en los lexemas «ciudad» y «azúcar» parece producir un doble efecto:

13. Para este problema. cf. el ensayo ya citado de Julia Kristeva, *Poésie et négativité*.

— por una parte, la masividad de una materia dulce, dado su mismo aspecto de superlatividad ya apreciada en el segmento [1], provoca el cambio del sema «solubilidad relativa», investido únicamente en el lexema «azúcar», en su contradictorio «no solubilidad» contenido en el sintagma «ciudad de azúcar».

— por otra, esta misma masividad de una materia dulce, azucarada, produce, a nuestro parecer, un efecto suplementario; por él este dulzor, que se nos da en la forma de una profusión especialmente grande («una ciudad de azúcar»), adquiere una dimensión de *repugnancia*. Este segundo efecto está más acentuado aún en la totalidad de la frase por la conjunción del sintagma verbal «(le) ríe». ¹⁴ Conjugamos las siguientes observaciones refiriéndonos:

a) al plano del contenido:

— aspecto de superlatividad que afecta tanto al sema calificativo «dulzor repugnante», investido en el sintagma «ciudad de azúcar», como al sema funcional «benevolencia» contenido en «(le) ríe»; de tal manera que estas determinaciones se pueden leer en el aspecto de *exceso* (de benevolencia, de dulzor) que suponen, haciendo posible su *inversión* (su transformación) en significaciones contrarias a las que aparentemente denotan.

— conjunción del sema funcional «estar cara a cara» investido en el sintagma «le ríe» con el sema calificativo «inmovilidad» del lexema «ciudad».

b) a la forma del contenido: recordaremos a este respecto los diferentes resultados obtenidos anteriormente, en especial los que se refieren a la posición central del determinante «le» enmarcado entre el grupo nominal sujeto y el núcleo del sintagma verbal.

c) al plano de la expresión de este contenido: recordamos también lo que se dijo a propósito de la diseminación (de tipo paragramático) de los elementos fónicos de [kʷivR] en el sintagma [vil də sykR] y a todo lo largo del enunciado, inclusive en el anafórico [lʷi]. Debido a esta diseminación una parte importante del semantismo propio del segmento [1] actúa sobre el de [2].

Aunando estas diferentes observaciones conseguimos una lectura en la que se verifica la transformación de la «benevolencia» (señalada en

14. ¿Se nos permitirá leer en el enunciado «...sucre (lui) rit» la palabra «sucre[-]rie» [«golosinas»]?

nuestro primer análisis) en una «amenaza» que refuerza la ya expresada en el segmento [1], pero en una modalidad propia del [2], dada la misma ambigüedad de su enunciado al que atribuiremos un aspecto de «insidia».

Observación. En relación con lo anterior nos fijaremos en el problema planteado por el estatuto de las operaciones paragramáticas cuyo análisis hemos intentado, tal y como aparecen en 146: por una parte, la presencia diseminada en el segmento [2] de un material fonémico ya manifestado en el [1] provoca cierto número de transformaciones que afecta al plano del contenido perteneciente a [2]; por otro, estas transformaciones recaen esencialmente no tanto sobre la misma enunciación de [2] como sobre los efectos de sentido producidos en este mismo segmento. Implica que si el segmento [2] se muestra como una secuencia «por lo menos doble», según la expresión de Julia Kristeva (*Poésie et négativité*, p. 47), su relación con el [1] no podría ser definida únicamente por el modo de una «alter-junción» (op. cit., p. 46) destructiva o anuladora: no sólo los efectos de sentido investidos en la primera secuencia (en el segmento [1]) no se destruyen ni se anulan en la segunda (en el [2]), sino que las significaciones investidas en éste, aunque cambiadas (el contenido de [2] está transformado), se suman a las significaciones de [1] en una unificación que subsume y esconde (a título de efectos de sentido no-contradictorios) el desdoblamiento paragramático. Evidentemente apuntan aquí una serie de problemas que no podrían plantearse plenamente más que desde el punto de vista de una *semiótica* que estudiara la práctica «literaria» en su relación con la problemática ideológica que regula sus efectos sobredeterminándolos.

Podemos llegar, resumiendo estos diferentes resultados, a la definición de los semas calificativos y funcionales siguientes:

C_2	F_2
masividad de dulzor (repugnante) no solubilidad	amenaza (insidiosa) de frente

Estos sememas invisten el contenido de un actante «ciudad de azúcar» (que designamos A_v)¹⁵ en relación opositiva con el mismo actante A_M manifestado en [1]. Esta relación puede definirse, lo hemos visto, como

15. Respetamos A_v para designar al actante «ciudad» (ville en francés) evitando así su confusión con A_c (actante «cielo»). (*N. del t.*)

una oposición especial según la cual A_v y A_M se encuentran enfrentados. Sin embargo, conviene tener en cuenta la conjunción de los dos segmentos [1] y [2] en los diferentes niveles de su enunciación, que determinarán la situación global en la que se instala el actante Meidosem.

Propondremos las siguientes consideraciones:

— la conjunción de F_1 y F_2 origina una función general de «cerco» (ya observada en F_e) cuyos sujetos son los oponentes A_c y A_v y cuyo objeto es el actante A_M ; lo cual implica que la relación «englobante»/«englobado» se puede leer en [2] como lo habíamos hecho en [1], a través de la acción que evidentemente ejercen la forma y la expresión (fónica y gráfica) del contenido sobre la sustancia del contenido mismo.

Observación. Esta acción nos parece innegable si recordamos todas las observaciones ya formuladas sobre este punto: en efecto, aunque nos limitemos al plano de la sustancia del contenido manifestado en [1] y [2], la posición del actante A_M en el universo así *representado* sólo podría definirse como la de un «cercado» en sentido estricto; la conjunción de los dos ejes de la oposición « $A_c + A_v/A_M$ » no impide que la de « A_v/A_M » en el horizontal deje vacía o libre por lo menos una dirección del espacio representado, vacío o libertad inexistentes como demuestra todo el resto del texto. La función F_e se debe leer en la interacción de los diferentes niveles de escritura del texto, marcando en este caso concreto la función sobre-determinante desempeñada por la forma del contenido y la expresión fónica y gráfica (cf. las diferentes estructuraciones en quiasmo estudiadas con anterioridad) con respecto al nivel de contenido representado en [1] y [2].

— esta función general F_e está igualmente ligada a las dos series de calificaciones C_1 y C_2 que determinan, la una, la masividad impenetrable; la otra, la masividad no-soluble.

IV.3. *El marco narrativo*

Se ha establecido lo que podríamos llamar un *marco narrativo*:

— *marco*, puesto que los sintagmas «cielo de cobre» y «ciudad de azúcar» designan cierto tipo de entorno en el sentido de «Umwelt», cuyo centro está ocupado por el actante A_M .

— *narrativo*, puesto que estos dos sintagmas designan al mismo tiempo a dos actantes-sujeto de una misma función general de «cercor» cuya realización se manifiesta, como hemos visto, en un aspecto de duratividad presente.

En cuanto a saber si se trata o no de una secuencia narrativa pro-
nunciada, capaz de hacer funcionar al texto como un relato, sólo un examen de los tres últimos segmentos a nivel de su contenido propiamente semántico nos lo dirá.

IV.4. *La transformación imposible*

Los tres últimos segmentos manifiestan una serie de contenidos funcionales que se refieren al marco narrativo descrito en [1] y [2], y que sólo sirven para desarrollar la misma situación establecida sobre el eje de la oposición de los dos grupos de actantes ($A_c + A_v/A_M$), pero esta vez desde el punto de vista del actante englobado que pasa desde el estatuto sintáctico de objeto («le») al de sujeto («él»).

Ahora bien, observaremos que este nuevo desarrollo se efectúa según dos tipos de enunciados: en [3] el actante «él» es sujeto de una *interrogación* que versa sobre la actividad que debe realizar, según una modalidad de futuro inmediato, en la situación anteriormente descrita. A esta interrogación le siguen dos enunciados ([4] y [5]) que, como hemos visto, presentaban una misma estructuración en cuanto a la forma de su contenido, manifestando, de manera *negativa*, la imposibilidad para el actante englobado de encontrar una salida en su condición de cercado: no-liberación dada la imposibilidad de anular (disolver) la masa oponente («derretir la ciudad»), no-liberación dada la imposibilidad de penetrar en una masa que le cubre («taladrar el cobre»). Esta doble imposibilidad se refuerza mediante un futuro («hará», «podrá»). Parece producirse un doble efecto de sentido:

a) el marco narrativo establecido en los dos primeros segmentos adquiere una dimensión temporal por la disjunción «presente/futuro»; así se introduce la posibilidad de una actuación (hacer derretirse la ciudad, taladrar el cobre) cuyo sujeto sería el actante englobado, y que se opondría a la función F_c manifestada en [1] y [2].

b) al mismo tiempo que se ha planteado la posibilidad de esta actuación, su éxito se niega y aparece como imposibilidad de hecho («él

no lo hará», «él no podrá»); esto vuelve a encerrar la situación en su misma dimensión temporal, es decir, en su forma narrativa posible, que se anula simultáneamente.

Si formalizamos los diferentes resultados obtenidos en la perspectiva de una definición de la narratividad propia del contenido del párrafo I, obtenemos entonces la siguiente estructuración general, en la que el algoritmo transformacional — que designa habitualmente la función (o conjunto de funciones) garantizadora del paso de los contenidos del *antes* a los del *después*¹⁶ — está marcado por un signo negativo que atestigua su misma imposibilidad. Los actantes A_c y A_v han sido representados en esta formalización según su estatuto de actantes-sujeto (A_1) y el actante A_M como objeto (A_2):

ANTES $F_E [A_C (F_1 C_1) + A_V (F_2 C_2), A_M]$	$\overline{A. T.}$ $\not\Rightarrow$	$F_E [A_C (F_1 C_1) + A_V (F_2 C_2), A_M]$ DESPUÉS
---	--------------------------------------	---

Observación. La diferencia de estatuto de los dos actantes A_c y A_v , a pesar de las observaciones anteriormente formuladas en relación con el tema, no puede señalarse como tal en el modelo narrativo que acabamos de describir, dada la brevedad del fragmento y la ausencia de una recurrencia suficiente en los enunciados. No obstante, el aspecto «insidioso» que nos ha parecido especificar la amenaza del actante A_v en relación con A_c permite pensar en la posibilidad de considerar aquí la función de A_v como la del traidor o engañador de los relatos míticos. La especificidad de esta función no podría definirse más que en la relación de 146 con los otros fragmentos del *Portrait* (en ella podría intervenir además la disjunción «rojo vs blanco» ya vista).

De este análisis podemos deducir dos consecuencias que interesan directamente a la significación general del fragmento 146 incluyendo la del párrafo II:

a) lo que ante todo nos comunica 146 a su manera es la imposibilidad misma de un relato que viniera a transformar la situación esta-

16. Para todos estos puntos, cf. A. J. Greimas, *Sémanique structurale*, página 192 y siguientes [Trad. cast., pp. 312 y ss.] y *Communications*, 8.

blecida en los segmentos [1] y [2]. A su manera: es decir, que volvemos a encontrar en la misma narratividad del contenido la estructura del quiasmo que repliega el marco narrativo sobre sí mismo, prohibiéndole toda transformación, así se condena al actante Meidosem a su irremediable condición de *cercado*.

b) lo que cuenta 146, y en el mismo interior de este relato presentado como imposible, es la actuación necesariamente abocada al fracaso, y sin embargo puesta en práctica por el actante «Meidosem». El llevar a cabo esta actuación no es en ningún modo contradictorio con la observación precedente: la estructura en quiasmo no cesa de delimitar, en el cruce mismo de sus redundancias, este lugar que es dibujado en hueco (en el nivel de la forma sintáctica del contenido) por el paso del presente de los dos primeros segmentos al futuro negado en los dos últimos; lugar que viene a ocupar en su suspensión angustiada (futuro inmediato) la interrogación central: «¿Qué va a hacer?» Es un espacio vacío en el desarrollo propiamente sintáctico del quiasmo (es decir, según la disposición estructural de los contenidos), y que designa también, en el nivel de la narratividad de este mismo contenido, la imposibilidad de un algoritmo transformacional.

Es precisamente en este vacío, marcado por el contenido de lo que en él se anuncia (una interrogación), donde viene ya a inscribirse la vana actuación del actante «Meidosem».

Conviene ahora analizar el párrafo II en el cual esta actuación está implícitamente indicada varias veces.

V. EL COMPONENTE DIALOGADO

V.1. Paso del enunciado a la enunciación

Hemos señalado ya el cambio de estructuración efectuado en el paso de P I a P II. Dejamos una contextura de carácter narrativo para adentrarnos en la de un diálogo basado en la relación «Yo/Tú». El sujeto de la enunciación se dirige al actante-sujeto del enunciado, que se convierte así en el destinatario (A_d) de una comunicación que tiene como objeto la situación descrita en P I, precisamente la del actante «Meidosem». Esta diferencia, ya comprobada, se ve reforzada si consideramos que en el nivel de la forma (sintáctica) del contenido, así

como en el de la expresión (fónica), se abandona toda estructuración en quiasmo para dejar paso a un enunciado cuya linearidad (o cursividad) parece total y puede ponerse en relación con la estructuración general de P II: la de una comunicación.

Aparentemente, uno de los primeros efectos de sentido producidos por este cambio es el de provocar una cierta dislocación (disjunción) con respecto al marco narrativo enunciado en P I, como si éste se viera desde fuera, en su estatuto de universo representado, y tratado (acabamos de indicarlo) como objeto de comunicación.

De manera implícita parecen estar señaladas en P II dos estructuras estrechamente mezcladas:

— la de una comunicación;

— la de un relato presentado como imposible en P I y que, no obstante, se recoge en el diálogo creado en P II, poniendo en tela de juicio una actuación cuyo actante-sujeto es «Meidosem», destinatario de la comunicación como acabamos de decir.

V.2. *La actuación del sujeto*

Empezaremos por determinar el contenido de la actuación realizada por el actante englobado «Meidosem».

El que aparezca explícito el imperativo «Renuncia» implica que aún no se ha renunciado: podemos entonces deducir la realización actual de una función implícita de *lucha* a la que designaremos como F1; su objeto se confunde con los actantes oponentes ya analizados en P I; el contenido de F1 sólo puede ser: «hacer derretir la ciudad», «talladar el cobre».

Recordemos que el cumplimiento de F1, en su estatuto lógico, sigue siendo intrínseco a los límites estructurales antes definidos: F1 debe especificarse por una modalidad de fracaso (vs éxito) que implica que —en la hipotética duratividad de F1 («Si sigues...»), y por una relación de causa-efecto— le esté ligada otra función que expresa el sintagma «en plena pérdida de sustancia» y que podemos llamar «pérdida de sí mismo» (Fp). Sin embargo, conviene precisar más el contenido de esta última función y sobre todo su estatuto con respecto a la realización de F1: a propósito de ello pondremos en contacto el sintagma «en plena pérdida de sustancia» con el lexema «pequeño»

que califica al actante englobado y no hace sino señalar el efecto de desproporción (ya reconocido en el análisis de P I) entre los dos grupos de actantes presentes, definido el uno por su «masividad», el otro por su «pequeñez»; si a esta oposición que sólo puede actuar en detrimento del actante «Meidosem» añadimos la imposibilidad del actante englobado para romper su cerco, resulta entonces que la ejecución de F1 significa *simultáneamente* la de Fp, lo cual supone que la relación causa-efecto que une Fp a F1 no establece ninguna sucesividad propiamente dicha entre ambas funciones, sino que se conserva intrínseca al contenido mismo de F1, debe producirse una doble lectura en sus dos contenidos simultáneos: luchar y perderse.

Sin duda sobre esta simultaneidad recae toda la indecisión de la solución, que ya sólo puede interesar al estatuto del actuante-sujeto, puesto que desde ahora la realización o no-realización de su actuación significa su vida o su muerte.

Conviene volver al modelo narrativo establecido antes, añadiéndole la definición de la actuación de «Meidosem», que representa simplemente, en la forma de una doble alternativa no decidida, la imposibilidad de una transformación positiva de los contenidos manifestados en P I:

antes	A. T.		F _E (A _c ...)
F _E (A _c ...)	[F _p (A _M)]	W	[F _p (A _M)] →
	[F1 (A _M , A _S (A _C ÷ A _V))]	W	[F1 (A _M , A _S (A _C A _V))]
			después
			F _E (A _c ...)

V.3. *Cómo se asume el relato*

No podemos detenernos en esta fase del análisis; conviene tener en cuenta la estructuración dialogada de P II, que a la vez que se integra en la estructura narrativa la transforma (a nuestro parecer) totalmente.

a) Se integra en la medida en que la comunicación del remitente-destinatario («renuncia») afecta al desarrollo mismo del relato: el objeto comunicado es la imposible transformación de los contenidos ex-

presados en P I y la alternativa «vida w muerte» que supone para el actante-sujeto Meidosem; desde este punto de vista, la ausencia de respuesta del destinatario es incluso el único indicio que permite presentar esta alternativa en su indecisión final.¹⁷

b) Al mismo tiempo parece innegable que esta instauración de un diálogo trastoca toda la estructura narrativa en la que se integra, en la medida en que el estatuto de «Él» (actante-sujeto de la actuación) se convierte en un «Tú» que introduce, en su necesaria referencia a un «Yo», una «correlación de subjetividad»¹⁸ no justiciable en el relato propiamente dicho.

VI. LA PALABRA «REAL»

Queda todavía por precisar los efectos así producidos que necesariamente repercuten, retroactivamente, sobre la estructuración total de 146, y en especial sobre el estatuto textual que se desarrolla primero en el modo de una *ficción* representadora de un determinado universo, cambiándose a continuación en una *palabra* transmitida de sujeto a sujeto como comunicación *real*, o *con la apariencia de serlo*.

VI.1. *Una redistribución de los elementos estructurales*

Si seguimos la lección de Émile Benveniste¹⁹ veremos que esta puesta en correlación del «Yo», sujeto de la enunciación, con el «Tú», sujeto del enunciado, «instituye una relación vivida»²⁰ entre las dos personas así enfrentadas; esto implica que, en el caso presente, el «Él» («Meidosem») plenamente objetivado en el relato²¹ —«Él» que sigue

17. También está indicada gráficamente por los puntos suspensivos que señalan el «final» de 146.

18. Cf. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 235 [Trad. cast., p. 171].

19. Op. cit., pp. 227-236 [Trad. cast., pp. 163-171].

20. Op. cit., p. 232 [Trad. cast., p. 168].

21. Todos los análisis anteriores referentes al contenido narrativo de 146 se basan precisamente en esta objetivación, la única que hace posible la definición de los actantes y de los contenidos que los invisten. Se puede observar además que en P II la presencia del «Yo» sólo está marcada, implícitamente, en la comunicación misma que le enlaza con el «Tú» a quien se dirige. El «Yo»

siendo una «no-persona», situado en el mismo plano que los otros actantes («cielo de cobre», etc.) — es sustituido por una *persona*, de modo que entre el sujeto del enunciado (puesto que el «Tú» del diálogo es el «Él» del relato) y el de la enunciación se establece una correspondencia que es la de una palabra intercambiada entre ambos sujetos, como comunicación efectiva, presente y no ya simplemente narrada en un relato. Al carácter ficticio del «Él», actor del relato, le sucede el «real», o por lo menos «aparentemente real» (ya que la «persona no-yo» sólo designa al sujeto del enunciado), de un «Tú» a quien «Yo» habla.

Esto tiene varias consecuencias:

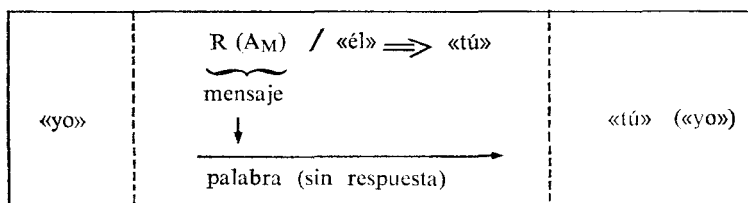
a) por un lado, es difícil no reconocer en esta transformación de la ficción representativa (desarrollada principalmente en P I), en una palabra comunicada de sujeto a sujeto, una forma de la técnica literaria estudiada por Julia Kristeva bajo el concepto de «verosímil». La transformación de «Él», sujeto del enunciado, en un «Tú» a quien el «Yo» puede dirigir su llamada, hace de este «Tú» (y por lo tanto del «Él») una persona tan verosímilmente real como cualquier otro interlocutor de cualquier otro diálogo. Por ello todos los efectos de sentido observados en lo referente a la dramatización de la situación narrativa ya descrita deben aumentar en intensidad e integrarse en un efecto general de «patetismo» producido por esta llamada final sin respuesta, cuando de ella depende la vida o la muerte de la «persona» a quien el «Yo» se dirige.

b) por otro, si recordamos que una de las características de la correlación «Yo/Tú» es que sus dos términos son «invertibles»: ²² si recordamos también y una vez más que el «Tú» en cuestión (en 146) no tiene más estatuto de existencia que el ser sujeto del enunciado convocado con una sola palabra, por el sujeto mismo de la enunciación; estaremos capacitados para definir la correspondencia del sujeto de la enunciación con su propio enunciado en una relación *fantasmal* que borra en un último análisis la ficticidad de «Él» en favor de su

en cuestión es, pues, como dice Benveniste (op. cit., p. 232 [Trad. cast., p. 168]), *intrínseco* en su propio enunciado y *trascendente* con relación al «Tú». Como tal no puede objetivarse de la misma manera que los actantes definidos con anterioridad.

22. Cf. É. Benveniste, op. cit., p. 230 [Trad. cast., p. 166].

ascenso al rango de persona fantasmática.²³ Esto implica una redistribución general de todos los elementos estructurales que hemos tenido que definir progresivamente en el análisis del contenido narrativo del fragmento: si llamamos «R (A_M)» a este contenido narrativo que hemos analizado anteriormente siguiendo las diferentes relaciones que lo estructuran inclusive en su indecisión final donde se realiza plenamente el diálogo «Yo/Tú (Él)», llegamos al modelo siguiente en el cual «R (A_M)» constituye el contenido (el mensaje) de la palabra comunicada del «Yo» al «Tú» (a su vez convertible en un «Yo»):



VI.2. *Hacia una nueva problemática*

Si intentamos en una última observación volver sobre la definición de las relaciones que enlazan los diferentes niveles de enunciación del fragmento 146, parece evidente que la nueva estructuración que acabamos de conseguir nos lleva a plantear un último problema. En efecto, los resultados obtenidos durante los análisis realizados sobre la forma de sus contenidos y sobre el plano de su expresión ten-

23. Traducimos «fantasma» y «fantasmático» del francés *fantasme* y *fantasmatique*, respectivamente, términos reelaborados sobre la teoría freudiana del sueño diurno y su relación con la creación poética (cf. en *Obras completas*, Santiago Rueda, editor, 1954, *La creación poética y la fantasía*, tomo XVIII; *El delirio y los sueños en la «Gravina» de W. Jensen*, tomo III; e *Introducción al psicoanálisis*, tomo II). Para Freud el *fantasma* es una poderosa impresión actual que despierta una vivencia del pasado y que al revivir uno de los grandes deseos del individuo edifica una situación en relación con el porvenir como realización de este deseo; Baudry (Freud y la «creación literaria», en *Teoría de conjunto*, Seix Barral, 1971, pp. 177-206) examina las relaciones entre fantasma y creación poética señalando que tienen en común su engendramiento: la obra es la representación del fantasma; las relaciones del creador con su creación, del autor con su vida, entran en juego determinadas por el eslabón del fantasma. (N. del t.)

dían a destacar las estructuras propiamente *significantes* (en el sentido activo de esta palabra) y los procesos de transformación que no podían dejar de producirse en el juego de unas estructuras sobre otras; lo cual equivalía a definir cierto tipo de *trabajo significativo*, o de lenguaje poético, que actuaba en 146; este tipo de trabajo suponía (como hemos comprobado varias veces) que la correspondencia entre los diferentes niveles de enunciación del texto estuviera determinada, a nuestro parecer, no ya como una relación de *isomorfismo* (incapaz, por ejemplo, de dar cuenta de la lectura paragramática intentada en el segmento [2] de P I), sino más bien como una relación *dialéctica* capaz de permitir la lectura de los diferentes modos de producción del sentido.

Ahora bien, si tenemos en cuenta los últimos resultados obtenidos se llega a la conclusión de que este trabajo significativo no puede de ningún modo integrarse en el último modelo que describe el despliegue de una palabra dirigida por el sujeto de la enunciación al de su propio enunciado si no es a título de condicionamiento material obligado (se necesitan letras, sonidos, palabras, frases, para que el despliegue mismo de la palabra sea posible), pero que no deja (en este último análisis) de estar confinado en el exterior de esta misma palabra, en la cual, por el contrario, vienen a reunirse (desligados de su producción significativa propiamente dicha) los distintos efectos de sentido integrados en el último significado del fragmento (una palabra patética). Es precisamente en este punto donde podría llegar a articularse una lectura semiótica de la ideología en la que se sitúa, según nuestra opinión, el desarrollo textual de 146; las breves indicaciones que acabamos de formular (trabajo significativo, relación dialéctica entre los distintos niveles de enunciación, etc.), así como las observaciones hechas durante el análisis, tienen como único fin el de señalar la necesidad de *un* tipo de lógica y/o problemática *diferente*,²⁴ ya que sólo ellas podrían darnos esa lectura (semiótica) que buscamos. Estamos pensando, entre otras, en la relación «palabra/escritura» tal y como la ha definido Jacques Derrida, cuya aplicación al texto aquí analizado sería sin duda más que pertinente.²⁵

24. Para este punto, cf. Julia Kristeva, *Poésie et négativité*, pp. 58-63.

25. Cf. especialmente la distinción que establece Derrida, en su lectura de *Nombres*, de Ph. Sollers, entre «polisemia» y «diseminación textual» (*Critique*, n.º 262, *La dissémination*, p. 234).

Lo que parece que hemos planteado, en los límites un tanto provisionales de este texto, es todo el estatuto *teórico* de una práctica (la «literatura», la «poesía») que nos ha llevado a intentar una lectura progresiva y necesaria a través de una serie de análisis del fragmento 146. Quizá sea algo propio de todo lenguaje poético el exigir a quien intenta leerlo un continuo preguntarse no sólo sobre los fundamentos de su propia lectura sino también sobre los del texto que interpreta conforme a la práctica que lo produce y la ideología que lo inviste.

La lectura de este fragmento sacado del texto más amplio de Henry Michaux ha consistido en aprehender su articulación interna, asegurando su autonomía relativa. Se han podido distinguir claramente dos párrafos integrados en un conjunto. El primero, con todas las características de un micro-relato, se ha mostrado especialmente rico en significaciones dispuestas en diferentes niveles de articulación: el sintáctico, con su estructura de quiasmo, el métrico, caracterizado por la distribución de las sílabas significativas, y, por último, el nivel fonémico y grafémico que permiten apreciar elementos de un paragramatismo subyacente. El segundo, dialogado y no ya narrativo, está ligado al primero tanto por transformaciones sintácticas — al estar el «Él» asumido por el «Tú» de la comunicación directa — como por las narrativas — dado que el enunciado-relato está reanudado e integrado por la enunciación. A consecuencia de este cambio de instancia de realidad, el mismo fragmento resulta ser la «palabra patética» del sujeto de la enunciación.

Esfuerzos teóricos

T. A. VAN DIJK / J. KRISTEVA

ASPECTOS DE UNA TEORÍA GENERATIVA DEL TEXTO POÉTICO

Teun A. Van Dijk

Partiendo de los logros de los teóricos formalistas y estructuralistas, elaboraremos aquí algunos aspectos preliminares de una teoría explícita del texto poético, mediante el análisis de un fragmento de Roubaud. La parte formal de esta teoría estará constituida por una gramática generativa «textual» cuyas reglas permitirán la descripción estructural de una infinidad de textos poéticos posibles. Para ello será necesario ampliar la gramática de Chomsky en varios puntos: las reglas de formación semántico-lógicas generarán la (macro)estructura profunda del texto; las series de transformaciones manifestarán esta estructura en la superficie textual; finalmente, los estructuradores definirán, en los diferentes niveles, la coherencia textual y las correlaciones específicamente literarias del poema.

En el nivel semántico del texto, esta coherencia que recuerda la noción greimasiana de isotopía se articula como una estructura «temática» de configuraciones sémicas muy abstractas y análoga en principio a la estructura profunda de una oración. La definición explícita del texto poético viene dada, pues, por reglas y transformaciones que manifiestan esta estructura profunda en la superficie oracional. A diferencia de lo que ocurre en el texto narrativo son sobre todo las microoperaciones (fónicas, sintácticas, y gráficas) las que dominan en este tipo de textos literarios.

I. LA NOCIÓN DE «TEORÍA» Y SUS IMPLICACIONES

Al parecer, a medida que una de las ciencias «auxiliares» va progresando, profundizamos en el análisis y en la teoría de los *textos* comúnmente llamados «literarios». Hemos podido comprobar este hecho bastante paradójico no sólo en el caso de las aportaciones de la psicoanalítica, sociología, antropología, teoría de la información, sino también y especialmente en el de la semiótica y lingüística desde su introducción en el campo «literario». Esta situación, muy conocida ya, no le extrañará a nadie si pensamos que estas últimas disciplinas tratan siempre de explicitar el «sistema» subyacente en los «textos» (mensajes, discursos) transmitidos en una comunicación de tipo semiótico. No obstante, nos sorprende el hecho de que a pesar de la influencia decisiva de la lingüística estructural no poseamos aun una «teoría» general ni siquiera parcial del texto «literario». Y cuando decimos «teoría» pensamos en un sistema coherente y relativamente simple de hipótesis (reglas) que de manera clara y adecuada «expliquen» (las propiedades de) un determinado objeto de estudio con una meta epistemológica pertinente. Éstos son unos cuantos criterios para la metodología científica que debe orientar la elaboración de una teoría del texto («literario» o no).

Si las ideas de los formalistas rusos y estructuralistas actuales, a pesar de su importancia, resultan inadecuadas para los criterios metodológicos no es sólo por su carácter parcial: no se han cumplido ciertas exigencias, entre las cuales es fundamental la de la *explicitación*. No es quitar mérito a las aportaciones indispensables de las teorías literarias de los formalistas rusos (basta mencionar a Jakobson), estructuralistas de Praga (Mukařovský), glosemáticos de Copenhague (Hjelmslev, Sørensen, Johansen), estilistas (Riffaterre), teóricos de la información (Bense, Walther), Propp y todos los que se han inspirado en él (Lévi-Strauss, Barthes, Greimas, Bremond, etc.). El mencionar los nombres de diversas «escuelas» dentro de una misma tendencia formalista-estructuralista demuestra cuán lejos de una unificación está la «teoría literaria». Será necesaria una nueva teoría del texto «literario» que, integrando los logros de estas escuelas, ordene este cuadro

teórico. La semiótica desde Morris¹ a Kristeva² apunta a una «unificación de enfoques (unificación que es además y al mismo tiempo una «crítica» de las ciencias), con la ayuda de una terminología y un método que aún necesitan mayor precisión; también pretenden dar cuenta no sólo de un hecho semiótico general como es la práctica textual llamada «Literatura», sino también de los conjuntos estructurados de signos como son los textos y mecanismos lingüísticos que figuran en la base de las diversas operaciones semiopoéticas.

Siguiendo estos últimos aspectos de una «semiótica literaria» concentraremos nuestra atención en este *metatexto* para intentar, dentro de una teoría textual de directrices *generativas*, obtener algunos resultados provisionales. Así pues, centrando nuestras preocupaciones en el texto y en su generación formal, dejaremos a un lado por el momento los aspectos socio y psicosemióticos del condicionamiento y entorno de este texto. La escritura en su quehacer productivo será sometida a un proceso regresivo que se hará a partir de su realización lingüística concreta en el texto: este procedimiento no constituye en ningún modo una inducción falsamente empírica; por el contrario, la teoría y el método deductivo guiarán la investigación. La taxinomia y el «modelo» del corpus (cerrado) serán considerados sólo como un primer paso hacia la comprensión del texto, nuestro actual objeto de estudio. Si nos quedáramos ahí, como dice Chomsky,³ nuestro método resultaría inadecuado. Sería recomendable introducir en la teoría de la «poética» (o «ciencia de la literatura») algunos de los criterios formulados en su teoría de la gramática.

Recordemos que para los transformacionalistas la «gramática» es un conjunto restringido de *reglas* (interiorizadas en todo hablante) las cuales, bajo su forma explicitada en la teoría gramatical, justifican la generación de un conjunto *infinito* de oraciones obtenidas por transformación a partir de un conjunto relativamente restringido de oraciones

1. *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago, International Encyclopedia of Unified Science, 1938 [Trad. cast., en *Presentación del lenguaje*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 53-66].

2. «La sémiologie, science critique et/ou critique de la science», en *Théorie d'ensemble*, París, Le Seuil, col. «Tel Quel», 1968, pp. 80-93 [Trad. cast., Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 97-112].

3. *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass., The M.I.T.-Press, 1965 [Trad. cast., Madrid, Aguilar, 1970] p. 15.

abstractas más *simples*.⁴ Del mismo modo, requeriremos de nuestra teoría que sea *productiva*, es decir, que sea capaz de engendrar (formalmente) un número infinito de textos a partir del conjunto finito de reglas y elementos léxicos. La teoría propuesta dará cuenta de la *competencia textual*, y es aquí donde se esbozará una diferencia esencial respecto a la teoría de Chomsky. Ésta está concebida erróneamente, a nuestro parecer, para generar oraciones y no estructuras transoracionales. Para Katz y Fodor⁵ el texto es una larga oración cuyas proposiciones (que representan «las frases profundas») están ligadas pronominal y conjuncionalmente. No obstante, la gramática generativa no está capacitada, por el momento, para dar reglas que estructuren esta «oración» (texto): ¿Cómo determinar, por ejemplo, su «coherencia»? Más vale, inversamente, considerar la frase como un texto (mínimo). De este modo una teoría de los textos incluiría a la gramática (lingüística) de la oración. Además, algunos lingüistas transformacionalistas como Hendricks, Isenberg, Bellert, Petöfi, Sanders, Rieser, Ihwe Drubig, Palek, y otros han criticado que se dedique atención exclusiva a la frase⁶ y optan por dar mayor alcance a la gramática, como propusieron ya Harris,⁷ Hartmann, y Harweg.⁸ Sin embargo, estas aproximaciones estructuralistas al texto siguen limitándose al plano superficial de los morfemas, a la determinación de las co-ocurrencias⁹ sintagmáticas de las «palabras» de un texto,

4. Llamaremos aquí «oración profunda» a la serie sintagmática formalmente derivada en la base de la gramática (indicador sintagmático). No profundizaremos. Para más precisiones, cf. N. Ruwet (*Introduction à la grammaire générative*, Paris, Plon, 2.^a ed. 1968) y Chomsky (op. cit.). La importancia de las «reglas» para la producción de los textos ha sido reconocida ya por Barthes («Introduction à l'analyse structurale du récit, *Communications*, 8, 1-27. 1966 [Trad. cast., en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970]) que se nos ha adelantado en muchos puntos más.

5. «The Structure of a Semantic Theory», en *Language*, 39, 170-210, 1963. Ver también Katz J.J. y Fodor J.A., *The Structure of Language, Readings in the Philosophy of Language*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, Inc., 1964, pp. 479-518.

6. Hendricks, W.O., «On the Notion "Beyond the Sentence"», en *Linguistics*, 37, 12-51, 1967.

7. «Discourse Analysis», en *Language*, 28, 1-30, 1952.

8. *Pronomina und Textkonstitution*, Munich, Fink Verlag, 1968.

9. No se refiere únicamente a las co-ocurrencias en el sentido estricto de compatibilidades clasemáticas sino también en su uso más general de toda compatibilidad o incompatibilidad «between items in a string [...] For instance, whenever the presence of one item demands or excludes the presence of another [...] any such restrictions — including such situations as government and concord — are fundamentally of the same type» («entre los items de una secuencia: por

que se presentan en «posiciones» formalmente equivalentes. Esta actitud ha llevado a Levin¹⁰ y a Jakobson¹¹ a elaborar diferentes teorías del «acoplamiento» en el texto (especialmente en los poéticos). Para Harweg (op. cit.) los únicos *estructuradores* «formales» del texto son los constituidos por lexemas de tipo pronominal, mientras que los otros nexos (semánticos, por ejemplo) no se pueden formalizar. Esta concepción limitada de la gramática (que caracteriza también a las primeras fases de la gramática transformacional) únicamente se superará con la elaboración de una semántica formal¹² que pueda dar cuenta de la estructura de un texto y de su coherencia semántica. Veremos que una ampliación «semántica» y «textual» de la gramática generativa implica una distinción entre la estructura «profunda» y la morfemática «superficial» del texto.

Las teorías transformacionales no sólo han puesto de relieve la productividad de la gramática sino que también han conseguido que los dos conceptos tan estrechamente ligados de *teoría* y *regla* hayan adquirido primordial importancia para nosotros. Toda frase derivada (formalmente descrita) conforme a las reglas de la teoría se considerará «gramatical» —lo que no quiere decir que sea «aceptable» (o «comprensible»); concepto que radica en la actuación y no en la competencia lingüística. Hoy día la gramática generativa distingue igualmente *grados de gramaticalidad* (de una frase), de acuerdo con el número y la importancia de las reglas que se hayan infringido: salva así la concepción inicial demasiado estricta de la gramaticalidad. Gracias a esto podemos caracterizar las series «desviantes» de morfemas atendiendo a su analogía estructural con las series «bien formadas» generadas por la gramática.

ejemplo, cada vez que la presencia de un ítem exige o excluye la de otro: toda restricción de este orden, incluyendo situaciones como el régimen y la concordancia, tendrá en su base este fenómeno»). E. Bach, *An introduction to transformational grammars*, N. York, Rinehart and Winston, 1964, pp. 114-5 (cf. también la definición de Pottier en *Presentación de la lingüística*, Madrid, Alcalá, 1968, p. 149). (N. del t.)

10. *Linguistic Structures in Poetry*, La Haya, Mouton and Co., 1968.

11. «Poésija grammatiki i grammatika poésiji», en *Poetics. Poetika. Poetyka*, Polska Akademia Nauk, Mouton, 1961, pp. 397-417.

12. Greimas, A.J., *Sémantique structurale, Recherche de méthode*, Larousse, 1966 [Trad. cast., Madrid, Gredos, 1969].

Aquí encontramos una segunda insuficiencia de la gramática generativa para elaborar una teoría del texto: no describe las «desviaciones» gramaticales (fonológicas, sintácticas y sobre todo semánticas) bajo una óptica positiva, sino que se limita a señalar las transgresiones de las reglas sin intentar descubrir los mecanismos (reglas) lingüísticos que originan estas desviaciones. Una de las tareas de la teoría del texto literario consiste no ya en aislar los «errores gramaticales» sino en conseguir una «gramática de los errores».¹³ Aclaremos que esto no es más que un trabajo complementario basado en *reglas admitidas* por la gramática «normal». No hace falta decir que el concepto de *gramaticalidad* debe extenderse del mismo modo a las estructuras transaccionales. Las reglas de una teoría del texto operan, pues, en dos niveles, que denominaremos aquí *micro-estructural* y *macro-estructural*. Las reglas macro-estructurales actúan sobre todo en los textos narrativos¹⁴ y en menor medida — en su aspecto temático — en los textos «poéticos» breves, mientras que las (complementarias) micro-estructurales tienen su campo de acción especialmente en el nivel de las «oraciones» del poema.

Hemos observado ya que las nociones abstractas de «productividad» (creatividad) y de «regla» están estrechamente ligadas. La regla no sólo es como en las ciencias naturales el reflejo teórico de una *regularidad* (es decir, la formulación hipotética de una ley) comprobada en este objeto de estudio que es la infinidad de los textos, sino que constituye al mismo tiempo una *instrucción* para la producción derivativa — la descripción formal deductiva — y una contribución, por lo tanto, al carácter algorítmico de la generación textual. La regla tiene también un aspecto «económico» que reside en su re-aplicabilidad: la operación por ella regida podrá realizarse siempre que se den los mismos «datos» y las mismas condiciones especificadas. Subrayemos que la generación formal y la «creación» (escritura) no tienen relación directa con la «interpretación» (lectura) concreta de la actuación lingüística (que está determinada por parámetros psicológicos y sociológicos).

13. Van Dijk, T.A., «Des fautes de grammaire à la grammaire des fautes», en *Manteia*, 7, 29-36, 1969.

14. Van Dijk, T. A., «Metateoria del racconto», en *Strumenti Critici*, 12, 1970, pp. 141-164. Para detalles y datos bibliográficos acerca de la gramática textual, cf., del mismo autor, *Some Aspects of Text grammars*, La Haya, Mouton (por aparecer).

Está comprobada la complejidad de las relaciones entre las reglas especificadas en la gramática generativa «normal» (que parte del concepto intuitivo del «discurso habitual» en un *fluent native speaker*) y las reglas complementarias, siempre hipotéticas, formuladas por una teoría del texto literario. Estas últimas determinan el tipo de productividad lingüística (textual) que se ha dado en llamar «rule changing» en oposición a la productividad «rule governed» de la gramática ideal. La regla complementaria puede, especialmente en el plano micro-estructural de la oración, o bien cambiar una regla gramatical, o bien sustituirla. En ambos casos nos encontramos ante *transformaciones* de reglas. El conjunto de reglas normales funciona aquí como base axiomática relativamente constante. En el plano de la actuación se dirá que el texto normal (como abstracción idealizada e interiorizada) sirve de cuadro de referencia lingüístico-psicológica. Los mecanismos *estilísticos* del texto literario operan precisamente en relación con estos conjuntos de hábitos y previsiones (y en este punto debería intervenir la teoría de la información).

Como se sabe, están condicionados también por factores contextuales extra-lingüísticos (marco sociocultural, familiaridad con los textos literarios, etc.).

II. ESTRUCTURA PROFUNDA Y ESTRUCTURA DE SUPERFICIE DEL TEXTO

A los conceptos fundamentales de teoría, regla y productividad hay que añadir ahora otro par de nociones puestas de relieve por la gramática generativa, nociones de enorme importancia para la teoría del texto; nos estamos refiriendo a la *estructura profunda* y a la *estructura de superficie* (de una oración). Dos partes de la gramática darán cuenta respectivamente de ellas: una, la *base* (parte propiamente generadora y formadora); otra, la *transformacional*. Creemos que es posible establecer con igual claridad esta misma distinción en el texto, como ya lo habían sugerido más o menos implícitamente algunos estructuralistas, Greimas por ejemplo. Incluso se podría hablar de «fenotexto» y «genotexto», siguiendo a Julia Kristeva,¹⁵ que a su vez se ins-

15. «L'engendrement de la formule». I, en *Recherches pour une sémanalyse*, Col. «Tel Quel», 1969.

pira en Šaumjan y Kuryłowicz. Para pasar de la estructura profunda (abstracta) de una oración a la de superficie necesitaremos recurrir a *reglas de transformación*, que tendremos igualmente que utilizar — y probablemente de manera más amplia — para convertir la serie de las «oraciones simples» (terminales generadas por la base) en *un texto superficial complejo*. La infinidad de combinatorias textuales que se pueden obtener así rebasa el número de oraciones «posibles» en una lengua. Por supuesto, esta infinita diversidad es «controlable» (Barthes) únicamente si intentamos determinar cierto número de estructuras profundas abstractas (y de reglas) a partir de las cuales se engendran o se pueden engendrar todos los textos de superficie. Sabemos que la diferencia entre texto y oración larga no es sino una diferencia de grados; ambos son producto de una o varias transformaciones «generalizadas», las cuales, trabajando los diversos engarces y encadenamientos de las series profundas, consiguen expresarlos en una única oración compleja de superficie.

La distinción teórica entre estructura profunda y estructura de superficie de un texto puede resolver muchos problemas tradicionales de la teoría literaria, y en especial los de orden estilístico. Habrá que tener en cuenta que una única oración de superficie puede tener varias frases subyacentes, y por lo tanto varias *interpretaciones* formales, e inversamente, que una misma oración profunda sometida a transformaciones diferentes tendrá distintas manifestaciones en la superficie. No obstante, frente a la gramática generativa actual, debemos suponer que el «sentido» de las series transformadas no permanece idéntico al pasar a la superficie. Y aún más, son precisamente esas diferencias microsemánticas las que originan las variaciones estilísticas, pues toda supresión, sustitución o adición modifica de un modo u otro la estructura sémica total de las frases profundas. En el texto no «literario» o en las macro-estructuras de un relato, por ejemplo, estos cambios sémi-cos pueden ser insignificantes o redundantes, y por lo tanto eliminables en la reducción teórica que supone toda gramática. Observemos que para Chomsky¹⁶ los cambios estilísticos no son transformaciones propiamente dichas, sino que arrancan de un nivel menos profundo todavía, probablemente del de la misma actuación lingüística.

La noción de redundancia (relativa) de la superficie del texto está

16. Op. cit., p. 126.

implicada en este aspecto estilístico de la distinción entre estructuras profundas y de superficie. En efecto, esta superficie con toda su complejidad puede, como hemos dicho, contener una estructura profunda muy sencilla. La redundancia (complementaria de la redundancia normal característica de todo texto de una lengua natural) puede considerarse como una de las bases formales de una interpretación «estética», que no es sino un componente de la actuación receptora. Todas las formas de repetición: rimas, aliteraciones, geminaciones, paralelismos, etc., radican en esta redundancia (en relación con los textos «cotidianos»), que puede, no obstante, llegar a ser funcional, es decir, significativa, en el texto «literario».

Los modelos narrativos simples, establecidos por Propp, Lévi-Strauss, Greimas, Hymes, Brémond, etc., en gran número de relatos populares, son el resultado de una reducción teórica en la que se ha hecho abstracción de las redundancias. Señalaremos una vez más que el sistema formal que subtiende la oración no difiere en esencia de aquel que informa a un texto complejo. Este hecho está claramente probado en el sistema actancial de Propp-Greimas en el que las categorías (funciones) mayores del relato «remedan» en cierto modo las funciones semántico-sintácticas de la oración. Veremos que en los textos poéticos (líricos), que son los que ahora nos interesan, encontramos más a menudo una estructura profunda de tipo paradigmático que constituye un conjunto de categorías equipolentes (u homologadas), binariamente estructuradas, en las que la sintaxis queda reducida al mínimo. A raíz de estas observaciones se nos presenta la posibilidad formal de crear una tipología de los textos.

Dentro de la misma línea de distinguir entre un nivel profundo y otro de superficie nos detendremos en el plano léxico, en la idea (fundamental para el análisis de los textos) según la cual las mismas estructuras sémicas profundas se proyectan (de acuerdo con la lengua, el idiolecto, la escritura, el estilo) en varios lexemas diferentes¹⁷. Es

17. Esta idea, muy extendida entre la mayor parte de los trabajos semánticos contemporáneos, se encuentra en Katz («Recent Issues in Semantic Theory», en *Foundations of Language*, 3, 1967), Weinreich («Explorations in Semantic Theory», en *Current Trends in Linguistics*, Ed. by Thomas A. Sebeok, Vol. III, La Haya-París, Mouton, 1966), Gruber (*Functions of the Lexicon in Formal Descriptive Grammars*, Technical Memorandum, SDC-California, 1967), McCawley («Concerning the Base Component of a Transformational Grammar», en *Foundations of Language*, 4, 1968), y sobre todo en Greimas, que es mucho más

esta materialización (investimiento), esta «cobertura léxica» la que refleja el trabajo estilístico de la escritura. Aquí es donde vemos aproximarse, por un lado, la teoría (que produce y describe regularidades) y, por otro, la interpretación (la lectura, el análisis y la hermenéutica); acercamiento que se orienta precisamente hacia las diferencias idiosincráticas del texto individual.

III. PRELIMINARES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA GRAMÁTICA GENERATIVA DEL TEXTO

En lo expuesto anteriormente hemos intentado apropiarnos de algunos conceptos válidos de la gramática generativa aunque destacando que el modelo que actualmente nos ofrece no siempre conviene para la descripción del texto (literario). Para superar las deficiencias señaladas podemos *ampliar* la gramática en varios puntos. En primer lugar nos veíamos enfrentados con la necesidad de hablar de textos en lugar de oraciones, y de encontrar reglas que los fundamenten, tanto en el plano micro-estructural como en el macro-estructural, y era necesario distinguir en ellos un nivel de superficie y otro abstracto profundo, vinculados entre sí mediante transformaciones. Nos veíamos obligados a precisar el concepto de grado de gramaticalidad, interpretándolo positivamente como un artificio formal para la tipologización del conjunto de los textos en relación formal (no psicológica ni sociológica) con la «norma» arbitraria de la gramática «cotidiana». Es ahora necesario formular las reglas complementarias indispensables para la generación del texto literario.

La importancia hoy reconocida, tanto de la gramática estructural como de la generativa, nos permitirá observar de cerca las propiedades formales más importantes de la estructuración del texto completo. Tras una precisión de la semántica combinatoria en el nivel de la ora-

consciente de las implicaciones estilísticas del investimento léxico. Los términos utilizados para explicar este proceso de lexicalización son muy diversos: en primer lugar asociación, luego inserción, y en Gruber «vinculación», entendido como una lexematización basada en varias categorías subyacentes al mismo tiempo; punto de vista que ocupa una posición intermedia entre la categorización cruzada de Chomsky (op. cit.) y la jerarquización de los semas reconocida ya en Katz y Fodor (op. cit.).

ción (pensamos en Katz, Weinreich, Gruber, Bierwisch) habrá que elaborar un sistema de reglas que puedan dar cuenta de las estructuras semánticas macro-estructurales.

Intentemos, pues, aplicar los conceptos fundamentales propios de una teoría parcial del subconjunto de los textos modernos. Por supuesto esta teoría deberá contribuir indirectamente al descubrimiento de los «universales» del fenómeno literario.

Al convertir el *texto* y no la oración en objeto de estudio central de la teoría, de acuerdo con las reglas de reescritura de la gramática generativa, habrá que poner a la cabeza de la derivación, es decir, de la descripción formal de una oración profunda, no ya al símbolo O («P» según la notación francesa de Ruwet,¹⁸ «S» en inglés), sino el símbolo «T» (de Texto). Proponemos que este texto se pueda reescribir, en un primer paso teórico, como un *conjunto de oraciones* (abstractas, por supuesto) ordenado como veremos:

$$\# T \# 0_1, 0_2 \dots\dots\dots 0_n \quad (1)$$

A partir de ahora, tras ciertos retoques, el modelo puede servir para reescribir las diferentes oraciones consecutivas del texto, es decir, las series abstractas que constituyen su estructura profunda. De todos modos (1) dista mucho de ser la reescritura apropiada, dado que el texto no es una suma cualquiera, mera yuxtaposición de oraciones discretas. Como entre los morfemas de una oración, hay nexos estructurales entre las oraciones del texto, tanto en la estructura profunda como en la de superficie.

Ya en el plano micro-estructural, el de la oración, constatamos que en la gramática «lingüística» las diferentes oraciones poseen estructuras profundas parcialmente análogas: sabemos que la mayor parte puede reescribirse así:

$$\# O \# \rightarrow SN SPred \quad (2)$$

18. Ruwet (op. cit.) propone: *P* para «oración» (phrase), *SN* para «sintagma nominal», *SPred* para «sintagma predicativo», *V* para verbo, *Aux* para «verbo auxiliar», *N* para «Nombre», etc. Nos preguntamos si no sería mejor establecer un sistema de re-escritura internacional, siguiendo el simbolismo inglés, por ejemplo (# indica el comienzo y el final del texto o de la oración).

y así sucesivamente, al menos en lo que se refiere a las categorías mayores. La expansión descriptiva a la derecha de la flecha puede caracterizar *recursivamente* a las otras oraciones del texto, es decir, podemos ahorrarnos derivaciones idénticas o parcialmente idénticas. Se podría apuntar eventualmente esta regla como una operación sobre un conjunto o «suma» de oraciones:

$$\# \Sigma_n O_n \# \rightarrow \Sigma (SN \text{ SPred}) n \quad (3)$$

o, más sencillo, tanto para cualquier oración del texto como para cualquier frase de ese *Texto infinito* que es la Lengua:

$$\# O_i \# \rightarrow SN \text{ SPred} \quad (4)$$

Es probable que se puedan utilizar desde ahora notaciones de la lógica simbólica, introduciendo, por ejemplo, en (4) operadores de cuantificación (universal). Prosiguiendo nuestra derivación habrá seguramente que renunciar a condensar la estructura de las oraciones en una única regla, pues entonces nos daremos cuenta de las *diferencias* estructurales frecuentes en las oraciones de un texto literario. Nos referimos en particular a los textos narrativos que suelen seguir de una manera u otra, aunque sea grosso modo, las reglas «normales» de re-escritura de la gramática.

La re-escritura «normal» queda bloqueada desde el principio cuando falta una de las categorías mayores. En este caso podemos establecer una regla *ad hoc* que pueda tener cierta generalidad para el subconjunto textual constituido por la poesía moderna, por ejemplo. Señalaremos la presencia de una «regla desviante» — que podemos llamar poética — mediante un asterisco detrás de la flecha, lo cual quiere decir que se admite esta operación en este tipo de texto:

$$O \longrightarrow * SN \quad (5)$$

Aclaremos desde ahora que este tipo de regla es siempre *opcional*. Una regla «normal» como (4) no parecerá menos «poética» en un texto poético; (5) no es una condición necesaria ni suficiente para la poeticidad de todo el *texto*, pues podría ser que el plano de la actua-

ción resulte el reflejo de un simple error gramatical o de una elipsis habitual. La regla (5) es un modo directo de marcar determinadas estructuras de las oraciones de un texto literario, es decir, que parece *sustituir* a (4). Podemos también proceder de otro modo y suponer que la categoría ausente (SPred) está provisionalmente catalizada en el texto, lo que constituye una operación interpretativa muy corriente, dado que las reglas normales están interiorizadas en el lector. En la frase siguiente la categoría catalizada puede ser suprimida según una regla que posee el carácter de una transformación (eliminante):

$$\begin{array}{l} O \rightarrow SN \text{ SPred} \\ \text{SPred} \Rightarrow * \emptyset \end{array} \quad (6)$$

En este caso la transformación se produciría casi en la superficie del texto. Debido a ello muchos lingüistas consideran tales reglas como fenómenos que pertenecen a la actuación. No obstante, deseos de simplificación —si no de evidencia intuitiva— nos hacen suponer que esas operaciones tienen lugar más al interior, en la estructura profunda de la oración¹⁹.

El texto se estructura, pues, en primer lugar, en el nivel de la oración, lo cual significa que repetirá modelos sintagmáticos idénticos (o análogos) —a veces incluso de modo muy evidente—, sobre todo en determinados tipos de textos poéticos (líricos: letanías) basados en paralelismos. Mucho más importante para la (macro) estructura del texto es el conjunto de relaciones existentes entre las oraciones constituyentes: evidencia que, en la apercepción, nos hace concebir este conjunto como un todo coherente, como un *texto* (*textus*, tejido).

Antes de comenzar con la formulación modesta de estas relaciones interoracionales conviene poner un ejemplo concreto para comprobar nuestras hipótesis. El texto (poético) elegido es la apertura de una obra cuidadosamente estructurada en la que el pensamiento teórico está ligado a un trabajo textual concienzudo: nos referimos a \in de Jacques Roubaud (Gallimard, 1966), volumen cuyo primer párrafo tam-

19. Si no, haría falta introducir en la serie pre-terminal de la derivación un lexema «ficticio» (postizo), por ejemplo, para el Verbo, y luego suprimirlo en una transformación: esto es el resultado de una actuación interpretativa que podríamos calificar como «sobre-interpretación».

bién se titula \in . Las informaciones paratextuales — las glosas — de Roubaud, así como la misma escritura, nos muestran que el texto intenta formular su propia teoría²⁰ («poética immanente» característica de muchos textos modernos, cf. *Nombres*, de Sollers).²¹

La obra, gracias a su título explícito, puede ser concebida — en esa interpretación de conjuntos de la semiótica — como un elemento perteneciente a un conjunto mayor de textos literarios (Literatura). Este elemento es a su vez un conjunto de textos (propriadamente dichos). El primer texto (el que estudiamos ahora) se llama explícitamente «soneto en prosa» y, dada la *disposición* de este párrafo, constituye el primer «verso» de un soneto de sonetos. Este *juego* de imbricaciones no es sólo el reflejo estructural del *juego* japonés del GO (a imitación del cual se modela el texto), sino también del *juego* que constituyen, en sentido wittgensteiniano, la Lengua y la teoría de la Lengua con sus elementos léxicos (peones) y sus reglas.²² El juego de pertenencias parece infinito: (semas, femas, syntaxemas) \in (morfemas/lexemas) \in sintagmas \in oraciones simples, proposiciones \in oraciones, versos \in párrafos, estrofas \in textos, poemas Texto, Literatura \in prácticas significantes, y así sucesivamente. He aquí el texto:

20. Cf. por ejemplo, en los textos que siguen, la lexicalización de esta teoría: «abri des signes» [protección de los signos], «construction comme un arbre abstrait qui se ramifie» [construcción como un árbol abstracto que se ramifica]. Vemos surgir aquí la semiótica y la gramática al mismo tiempo.

21. En efecto, *Nombres* es una obra generada rigurosamente a partir de una base numérica (está formada por cien secuencias distribuidas cíclicamente en períodos de cuatro, con gráficos y cifras que van señalando el funcionamiento de la narración): los esquemas se insertan en el propio texto, la formalización va creando con sus leyes la narración a la vez que se deja transformar por lo que produce (cf. Jean Ricardou, *Nouveau roman, Tel Quel*, en *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, 1971, pp. 260-1). (*N. del t.*)

22. En sus instrucciones sobre cómo manejar el libro, el mismo Roubaud expone claramente este doble plano voluntario: «el libro se compone en principio de 361 textos que son los 180 peones blancos y los 181 negros del juego del GO: en todo lo que sigue se identificará la representación de un texto sobre una superficie (papel) a la usanza tradicional de un pequeño volumen de nácar (puntos blancos) y/o de basalto (puntos negros) (\in 0.1.1.)». Indica las distribuciones de los textos-peones e incluso propone cuatro modos de lectura: 1) considerar cada agrupación de peones (sonetos, blancos, etc.) independientemente [elementos]; 2) insertarlos en un desarrollo considerando que los párrafos están abiertos [paradigma]; 3) ver en el texto el desarrollo de una partida de GO [relato]; 4) leerlo como *texto* [totalidad] (\in 0.1.3.). (*N. del t.*)

1.1.1 0

GO 115

Je ne vois plus le soleil ni l'eau ni l'herbe m'étant emprisonné où nul matin n'a de domaine si dans le cube pur de la nuit je distingue d'autres branchages que sur l'arche des pensées je les chasse je les cache

n'ont de place que les lampes la division du clair au sombre au devant de moi coupant le visible le peu de monde matériellement étendu à plat oui devant moi accessible partout à mes mains

car tous objets d'ici disparus j'ai suscité soleil pour soleil eau pour eau j'ai fait traverser des monceaux d'opaque à des soleillements d'ailleurs o soleils en qui j'ai confiance

à quel point vous êtes moi je peux vous montrer à tous dire couleur des bois orange dire rouge et être cru soleils réveillés sur ma langue soleils alentour-averses

[1.1.1. 0

GO 115

Ya no veo el sol ni el agua ni la hierba estando aprisionado donde ninguna mañana tiene ningún dominio si en el cubo puro de la noche distingo otros ramajes que en el arco de los pensamientos los rechazo los escondo

no tienen sitio más que las lámparas la división de lo claro a lo oscuro ante mí cortando lo visible el poco de mundo materialmente extendido horizontalmente sí delante de mí accesible a mis manos por todas partes

pues todos objetos de aquí desaparecidos he suscitado sol por sol agua por agua he hecho atravesar los montones de opaco a los soleamientos de otra parte o soles en quienes he confiado

hasta qué punto sois yo puedo mostraros a todos decir color de las maderas naranja decir rojo y ser creído soles despertados sobre mi lengua soles aguaceros-entorno]

IV. EL ESTRUCTURADOR TEXTUAL

Intentamos proseguir con nuestras reflexiones teóricas refiriéndonos a este texto de Roubaud. Como hemos visto, necesitamos descubrir (al igual que en el caso de la oración en lingüística) *reglas textuales* que estructuren el conjunto de los signos, cuyas representaciones gráficas concretas encontramos en la página blanca del libro. La regla inicial de re-escritura deberá, pues — en la teoría de los textos —, dejar claro que tan sólo bajo determinadas condiciones podremos re-escribir T como un conjunto de oraciones, ya que todo conjunto (estocástico)²³ de oraciones no constituye necesariamente un texto. Podemos representar esta condición primordial de la *coherencia estructural* de un texto mediante un símbolo complejo E (estructurador) seguido de una barra oblicua:

$$\# T \# \rightarrow E / 0_1 0_2 \dots\dots\dots 0_n \quad (7)$$

Dado que este estructurador general (que predetermina al texto entero) puede teóricamente actuar sobre sus tres niveles (fónico, sémico, sintáctico), debemos también aclarar sus tres componentes o subestructuradores:

$$E \longrightarrow \left\{ \begin{array}{l} E_{\text{fon}} \\ E_{\text{sem}} \\ E_{\text{sint}} \end{array} \right\} \quad (8)$$

Estos componentes pueden actuar conjunta o aisladamente. El campo de operaciones de estos estructuradores generales es el macro-contexto y por lo tanto no se limita a una única oración, puesto que precisamente la misión del estructurador es definir formalmente las relaciones entre las oraciones del texto.

23. Es decir, todo conjunto de oraciones obtenido por derivación automática en un proceso sometido a las leyes del azar y al que puede aplicarse el cálculo de probabilidades: en este proceso, conocido en la teoría matemática con el nombre de modelo de Markov y en lingüística generativa como proceso estocástico (aleatorio), la elección del primer símbolo de cada secuencia será enteramente libre, pero todos los siguientes deberán elegirse en función de los que les preceden (cf. Jos Nivette. *Principios de gramática generativa*, Madrid, Fragua, 1973, p. 17). (N. del t.)

Esto no significa que el texto poético carezca de condicionamientos (restricciones suplementarias) micro-contextuales. En este caso bastará con hacer que un estructurador «local» y particular preceda a la descripción derivativa:

$$O \rightarrow E'/SN \quad SPred \quad (9)$$

estructurador que, a su vez, posee tres componentes. Los diferentes tipos de micro- y macro-estructuradores (y de sus componentes) pueden indicarse igualmente en E mediante símbolos que representen las operaciones de repetición, redistribución, supresión, adición, etc. Nos damos cuenta de que E puede ser en realidad considerado como un componente transformacional de la derivación del texto poético. En el plano micro-estructural podremos encontrar junto a E' la marca «*» que indica la presencia de reglas complementarias «desviantes». Un E' aislado, volvemos a repetir, indica que hay condiciones contextuales complementarias; éstas son «no-agramaticales» o redundantes y producen series con características no-funcionales en un texto «cotidiano».

Tomemos un ejemplo micro-estructural del texto de Roubaud. En la primera «estrofa» encontramos: «*si dans le cube pur de la nuit je distingue...*», es decir, una repetición de las vocales idénticas [y] [i] en *i* y *u*, de grupos de femas idénticos como /vocal/cerrada/aguda/. Vemos pues que E' fon consiste en un determinado número de rasgos pertinentes aislados o agrupados en fonemas (o grupos de fonemas) enteros:

$$E'_{\text{fon}} \longrightarrow \left\{ \begin{array}{l} \text{vocal} \\ \text{cerrada} \\ \text{aguda} \\ \text{redondeada/labializada} \\ \text{no redondeada/no labializada} \end{array} \right\} \quad (10)$$

Esta regla pre-determina (limita) la selección de los elementos léxicos que deben insertarse en la estructura sintagmática de la serie preterminal de la derivación, funcionando en cierto modo como un filtro. El tipo de operación (asonancia) se puede indicar como CORR (correlación) o IDENT (identidad) de los elementos en correlación. Además, probablemente, en el texto de Roubaud, E' fon debería reescribirse

más abajo en la derivación (ya que si no toda la frase tendría las vocales [y] e [i]) en una regla que preceda ya a la serie terminal:

$$\begin{array}{ll}
 \dots & \rightarrow \text{Prep SN} \\
 \text{SN} & \rightarrow \text{E}'_{\text{fon}}/\text{N Adj.} \\
 \text{N} & \rightarrow \text{cube} \\
 \text{Adj.} & \rightarrow \text{pur}
 \end{array}
 \quad (11)$$

Esta re-escritura debe repetirse cuando varios sintagmas participen de la asonancia. Entonces podemos enlazar E' a un nudo superior dominante. Se establecerá convencionalmente la regla según la cual el estructurador fónico/gráfico exige que la operación se produzca por lo menos una vez.

Hay que comprender que se requerirán numerosas precisiones teóricas en este intento (aún muy especulativo) de generar «figuras» poéticas. Por ejemplo, hay que tener cuidado con no confundir derivación (producción) formal y escritura real del texto (que se realiza en el plano de la actuación); seguidamente es necesario subrayar el carácter opcional (si no *ad hoc*) de todas estas reglas.

La oración siguiente del texto de Roubaud muestra que E'_{fon} puede ser todavía más complejo. Previamente habrá que precisar muchos rasgos e instrucciones: se puede aislar una doble aliteración reforzada por una asonancia y sometida a las exigencias de paralelismo y quiasmo:

branchages qui sur l'arche des pensées je les
chasse je les cache

Estas condiciones suplementarias que determinan la desviación en la fase de la lexicalización poseen evidentemente en el plano de la actuación implicaciones estilísticas susceptibles de ser estudiadas por la teoría de la información. No es necesario decir que la derivación formal propiamente dicha no tiene en cuenta todas las soluciones posibles.²⁴

24. Todas estas condiciones contextuales que predeterminan la inserción léxica rompen evidentemente las leyes de la distribución normal de las consonantes y las vocales en un texto. Comprobamos que el *orden* impuesto a los signos gráficos es más rígido que el requerido por la fonología «normal» de la Lengua. Teóricamente, a medida que el grado de desorden decrece, se debilita la información (en relación con la oración «normal»). De todos modos para el lector y su competen-

Al pasar al plano macro-estructural observamos que el componente fónico/gráfico del estructurador general no deja de ejercer su influencia en la totalidad del texto poético, sobre todo en lo referente a su aspecto gráfico. El mismo poema pone de manifiesto discursivamente su disposición. Podemos para este texto concreto construir una regla que actúe sobre un elemento artificial para generar «el blanco» (marginal de arriba o de abajo) añadiendo, por ejemplo, el símbolo $\bar{\square}$ al sintagma que debe terminar la línea. En la poesía clásica este símbolo coincide con E_{fon} generando la rima (el esquema de las rimas) del texto. Una doble barra $||$ indicará que la estrofa ha terminado y que una o varias líneas en blanco vendrán a continuación. El final de todo el texto se marcará entonces con $|| \#$. Uno de los problemas de la generación de los textos poéticos (los clásicos sobre todo pero también los de Roubaud) es la *estructuración numérica*, dado que las reglas de la lengua cotidiana desconocen este aspecto puramente métrico. Se comprueba, pues, que la programación del texto simbolizada por E general no puede aparentemente prescindir de algunas indicaciones de «número». ²⁵ En el soneto de Roubaud el E_{graf} podría escribirse aproximadamente como:

$$E_{\text{graf}} \rightarrow //4_2, 3_2// \quad (12)$$

Entre las líneas oblicuas se indica el número de líneas del soneto. Los índices debajo de los números señalan cuántas veces se repite el grupo de 4 o 3 versos. En el caso del soneto clásico francés habría que añadir además $\bar{\square} 12 \bar{\square}$, indicando que estas líneas-versos están constituidas por doce sílabas.

cia, una repetición (significativa) constituye una desviación de su previsión «media», lo que permite a las estructuras fónicas/gráficas sobre-ordenadas transmitir una mayor información (no-lingüística) que llamaremos «inversa». Esto enlaza con la gran dificultad que existe, en la escritura, de seleccionar lexemas que tengan fonemas repetidos: para generar la asonancia *cube pur* hace falta elegir para *cube* no solamente una categoría *Adj*, sino un adjetivo especial que contenga una vocal determinada. El número de «pasos de selección» es más elevado en ese alfabeto que es el léxico, aumentando también la cantidad de información que proporciona. De todas formas observaremos que en este caso pueden eliminarse otras restricciones (sémicas, como en Roubaud).

25. Cf. J. Kristeva («L'Engendrement de la formule», I, en *Tel Quel*, 37, 1969), que precisamente se refiere a *Nombres*, de Sollers, quien intenta generar, a veces de un modo análogo, la *fórmula* del texto.

En el texto de Roubaud el E_{graf} se manifiesta también en el plano de la escritura y de la puntuación, suprimiendo las mayúsculas y sustituyendo por espacios en blanco los signos de puntuación. En ambos casos podemos hablar de transformaciones de sustitución. La ausencia de puntuación y de mayúsculas puede significar la supresión del cierre (tradicional) de la oración, lo cual no sólo refleja el valor de una teoría de conjuntos implicada en la obra, sino quizá también la concepción de que el texto es un todo, al menos en superficie. Esta imbricación gráfica de las «oraciones» puede dar lugar a ambigüedades funcionales.

El análisis del componente *sintáctico* de E general puede seguir teniendo una aplicación reducida. Ya hemos hablado de ello. Comprobábamos que en principio la gramática prevé modelos sintagmáticos para las oraciones del texto (como para cualquier oración de la lengua). En la fase interpretativa de la actuación se podría explicar esta «regularidad» como una de las condiciones para la «compreensión» del texto, ya que el sentido de un elemento está fundado en su recurrencia. Al romperse esta regularidad (previsible) se está transmitiendo una información; esto ocurre con toda innovación concreta. Podemos comprobar que E_{sint} es menos importante para la estructuración del texto completo: actúa sobre todo en el nivel de la oración donde representa el conjunto de las operaciones gramaticales admisibles en la descripción derivativa. La pretendida sintaxis del texto es en realidad un aspecto de su estructuración semántica. Evidentemente, en cierto sentido toda estructuración es de carácter sintáctico. Como hemos comprobado esto se ve muy claro en los textos narrativos, cuya estructura sintagmática (que es sémica) imita a la de la oración.

El estructurador sintáctico opera, por consiguiente, sobre todo a nivel oracional, en el texto poético. Es aquí donde vemos producirse operaciones ya descritas por Jakobson,²⁶ Levin,²⁷ Koch,²⁸ etc.: paralelismos entre frases contiguas — lo cual puede ser un hecho del macro-contexto —, emparejamientos, repeticiones morfemáticas, co-ocurrencias, etcétera. Estos paralelismos del texto poético moderno son muy frecuentes (y parecen sustituir a las estructuras métricas tradicionales).

26. Op. cit.

27. Op. cit.

28. *Recurrence and a Three-Modal Approach to Poetry*, La Haya, Mouton and Co., 1966.

Así en Roubaud *le les chase/je les cache* del primer párrafo, donde además encontramos que una modalidad negativa (se la podría considerar como un sema oracional) estructura los lexemas:

Je ne vois plus	le soleil	[Ya no veo el sol	
ni	l'eau	ni	el agua
ni	l'herbe	ni	la hierba
nul matin		ninguna mañana	tiene
n'a de	domaine	ningún dominio]	

Estos paralelismos pueden ser interpretados como equivalencias según el teorema de Jakobson. La operación de tipo correlativo en esta estrofa puede simbolizarse mediante una re-escritura (parcial) del E_{sint} :

$$E_{\text{sint}} \rightarrow \text{NEG} / \text{SN SPred} \quad (13)$$

De todos modos no está muy claro que NEG sea un elemento puramente sintáctico ya que su oposición con *si* (2.^a línea) y *no...más* (que lexicaliza una modalidad afirmativa AF) hace pensar en una categoría modal de carácter más bien semántico. Por ello la gramática actual genera elementos modales como la negación ya desde la base. Además sintaxis y semántica se intersectan mutuamente, sobre todo en la base más profunda de la gramática.

En el plano sintáctico puramente micro-estructural hemos podido comprobar que el tipo de texto caracterizado desde el comienzo por un rasgo «modal» (/Poética/) puede desencadenar opcionalmente reglas desviantes [*], es decir, que hayan o bien transformado o bien sustituido una regla sintagmática normal como en (5). Encontramos un ejemplo de ello en el último párrafo de Roubaud

- a) soles despertados sobre mi lengua
 b) soles aguaceros-entorno
- (14)

En (14a) encontramos, además de la supresión del artículo admitida en una alocución, la transformación — por eliminación — del auxiliar en el sintagma verbal

$$\begin{aligned} O &\rightarrow \text{SN SPred} \\ \text{SV} &\rightarrow \text{Aux } V_{\text{pp}} & (V_{\text{pp}} = \text{verbo part. pret.}) \\ \text{Aux} &\Rightarrow * \emptyset \end{aligned} \quad (15)$$

Observamos que hay aquí varias interpretaciones posibles, es decir, que se pueden construir varias oraciones subyacentes: *Soles* (en (14) a) puede ser considerado como el objeto directo de una oración (SV SN) seguida de otra relativa (suprimida en la transformación). La analogía con la oración *pues todos objetos de aquí desaparecidos* de la estrofa precedente hace que se prefiera la supresión del Aux, tanto más cuanto que en el texto poético moderno se encuentra muy a menudo la eliminación del SPred, SV, V o de uno de sus elementos. La supresión del Aux podría considerarse como una variante mitigada de esta operación; la cual posee además una propiedad que no afecta sólo a las transformaciones sintácticas, y que podemos entender mediante el concepto de *contigüidad* (que como sabemos determina las operaciones sémicas que generan combinaciones metonímicas y de sinécdoque); en este caso un sintagma completo sólo necesita una de sus categorías constituyentes para ser representado. En este tipo de operaciones la categoría conservada es normalmente la principal, es decir, aquella que contiene un elemento artificial no puramente gramatical con un contenido sémico (una «intención») relativamente importante.

Menos frecuentes que las transformaciones de supresión se dan en el texto poético francés re-distribuciones como en *pues todos objetos de aquí desaparecidos*.

Un aspecto importante del componente sintáctico general E_{sint} que se infiltra en la semántica es el *encadenamiento* (lineal) de las oraciones sobre todo con la ayuda de pronombres, adverbios y conjunciones. Harweg²⁹ sostiene, entre otros, que es esa la única manifestación «formal» de la coherencia del texto; dice que son los pronombres los que constituyen el texto como tal. La gramática generativa adolece también de esta estrecha concepción morfemática en lo que se refiere a las condiciones de supresión (por ejemplo de una relativa), motivada por un encadenamiento o una adición. Se conforman con señalar la identidad (¿semántica, referencial?) del pronombre y su antecedente. Nos limitaremos aquí a destacar que el texto poético moderno, en oposición, por ejemplo, al texto narrativo tradicional, es parco en pronombres y sobre todo en conjunciones de tipo lógico (causa/consecuencia) y los sustituye con el signo cero de la parataxis. La coherencia del texto poético queda así aún más fuertemente ligada a su estructura semán-

29. Op. cit.

tica. En el texto de Roubaud comprobamos a este respecto una importante diferencia estilística entre la primera estrofa y las siguientes: en la primera aparecen semas modales (o lógicos), «causalidad» (en el participio presente), «localidad» (*donde*), «negatividad» (*ya-no, ni*), «afirmatividad» (*más-que*), «comparatividad» (*otros-que*) y «causalidad» (*pues*, al principio de la tercera), lexemas conectadores que están ausentes en el resto del texto estructurado paratácticamente. Se hace indispensable un análisis del nivel semántico para determinar la coherencia, la textualidad (= la gramaticalidad) del texto.

V. LA ESTRUCTURACIÓN EN EL NIVEL SEMÁNTICO DEL TEXTO

Uno de los problemas de mayor envergadura que se le presentan a la teoría del texto es la ausencia casi total de una semántica formal macro-estructural (transoracional). Tan sólo los progresos más recientes en el campo de la semántica combinatoria (y lingüística: limitándose a menudo a la oración), sobre todo en sus aspectos de análisis «componencial», permiten confiar en la posibilidad de aplicar la descripción semántica a las estructuras textuales. Por otro lado —y como complemento a la descripción morfemática de Harris, Harweg y otros representantes del *discourse analysis*— podemos situar los ensayos de Greimas y de los semantistas de la gramática generativa Katz, Weinreich, Gruber, McCawley, Fillmore, Lakoff. No obstante, tan sólo Greimas (y los que se han inspirado en él) ha intentado integrar explícitamente su semántica en el análisis del texto (literario o de otro tipo): sus modelos actanciales lo atestiguan. Uno de los conceptos fundamentales de esta descripción semántica de los textos, el de *isotopía*, se basa en una recurrencia jerárquica de (cla-)semas. Interpretando estos hechos en nuestro enfoque generativo podemos suponer que el estructurador semántico general E_{sem} consiste en una configuración de rasgos elementales de significación (semas o clasemas según Greimas, *semantic markers* o *semantic features* según la terminología americana). Recordemos que el sema es el elemento constituyente fundamental de la estructura profunda de la oración. Eventualmente podríamos afirmar en oposición a los generativistas (en especial a Chomsky³⁰) que *todos*

30. Op. cit.

los constituyentes elementales son de carácter sémico (incluso las categorías sintácticas) y no subcategorizaciones exclusivamente sintácticas. Como dice Gruber,³¹ la distinción entre sintaxis y semántica no es nada pertinente en esas profundidades. Todos estos rasgos elementales generan en cierto modo el lexema, ya sea mediante matrices, ya mediante una derivación de tipo jerárquico y/o siguiendo el principio de vinculación policategorial (como en Gruber).³² De todos modos el lexema está triplemente caracterizado en el léxico: por semas, por femas y por rasgos sintácticos de selección.³³

Ahora bien, los semas (o clasemas) que se repiten en un texto de manera significativa (concepto *intuitivo* que habrá que sustituir posteriormente) pueden estructurarlo de modo particular. Se les llamará *semas temáticos* o simplemente *temas*: son elementos abstractos que constituyen una temática abstracta en la estructura profunda del texto. Es aquí donde hallamos la dimensión estilística de la distinción entre la superficie y la estructura profunda: se puede establecer un tema, por recurrencia sémica, sin que se manifieste léxicamente en la superficie, es decir, materializándose en varios lexemas diferentes (que a la vez comportan otros semas), mientras que, a la inversa, varios temas pueden manifestarse en un solo lexema. Un ejemplo en Roubaud: *división/cortando* y (ausencia de) *sol/opaco*. El texto poético parece preferir generalmente una estructuración equivalente de sus semas, estableciendo una serie de lexemas homologados y a menudo equilibrados por sus semas opuestos de la misma categoría.³⁴ En Roubaud destaca la oposición entre lo *blanco* y lo *negro* (de tipo temático funcional en relación con los peones del juego del GO), y por lo tanto entre «luminosidad» (o «blancura») y «oscuridad». El comienzo de la derivación de este texto requerirá, en el E_{sem} , esta primera línea temática —que es al mismo tiempo un constituyente de la isotopía general del texto.

$$\begin{array}{rcccl}
 & & \text{luminosidad vs oscuridad/} & & \\
 E_{sem} & & : & : & / \\
 & & : & : & / \\
 & & & & /
 \end{array} \quad (16)$$

31. *Studies in Lexical Relations*, Diss. M.I.T., mimeografiada, 1965; y op. cit. 1967.

32. Op. cit.

33. Cf. Van Dijk, op. cit.

34. T. A. Van Dijk. «Sémantique structurale et analyse thématique», en *Lingua*, 23, 28-53, 1969.

Esta regla constituye una condición opcional suplementaria para la inserción léxica, y marca, por consiguiente, su influencia sobre todo en la re-escritura terminal, es decir, en la que precede a la inserción del lexema. En Roubaud la lexicalización es la siguiente: (ausencia de) *sol*, (ausencia de la) *mañana*, *oscuro* y *opaco* por un lado, y *lámparas*, *claro*, *sol* y *soleamientos* por otro. De la misma manera se establecerán las siguientes categorías sémicas repetidas (por lo tanto temáticas): «ausencia»/«presencia», en correlación con «cierre» («cerco», «separación») vs «apertura» en *aprimado*, *cubo*, *rechazo*, *mostrar*, *suscitar*, *despertar*.

El hallazgo de un determinado número de semas o categorías idénticas en un texto no es más que la *condición mínima* para la existencia de una isotopía. Verdaderamente en muchos textos poéticos modernos esta condición es a menudo la única que se cumple, pero en general tal clasificación de semas y lexemas (que los manifiestan en superficie) no bastaría para establecer la verdadera coherencia de un texto. Éste posee también, y especialmente en sus estructuras narrativas, una lógica y una cierta progresión. Nos falta, pues, una sintaxis de estos elementos sémicos y clasemáticos, no sólo a nivel de la estructura oracional, sino sobre todo a nivel de la totalidad del texto. Sin embargo, el modo en que esta sintaxis se actualiza constituye un criterio para hacer una tipología textual. El texto poético (moderno) tiene en cierto sentido una *sintaxis sémica cero*, establece simplemente paradigmas (estructurados binariamente) equivalentes, sin otra diferenciación funcional que la de la oposición. En cambio, el encadenamiento lineal del texto (sintagmático), característico del clásico, sigue un esquema lógico que podríamos expresar así:

$$(((A) O_1) O_2) O_3) O_4 \dots \quad (17)$$

donde un primer argumento y un primer predicado (o bien un modificado y un modificante)³⁵ se convierten en «argumento» para otros predicados. Resulta obvio que, gramaticalmente, el argumento puede estar formado también por constituyentes de un sintagma funcional (hasta en los mismos semas). Esta dependencia que tienen las oracio-

35. Cf. J. Kristeva, *op. cit.*

nes subsiguientes con respecto al conjunto de argumentos de las oraciones precedentes, se realiza en el texto poético moderno especialmente en el nivel sémico profundo.

La semántica, dentro de estos encadenamientos admisibles entre las oraciones, plantea problemas de formalización casi insuperables. Algunos trabajos recientes³⁶ han insistido en que no es totalmente errónea la idea tradicional — que ha impedido el desarrollo de la semántica — según la cual los sentidos de las palabras se entrecruzan, conceptualmente, en sus aspectos referenciales y de percepción. La semántica combinatoria seguirá teniendo dificultades en formalizarse mientras que nuestro conocimiento del mundo esté supeditado a la compatibilidad de los lexemas. Al lado de estos filtros culturales tendremos que tener en cuenta las implicaciones y las presuposiciones (lógicas y referenciales) de cada lexema u oración compuesta de semas amalgamados. De todas maneras la semántica no puede hacer otra cosa que establecer las bases sémicas de estas compatibilidades oracionales y textuales. Tratemos, pues, de formular con prudencia algunas reglas provisionales que condicionan el encadenamiento y la isotopía del texto.

Se puede decir, en primer lugar, que dos oraciones O_1 y O_2 son semánticamente compatibles siempre y cuando O_2 contenga por lo menos un clasema o sema ya existente en el conjunto amalgamado de semas de O_1 . Esta identidad puede ser lexematizada en la superficie o suprimida en la transformación; la coherencia, pues, radica siempre en la estructura profunda. Comparar las tres primeras oraciones de la representación (interpretación) de la estructura profunda del texto de Roubaud:

Je ne vois plus le soleil	Ya no veo el sol
Je ne vois plus l'eau	Ya no veo el agua
Je ne vois plus l'herbe	Ya no veo la hierba

donde la identidad de los primeros sintagmas (suprimidos) se manifiesta en la superficie mediante *ni*. El enlace sémico entre las oraciones se confirma además por una equivalencia (que descansa en el sema

36. Cf. James D. McCawley, op. cit., y M. Bierwisch «On certain Problems of Semantic Representations», en *Foundations of Language*, 5, 1969.

«naturaleza») de los tres lexemas nominales. Podemos llamar «paralelo» a este tipo de encadenamiento:

$$\begin{array}{l} O_1 \rightarrow XY \\ O_2 \rightarrow XZ \\ O_3 \rightarrow XV \end{array} \quad (18)$$

Es, pues, SN₂ (del sintagma predicativo) el que resulta modificado. La identidad sintáctica figura en la base de las transformaciones de engarce y de todas las restantes operaciones de *expansión sintáctica*, mientras que la identidad lexemática (o mejor dicho semémica en la frase concreta) y/o sémica determina tanto esta expansión sintáctica como *la semántica* (más importante ya que implica al texto completo).

El encadenamiento (semántico-sintáctico) es «inverso» si los dos lexemas L₁ y L₂ forman parte de sintagmas que tengan funciones diferentes en O₁ y O₂ respectivamente. Ejemplo, en Roubaud: *distingo otros ramajes... los rechazo (los escondo)* se basa en el modelo siguiente:

$$\begin{array}{l} O_1 \rightarrow XY \\ O_2 \rightarrow YZ \end{array} \quad (19)$$

El encadenamiento es «discontinuo» si entre O₁ y O₂ —ya tengan lexemas idénticos (en la estructura profunda, es decir, pronombres, etc., o en la superficie, como en el caso de L₂), ya configuraciones sémicas idénticas— se insertan una o varias oraciones que carezcan de nexos sintácticos-semánticos con O₁ o con O₂.

Si hay ruptura sémica entre O₁ y O₂ (seguidas) podemos, por necesidades de interpretación, intercalar una oración (ficticia) O_x incluida (o presupuesta) en O₁ o O₂.

$$\begin{array}{l} O_1 \rightarrow XY \\ O_2 \rightarrow ZV \end{array} \quad \longleftarrow (O_x \rightarrow (ZU) (YU)) \quad (20)$$

Encontramos este tipo de estructuras sobre todo intercaladas en el relato; no obstante, existe ese encadenamiento indirecto en la última estrofa de Roubaud: *Puedo mostraros a todos decir color...*, la catálisis de un sema «posibilidad» —contenido en «puede»— hace interpretar *Puedo decir* como *Estoy en condiciones de hablar NATURALLEZA (o MUNDO)*, interpretación que es sémicamente compatible con

la oración siguiente *soles despertados sobre mi lengua*; «hablar» y «decir» son así homologados con «hacer-nacer» o «crear» (verbalmente), es decir, «escribir». El paralelismo entre *yo distingo* - SN, *he suscitado* - SN, *puedo mostrar* - SN, y *he despertado* - SN estructura este texto de Roubaud en el plano semántico-sintáctico y sugiere al mismo tiempo una interpretación al comprobarse que SN debe de re-escribirse en todos los casos como nombres de la categoría «NATURALEZA». Otras oraciones de estructura sintáctica diferente apoyan esta teoría: *El poco de MUNDO extendido... delante de mí*.

De este modo hemos llegado ya al plano semántico macro-estructural donde establecer un hilo isotópico. La organización de estas isotopías en un texto es muy compleja, sobre todo en los narrativos; por otra parte las isotopías están a menudo estructuradas jerárquicamente, es decir, que una puede incluir a la otra. Estas relaciones que son de naturaleza sémica y clasemática deberán establecerse según su situación dominante en los árboles de derivación léxica. Un sema [(digamos «cultural»)] anudado a un punto superior (digamos «animado») está implicado automáticamente, según las reglas convencionales del léxico, en un sema (digamos «humano») situado en un punto intermedio, ligeramente más bajo. (En la caracterización de los lexemas, estos semas o clasemas implicados se omiten a causa de su redundancia.)

Se podría decir que la «isotopía central» de un texto está constituida por el sema o clasema más bajo que abarque el mayor número de lexemas del texto. En el de Roubaud optaríamos por «luminosidad» mejor que por «claridad», dado que el primer sema puede engendrar tanto el lexema «claro» como el lexema «sol», pero en cambio deberíamos aislar un sema (?) MUNDO en vez de una configuración más específica como NATURALEZA (NO ANIMADA), que no contiene a *sol*. Por otro lado, no hace falta ir demasiado arriba y seleccionar, por ejemplo, OBJETO (CONCRETO), que incluye evidentemente un gran número de lexemas, pero que es demasiado general para ser significativo en la interpretación.

Sin duda tales reflexiones son aún hipotéticas e insuficientes en la perspectiva de formalización de la semántica textual. Es necesario evitar constantemente confundir la descripción (derivación) formal y la interpretación actuacional (es decir, la proyección de oraciones profundas a menudo intercaladas hipotéticamente).

Incluso en un texto poético no podemos contentarnos con aislar una

cierta taxinomía de semas (o de categorías) relacionados entre sí y/u homologados. Habrá que preguntarse si no es posible descubrir una determinada *sintaxis* en estas estructuras sémicas profundas. Gruber³⁷ dice con razón que los semas e incluso los lexemas aun antes de integrarse en el componente sintáctico de la gramática poseen su propia estructuración funcional, su propia sintagmática implicada, (como en dar, vender, comprar, ir, venir, llegar, etc.). En el texto de Roubaud se podría intentar establecer unas «oraciones sémicas» y suponer que son el modelo sintáctico sémico de todo él. (En este punto enlazamos con las teorías actanciales de Greimas en el texto narrativo.) Por supuesto, en tales oraciones sémicas profundas ya no encontraremos verbos sino ocasionalmente semas «acción» o «dinamismo», que figuran en la esencia de los verbos.

(21)

- (a) yo no-percepción naturaleza/luminosidad causa: separación
- (b) yo percepción naturaleza diferencia
- (c) yo actividad naturaleza presencia

aprehensión	luminosidad
productividad	interioridad
(causa/vivacidad)	exterioridad
identidad	

Vemos que estas tres oraciones sémicas del texto siguen el modelo fundamental SN SV SN (PREP SN). Esta macro-estructura sémica deberá especificarse en E_{sem} . Observemos que nuestra hipótesis posee incluso una cierta lógica en el sentido tradicional del término; las oraciones profundas (a) (b) (c) parecen corresponder al modelo del silogismo: no veo la naturaleza (el sol) y veo otra naturaleza, así que yo he producido (o yo soy) esta (otra) naturaleza. Esto hace suponer que E_{sem} no debe contener sólo rasgos elementales (semas) sino también reglas lógicas (probables predicativas). Anotemos finalmente que son los *indicadores* personales (YO) los que hacen el papel de constantes fundamentales de estas oraciones sémicas.

VI. LA ESTRUCTURACIÓN SÉMICA EN LA ORACIÓN: LA METAFORIZACIÓN

No se trata de repetir aquí lo que los semantistas han dicho sobre la estructura de las unidades en el interior de la oración, ni de

37. Op. cit., 1965 y 1967.

precisar las reglas de amalgamación-producción del sentido de la oración completa — que, en efecto, necesitan ser re-formuladas. Nos limitaremos a aclarar algunos aspectos del mecanismo lingüístico (semántico) en el que se basan gran cantidad de operaciones especialmente favorecidas en el texto poético: la metaforización sobre todo. Lo que ocurre es que la semántica combinatoria de la gramática normal excluye las «co-locaciones» (término de la escuela lingüística de Firth) del tipo:

(22)

- | | |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| a) Sur l'arche des pensées | [Sobre el arco de los pensamientos] |
| b) le cube pur de la nuit | [el cubo puro de la noche] |
| c) j'ai suscité soleil pour soleil | [he suscitado sol por sol] |
| d) soleils réveillés sur ma langue | [soles despertados sobre mi lengua] |
| e) soleils alentour-averses | [soles aguaceros-entorno] |

Desde un determinado punto de vista se comprueba que la inserción léxica (que es ya en sí misma una transformación — de sustitución —) ha tenido que sufrir una *transformación* que puede deberse a un relajamiento de las reglas sémicas y clasemáticas que subtienden la combinación de sintagmas contiguos. Frente a las coerciones fónicas y sintácticas redundantes, asistimos aquí a una puesta entre paréntesis de los semas normalmente presentes en los lexemas que se manifiestan en la superficie del texto. Según Weinreich³⁸, Katz³⁹ y otros, se trata de una redistribución de clasemas («humano»/«no humano», «concreto»/«abstracto», etc.) en la subcategorización final de la derivación. Se puede intentar formular esta operación final de la derivación. Se puede intentar formular esta operación *metaforizante* en una regla provisional: *Si dos lexemas insertos L_1 y L_2 son incompatibles según las reglas semánticas de la gramática podemos o bien eliminar el clasema mayor que impide su combinación según la gramática en L_1 o L_2 , o bien catalizar, desde el nudo que abarca a esos lexemas, la categoría entera de este (cla-)sema, es decir, añadir (por transformación adicional) su (cla-)sema opuesto.*

En el texto de Roubaud podemos además añadir (en 22a) un clasema «concreto» a «*pensamientos*» o mejor uno abstracto a «*arco*», ya que este último lexema está gramaticalmente supeditado a *pensa-*

38. Op. cit.

39. Op. cit.

mientos, si no es que está incluido isotópicamente en él. El mismo razonamiento es válido aunque no se trata ya de dependencia sino de una identificación (el arco formado por los pensamientos). En el plano de la interpretación (actuación) intentaremos intercalar provisionalmente en lugar de *arco* un sintagma nominal que no sea incompatible con *pensamiento* y que al mismo tiempo posea semas en común con *arco*. Gracias a esos semas comunes es como la interpretación puede construir una oración profunda traducible, sustituyendo uno de los lexemas incompatibles por otro *asociado*, el cual (o mejor dicho sus semas que consideremos pertinentes) puede —en el plano de la actuación de la escritura— ser una motivación, una fuente de la operación metafóricamente. La interpretación se convierte así en (re)-traducción (metafora) en un lenguaje sémicamente interpretable, (y, por consiguiente, en cierto sentido trivializado).

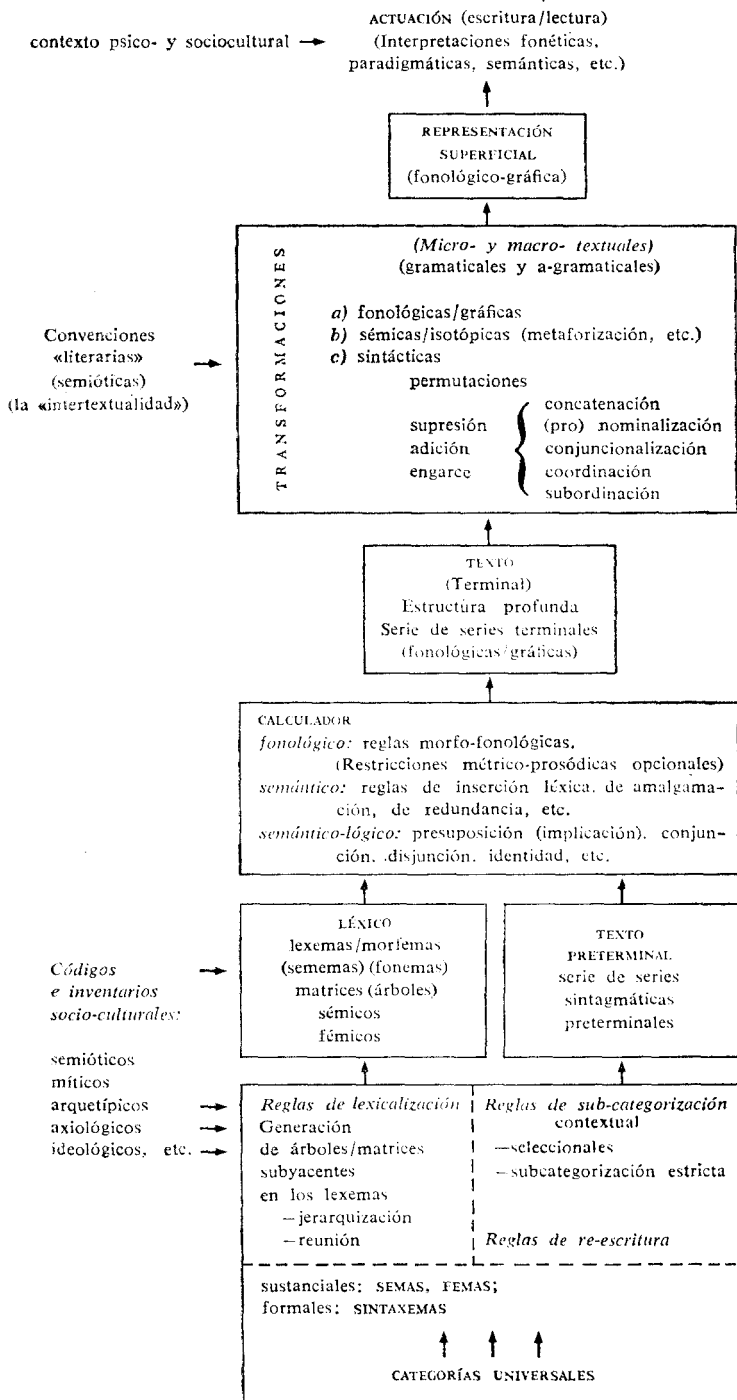
Lo mismo ocurre con *soles aguaceros-entorno*, cuyos semas «no fluidez», «fluidez» y «verticalidad», «horizontalidad» parecen rechazar decididamente toda combinación. Estos obstáculos pueden salvarse mediante una regla de redistribución debido a una identidad sémica parcial de estos lexemas: lexemas asociados (implicados) como *luz* por una parte y *lluvia* por otra muestran ser compatibles (indirectamente), a pesar de todo, en el eje sémico «fluidez» y en el de «verticalidad». Esta catálisis interpretativa queda confirmada en la superficie por la combinación en la estrofa 3: *he suscitado soles... agua*. Constatamos aquí la existencia de un estrecho lazo entre las operaciones micro-estructurales y la isotopía macro-estructural que, en el plano meta-textual, puede llevar a interpretaciones basadas en transformaciones sémicas. *Entorno* vuelve a aportar el sema «localidad» (o «espacialidad») ya presente en *extendido delante de mí por todas partes* de la segunda estrofa, donde estos lexemas estaban igualmente asociados a «mundo» y a «luz» (*lámparas*).

Hay que destacar que la operación llamada tradicionalmente «metafora» no se limita al lenguaje poético. No obstante, parece estar lexemáticamente menos codificada en él que en el uso cotidiano de la lengua, en el que la transformación (supresión, sustitución, redistribución, etc.) sémica se ciñe a transferencias muy estereotipadas, y frecuentemente ligadas a campos semánticos específicos. Las operaciones metonímicas y de sinécdoque suelen ser más difíciles de describir formalmente, dado que el nexo entre el lexema actualizado y el lexema

asociado por la actuación interpretativa es a veces indirecto, es decir, que no es de carácter sémico, sino que se funda más bien en nuestro conocimiento sensible y conceptual del mundo de los referentes. De todos modos, podemos reducir este conocimiento a un saber contextual y decir que *lámparas* y *luz* (estrofa segunda), por ejemplo, están «asociados» (sin mencionar el sema eventual «luminosidad») por una coincidencia habitual dentro de un mismo contexto, y a menudo incluso en un mismo sintagma o sintagmas contiguos («la luz de la lámpara»). La contigüidad *de facto* se convierte en contigüidad *in texto* por lo menos en el plano (paradigmático) del sistema de la lengua — especialmente en sus aspectos de la estructura interna del léxico.

Hemos intentado demostrar que el texto (poético), al igual que la oración, es «derivable», en principio, es decir, puede ser generado formalmente. Esta derivación, que es una descripción, descansa esencialmente en una catálisis de series (indicadores profundos que subyacen bajo el texto de superficie). Es sobre todo en la estructura sintáctico-semántica de estas series profundas respectivas donde se fundamenta nuestra «interpretación» del texto completo. Se ha podido comprobar que el trabajo «estilístico» (y semiótico: creación de nuevas unidades —operaciones— significantes) se efectúa sobre los dos planos micro- y macro-estructural, y consiste en los diferentes «artificios» de las fases transformacionales (lexemática, sintagmática, fonemática). Es sobre todo el nivel (cla-)sémico el que determina la(s) isotopía(s) de todo el texto, junto con las leyes sémicas y lógicas que subtienden el encadenamiento de una oración con otra (que se manifiesta mediante sustitutos pronominales, conjunciones, adverbios, etc.). La isotopía temático-sémica se funda esencialmente en un inventario de categorías sémicas homologadas, en una «temática» que puede tener una estructura sintagmática elemental. El símbolo, muy complejo frecuentemente, al que hemos llamado «estructurador» asegura en la derivación formal esta unidad estructurada de signos, oraciones y operaciones que nosotros percibimos como texto.

La gramática del texto y las etapas de su generación formal



SEMANÁLISIS Y PRODUCCIÓN DE SENTIDO

Julia Kristeva

Si la gramática generativa obliga hoy día a que la reflexión semiótica considere el sentido no ya como un dato que tenemos que estructurar, sino como una sintaxis (de una oración) por generar, las diversas prácticas semióticas enseñan a nuestra ciencia que esta generación (por ser la de la significación) es conjunta e inseparablemente la del sujeto hablante.

Es decir, la reflexión semiótica sólo podrá evitar un positivismo estrecho si presta atención a la ciencia del sujeto, al psicoanálisis.

Podrá convertirse entonces en una ciencia de la producción del sentido y de su sujeto, ciencia que disuelve — analiza — la apariencia opaca bajo la que se presentan, y se remonta hasta su generación: allí donde trabajan, generan, producen.

Esta semiótica que hemos llamado semanálisis podrá encontrar para independizarse un objeto que resulte manejable por su misma especificidad: el texto llamado «poético» (en el sentido jakobsoniano de «lenguaje poético»). El texto, y sobre todo el moderno, desde fines del siglo XIX ha pasado a ser el laboratorio donde se buscan las leyes generadoras del sentido y del sujeto en el lenguaje.

Así, rebelde a los ejercicios de la antigua poética e irreductible a una estructura que sólo se quede en la superficie, el texto moderno requiere una nueva ciencia semiótica que se articule con la participación de la lingüística y del psicoanálisis, es decir, con la ayuda de un modelo de doble aspecto (de un formalismo generador), modificado en úl-

tima instancia según las exigencias del objeto (aquí: el texto) tal y como lo presenta la teoría (de la producción del sentido con el sujeto).

ALGUNOS PROBLEMAS DE SEMIÓTICA LITERARIA A PROPÓSITO DE UN TEXTO DE MALLARMÉ: «UN COUP DE DÉS»*

I. PRELIMINARES

1.1. Dado el estado actual de nuestra «ciencia», proponer un ejemplo de semiótica literaria es algo sumamente *ideológico*: es precisamente esta vertiente ideológica la que generalmente se evita o en la que *no se quiere* pensar. Presupone una postura teórica definida sobre lo que llamaremos «semiótico» y sobre lo que consideraremos «literario». Ahora bien, la semiótica es todavía un discurso que, vacilando entre un ingenuo tecnicismo y un estetismo primario, comparte la suerte actual de las llamadas ciencias «humanas», en lo que respecta a su incorporación dentro de la ideología subjetivista y positivista (aspectos complementarios). No insistiré en el carácter ideológico de la semiótica: he intentado desarrollar este aspecto en un texto ya publicado que trata de definir a la semiótica de otro modo, es decir, como una ciencia crítica y al mismo tiempo como crítica de su propio quehacer.¹ Esto quiere decir que en todo momento — y hasta en cada *concepto* de su aparato — el análisis semiótico, al recurrir a modelos lingüísticos, lógicos o matemáticos, no debería creer que ofrece un saber neutro refugiado en un inocente retraimiento por encima de las tensiones de la sexualidad o de la política, sino al contrario: encontrar sus modelos y sus conceptos con el propósito de evidenciar no ya cualquier lugar común del saber antiguo (en el caso del análisis literario sería un *tópico* de la retórica clásica), sino lo que el saber clásico no ha podido descubrir, como por ejemplo una operación significativa que dé la matriz de una episteme dominante, de un fantasma colectivo, de un discurso común, de una política reinante. Se trata de una sobredeterminación *crítica*:

* Este texto se presentó inicialmente como un conjunto de conferencias en el seminario de «Semiótica y literatura», EPHE, VI sección, en 1969.

1. Cf. J. Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Ed. Seuil, 1969.

el desentrañamiento epistemológico y, por lo tanto, histórico de un sistema significativo, que regulará a la semiótica como crítica de la ciencia, es decir, de su propio quehacer, orientándola hacia el análisis de sus presupuestos y de sus métodos. Por consiguiente, vemos que la actividad de una semiótica así no tendrá la cómoda seguridad de un sabio satisfecho de haber construido un sistema que despliega con una serenidad imperturbable o bien con un desinterés irónico y escéptico de buen gusto, sino la — inquieta, agresiva, y nunca acabada — de un estallido del «objeto» estudiado y del «sujeto» estudiante, de una renovación incesante de los sistemas enunciados, siempre adaptados a una postura teórica que necesita ser defendida en el acto. Vemos cómo este segundo quehacer trastorna, irrita, puesto que impide al oyente ser el receptor seguro de un saber que debe esforzarse en aceptar como alumno obediente o rechazar como alumno disconforme.

I.2. Pero el atrapamiento ideológico de la semiótica literaria se debe tanto a la oscuridad en la que se mantiene a la operación llamada *semiótica*, como a la indiferencia con que se elige el «corpus» literario. En efecto, toda mercancía en forma de libro puede estructurarse de acuerdo con esta o aquella ley, sin que le afecte en absoluto ni a ella, ni a su venta, ni al sistema discursivo que asegura su supervivencia, y esta operación puede continuarse indefinidamente. Ahora bien, si aceptamos la irreductibilidad fundamental entre, por una parte, un sistema significativo centrado en la representación y el sujeto pleno, y, por otra, una práctica significativa realizada contra ellos y a pesar de ellos, no podremos hablar ya de «literatura» en general, sino de *texto*, incluyendo en este término no sólo aspectos precisos (que definiremos a continuación) de las llamadas producciones «literarias», sino también de las «históricas», «políticas», «religiosas», etc. Se nos presenta el problema de definir qué es un *texto*: en qué medida un «objeto real» de la literatura tradicional puede convertirse en un «objeto de conocimiento» llamado *texto*; y en qué medida, a partir de finales del siglo XIX, las nuevas prácticas se han regido por las leyes de lo que denominamos un *texto*. Este último tipo de práctica significativa — los textos que hacen tambalearse el sistema discursivo normal y por lo tanto las bases mismas de una cultura — es el que nos parece importante investigar hoy día.

Para nosotros la semiótica literaria no es una traducción de la retórica clásica a términos modernos, sino un *análisis del trabajo sobre el*

significante: análisis que empezará por establecer el concepto de *texto* y que tendrá como finalidad descubrir las operaciones significantes (en cada texto particular) en tanto que se insertan en un *sistema mítico* o en una etapa de la *ciencia* y transportan, de este modo, las transformaciones míticas y científicas al tejido de la lengua, al lenguaje — lo que equivale, en último término, a la *historia social* cuyo desarrollo puede permanecer profundo e inconsciente. Al no aceptar la palabra «literario», nos negamos a limitar nuestro discurso a una derivación estética, y consideramos los *textos* como *crisales* de la significancia en la historia. Llamaremos a esta semiótica *semanálisis*: el análisis de un texto puede aplicarse no sólo a esta representación que llamamos literatura sino también a todos los textos que se han considerado como religiosos, políticos, míticos, etc.

Sería posible a continuación establecer una *tipología de los textos* para no situar en la misma categoría, por ejemplo, a un mito y a su recreación poética veinte siglos más tarde.

Decir que el estudio del texto se basa en el *semanálisis* significa que no se trata de bloquear el estudio de las prácticas significantes mediante el «signo»² sino de descomponerlo y abrir en su interior un nuevo entorno, «un nuevo espacio de *posiciones* reversibles y combinatorias, el espacio de la significancia, es ahí precisamente donde la literatura actual intenta situarse» (Sollers). Sin olvidar que el texto presenta un sistema de signos, el *semanálisis* abre otra escena en el interior de este sistema: la que la pantalla de la estructura oculta, y que es la *significancia* como un proceso cuya estructura es tan sólo una bóveda desplazada. Sin hacerse ilusiones de poder abandonar, en lo que le atañe, el terreno del signo que le hace posible, el *semanálisis* olvida la obligación de guardar un único punto de vista central — el de una estructura que

2. Ya ha insistido la autora en otros trabajos sobre la necesidad de una revisión crítica de la noción de «signo» (el mismo Saussure trazaba en sus *Anagrammes* una lógica textual distinta de la regida por el signo, cf. J. Kristeva, «Le texte et sa science», en *Recherches...* pp. 7-26); propone sustituirla en el texto por la noción de «doble»: «la unidad mínima del lenguaje poético es por lo menos *doble* (no en el sentido de la diada significante-significado sino en el de *una y otra*) y hace pensar en el funcionamiento del lenguaje poético como un *modelo tabulario* en el que cada unidad actúa como un vértice multideterminado. El *doble* sería la secuencia mínima de esta semiótica paragramática que se elaboraría a partir de Saussure (*Anagrammes*) y Bakhtine (cf. «Le mot, le dialogue et le roman», en *Recherches...* p. 150). (N. del t.)

describir — y se permite la posibilidad de aprehensiones combinatorias que le restituyan la estructuración que debe *generar*.

I.3. ¿Por qué *semanálisis*? Como la semiología intenta proponer la lógica de los diferentes sistemas significantes y utiliza para ello el procedimiento lógico, lingüístico, matemático, así como la reflexión filosófica sobre el acto signifiante, no podría comprender la problemática de la *elaboración del sentido*, de su *generación*, si no se apoyara en la teoría del signifiante que se desprende de la investigación *freudiana*. En efecto, estudiando el proceso del sueño, Freud ha introducido el escenario del inconsciente con sus leyes específicas irreductibles a las del lenguaje de la comunicación; ha abierto este *otro escenario* en el que se produce la *significancia*³ y tienen lugar las operaciones de *producción y transformación* mediante una serie de *desplazamientos y condensaciones*.⁴ Ésta es la primera vez que, en la historia occidental, se han conmovido los cimientos del sujeto cartesiano y se ha operado en él un corte radical, prueba de que son posibles otros tipos de prácticas significantes, estructuralmente diferentes del «sujeto» y del «sentido» de la comunicación discursiva.

3. Recordemos tres acepciones del término *significancia*:

— J. Lyons, *Introduction to theoretical Linguistics*, Cambridge University Press, 1968, opone *significancia* a *meaning* («Words have meaning, whereas phrases and sentences may or may not be significant») y entiende por *significancia* la *compatibilidad* semántica y/o sintáctica de los elementos constitutivos.

— En el psicoanálisis posterior a Freud el término adquiere la importancia del *signifiante*. Lacan llama así a «la instancia en el sueño de la estructura literante (es decir, fonemática) en la que se articula y se analiza el signifiante en el discurso» (*Écrits*, Ed. Seuil, 1966, p. 510).

— Para E. Benveniste la lengua está investida de una *doble significancia*, semiótica y semántica. «La semiótica designa el modo de significancia propio del *signo lingüístico* y que la constituye en unidad.» «Con la semántica entramos en el modo específico de significancia generada por el *discurso*... El orden semántico se identifica con el mundo de la enunciación y el universo del discurso» (cf. «Semiología de la langue», en *Semiotica* 1/2, 1969).

Nuestra concepción de la *significancia* tiene en cuenta estas dos *últimas*. «Entendemos por *significancia* este *trabajo* de diferenciación, estratificación y confrontación que se practica en la lengua, y que deposita en la línea del sujeto hablante una cadena signifiante comunicativa y gramaticalmente estructurada. El *semanálisis* que estudia en el *texto* la *significancia* y sus tipos tendrá, pues, que cruzar el signifiante con el sujeto y el signo y atender a la organización gramatical del discurso para alcanzar esta zona en la que se reúnen los gérmenes de lo que *significará* en la presencia de la lengua» (*Recherches pour une...* p. 9).

4. Cf. Freud, «Le travail du rêve», en *L'interprétation des rêves*, PUF, 1967 [Trad. cast., Madrid, Alianza Ed., 1969, 2, pp. 118-238 y 3, pp. 7-71].

Un procedimiento que tiene en cuenta este «descentramiento» del sistema significante introducido por Freud debe comenzar preguntándose por los elementos fundamentales de la significación en el sistema de la comunicación, es decir, por el *signo* y por el *sujeto*, su correlato. También podría decirse que la semiótica que tiene en cuenta el descubrimiento radical de la lógica del significante y/o del inconsciente debe construirse como un *semanálisis*, tomando la palabra análisis en este caso en su sentido etimológico originario: muerte, crítica, destrucción, arranque (despegue) de la superficie del signo/de la comunicación, para descubrir a través de ellos una estratificación infinita de *marcas* irreductibles al efecto de la estructura.

Nos parece que la gramática generativa, aunque esté cerrada al método freudiano, puede ser *leída* y *utilizada* en esta vía de des(cons)trucción de la opacidad del *signo* y de la *estructura* que la semiótica adopta inevitablemente frente a la pluralidad de prácticas significantes.

Ahora bien, si la semiología puede plantearse hoy el problema de *pensar este trabajo de la significancia* que recorre la estructura, una determinada práctica «literaria» pone en marcha este funcionamiento transponiendo y dislocando las estructuras del lenguaje comunicativo. Se trata de la práctica literaria posterior a fines del XIX, la de Mallarmé, Lautréamont y Artaud; a esta práctica que ya no es «literatura», que ya no es representación — simulacro — de un entorno, sino que se da conscientemente como una exploración del mecanismo que rige el funcionamiento de la lengua/de la significación, le llamaremos *texto*.

Está claro que el *semanálisis*, al enfrentarse al texto, no tiene que recoger los viejos conceptos de la retórica clásica, dándoles una traducción a términos modernos. Este trabajo haría caer a la semiótica en la circularidad sin fin de una epistemología tradicional y no aportaría ninguna salida, ningún movimiento en nuestro saber sobre el funcionamiento simbólico. Más aún, esas investigaciones están impregnadas de una ideología clasicista que se mantiene prudentemente apartada de las mutaciones conceptuales de la modernidad y se limita a recuperar la terminología de estas transformaciones dentro de los moldes del *estatismo* tradicional.

El *semanálisis*, al situarse ante el texto, debe permitir el descubrimiento de las leyes de la significancia que este objeto específico produce. Por ello su primera tarea consiste evidentemente en elaborar el concepto de *texto*.

Para nosotros el *texto* no es un objeto estético, literario, etc.... Es una operación trans-lingüística que, aunque se produce en la lengua, es irreductible a las categorías conocidas del lenguaje de la comunicación —objeto de la lingüística—. Se puede decir que el texto no está fuera de la lengua, pero que es «ajeno a ella»: Mallarmé escribía «el verso que con varios vocablos rehace una palabra total, nueva, ajena a la lengua» (*Avant-dire de Traité du verbe*). Este «ser ajeno» a la lengua quiere decir en el fondo que nos negamos a considerar las leyes de la significación lingüística comunicativa como las únicas válidas para cualquier actividad significante, aunque «excavemos» en ellas para encontrar nuevas particularidades. Nietzsche sugirió ya esta actitud: «Por fin, y precisamente ahora, los hombres empiezan a darse cuenta del enorme error que han propagado con su fe en el lenguaje.» Esta frase, que hoy puede sonar a sacrilegio (en medio de la actual moda lingüística), tiene ante todo la connotación de un ataque a toda teologización del campo semiótico, inevitable si lo concebimos unificado por las leyes del lenguaje comunicativo.

¿Cuál es más exactamente la relación que el texto mantiene con la lengua?

II. EL TEXTO COMO PRÁCTICA SIGNIFICANTE

II.1. Sabemos que la semiótica hjelmsleviana⁵ presenta el concepto de *texto* entendiéndolo como el *proceso* de la significación que la ciencia debe fijar en *sistema*. Establecido únicamente para ser recogido, diferenciado sólo para ser identificado con una estructura sin fondo, el *texto* se convierte normalmente en sinónimo de «objeto real» cuya significación hay que estructurar.

5. L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, trad. fr., 1968. Ed. Minit, escribe a propósito del *texto*: «Estos conocimientos (proporcionados por la teoría del lenguaje) conciernen, por supuesto, a los *procesos*, a los *textos* en los que se aplican; pero no es ése su interés único y esencial; afectan también al *sistema*, o a la *lengua* que preside la estructura de todos los textos de una misma naturaleza y que nos permite construir otros nuevos...» (p. 32). Incluso si admite «la extensividad infinita del texto en virtud de su productividad» (p. 159), Hjelmslev cree poder agotar su sentido con la ayuda de *connotadores* pero no toma nunca en consideración al sujeto de la enunciación y su relación específica con el discurso a través del significante.

La gramática generativa⁶ es la primera, entre todas las teorías lingüísticas, en atravesar la superficie opaca de la estructura finita e introducir en el campo de la teoría este «proceso» — transformación infinita — que subtiende a los enunciados comunicados. Subrayemos los procedimientos que han permitido a la gramática generativa realizar esta renovación:

— establecimiento de un modelo a dos niveles: estructura de superficie/estructura profunda; la segunda, sin poder ser detectada en la primera, proporciona una teoría de la generación a partir de los constituyentes más simples;

— eliminación de la problemática semántica (con el concepto de signo) y su sustitución por otra estrictamente sintáctica: no se pregunta ni por el valor semántico de los componentes (que van a intervenir en la transformación) ni por el valor epistemológico de la noción de *gramaticalidad* que llega a ser el criterio de veracidad de las operaciones sintácticas;

— justificación ideológica de la teoría mediante la instancia del *sujeto* (cartesiano) que sostiene tanto la estructura profunda como la de superficie, actuando en la primera para manifestarse en la segunda, idéntico a sí mismo y soldado en una perspectiva racional (gramatical);

— limitación de la teoría al estudio de la frase denotativa.

No discutiremos aquí las ventajas y los límites de esta concepción. Nos contentaremos con indicar su impacto en una semiótica y en especial en la llamada semiótica literaria.

II.2. Por razones *epistemológicas* (crítica de la fenomenología, de la metafísica de un sentido *ya ahí* y por consiguiente estructurable, y de la metafísica del sujeto⁷), y también por otras que llamaremos *objetivas* (el texto moderno se practica conscientemente como una búsqueda del mecanismo productor del sentido,⁸ cf. más adelante las teorías

6. Cf. N. Chomsky, *Deep structure, surface structure and semantic interpretation* (mimeografiada) y «Problems of explanation in Linguistics», en *Explanation in the behavioral science* (R. Berger y F. Coffi, ed.), Cambridge, 1968; Lakoff and Ross, *Is deep structure necessary?*, Cambridge, Mass, 1967; McCawley, «On the nature of the base component», en *Foundations of Language*, 3, 1968.

7. Cf. la crítica del concepto de signo expuesta por J. Derrida en *La voix et le phénomène*, PUF, 1968, y «La différence», en *Théorie d'ensemble*, Seuil, 1969 [Trad. cast., Barcelona, Seix Barral, 1971].

8. «Es en esta significancia, en la que el todo se anuncia y se niega pero in-

de Mallarmé), la semiótica puede proponerse como tarea principal la *producción* del sentido en una *práctica significativa* o, mejor aún, los tipos de prácticas significantes como diferentes tipos de *producción* de sentido. Al emprender una tentativa así, se impone un modelo que recuerda a la gramática generativa: el modelo en dos niveles. Los hemos llamado *geno-texto* y *feno-texto*, adoptando la terminología de Šaumjan/Soboleva.⁹ ¿Por qué esta terminología?, ¿en qué se diferencia del par *estructura profunda/estructura de superficie*?

A) Podemos considerar que el «lenguaje poético» (en el sentido que le daba Jakobson¹⁰ de un funcionamiento específico que puede ser tan propio de la poesía como de la prosa) difiere de un lenguaje digamos corriente (presentado operativamente para permitir el perfilamiento del objeto «lenguaje poético») por: a) sus operaciones *sintácticas* —formaciones de «complejos significantes» que no tienen necesariamente la gramaticalidad o la plenitud de una oración—; b) sus operaciones *semánticas* —aplicaciones de conjuntos sémicos que van «en todos los sentidos» acabando con las restricciones que suponen los límites de las unidades léxicas, abriendo el texto hacia otros textos—. El principio conductor de estas dos operaciones parece ser la importancia atribuida al *significante* (que está contenido en el lenguaje corriente: «las unidades» se identifican entre sí a causa de su parecido fónico, contigüidad en la cadena significante, etc. Bajo la cobertura del significante se produce una *aplicación*¹¹ de las unidades semánticas —semas— (que abre al infinito el espacio *de los textos*) y unidades sintácticas (adjunción de modificantes y modificados).

B) Vemos que desde este punto de vista la diferencia sintaxis/semántica empieza a fallar, puesto que una misma operación *funda-*

dica y encuentra una escritura a su medida, donde la literatura intenta situarse hoy», dice P. Sollers, «Critique de la poésie», en *Logiques*, Éd. Seuil, 1968.

9. S. K. Šaumjan y P. A. Soboleva, *Le modèle génératif applicatif et les calculs des transformations dans la langue russe*, Moscú, 1963; también Šaumjan, «Outline of the applicational generative model for description of language», en *Foundations of Language*, N.º 9, 1965.

10. «Toda intención de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de limitar la poesía a la función poética sólo desembocaría en una simplificación excesiva y engañosa», R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éd. Minuit, 1963, p. 218.

11. Recordemos que Šaumjan recoge la noción de aplicación para su modelo generativo, en H. B. Curry, *Foundations of Mathematical Logic*, Nueva York, 1963, pp. 54-57.

mental (y sin duda la más elemental posible) rige ambos dominios: la aplicación (de las unidades léxicas como conjuntos sémicos es la semántica; de las unidades léxicas en tanto que modificantes/modificados es la sintaxis). Ahora bien, persiste una diferencia que sitúa la operación de aplicación en dos dominios distintos: la *aplicación sémica* se realiza a partir de los significados (semas) reunidos (aproximados, identificados) por la exigencia del *significante* (contigüidad en la cadena hablada, semejanza o diferencia fónica); la aplicación de los modificantes y los modificados obedece a una fuerza *lógica* (distinción de las categorías *activo* [modificante] vs. *pasivo* [modificado], *sujeto* [modificante] vs. *objeto* [modificado], etc.¹²). Se puede decir que en el primer caso (aplicación sémica por presión del significante) el sujeto «yo» que habla está en posición móvil o de *disponibilidad* (se pluraliza, se disuelve...) mientras que en el segundo (aplicación de las unidades léxicas por una exigencia lógica) el sujeto está planteándose como poseedor de un discurso, «yo» que cree saber lo que habla, «yo» de un sentido.

Se comprende por qué una teoría que concierne a la frase denotativa (como la chomskiana) puede en efecto: 1) prescindir de la semántica especializada, sustituyéndola por una serie de formalismos: relaciones entre los «items»; 2) encontrar en el «fondo de la estructura profunda» dos elementos básicos irreducibles — N y V (correspondientes a nuestros modificantes-modificado) — que se «transforman» para producir la frase: $S \rightarrow NV$.

Pero esta teoría margina las operaciones propiamente sémicas bajo la coerción del significante, las cuales: 1) son indispensables para dilucidar el modo de significar en las prácticas significantes complejas; 2) necesitan para su especificación una teoría del sujeto, de su emergencia en la cadena significante, de sus diferentes topologías (irreducibles de una a otra práctica significativa¹³). Ahora bien, es esto preci-

12. Los trabajos de M. Bierwish han demostrado la relación que existe entre las estructuras profundas y los sistemas lógicos y la posibilidad de convertir a las primeras en cálculo de las proposiciones cf. «On the relations between natural and artificial languages», *Conférence Internationale de Sémiotique*, Varsovia, 1966 (mimeografiada).

13. Hansjakob Seiler, «On the interpretation between text, translation and grammar of an American Indian Language», en *Linguistische Berichte* (Ed. F. Viehweg) distingue, en la práctica de la lengua, clases de fenómenos *cognitivos* y clases de fenómenos *no-cognitivos*. Según el autor, estos últimos exigen un nuevo com-

samente lo que interesa a una semiótica preocupada por establecer los *modos de significar*.

En esta perspectiva, el modo de *significar* se presentará en dos tipos de operaciones que son *tan* semánticas como formales (sintácticas) — (sintaxis de la semántica y/o semántica de la sintaxis): 1) aplicaciones sémicas por coerción del *significante*; 2) aplicación de unidades léxicas por exigencia *lógica*. Las reglas propias de estos dos niveles de análisis serán específicas para las diferentes prácticas significantes.

C) A partir de la operación *aplicación* tal y como ha podido utilizarse en la lógica combinatoria (cf. Curry) Šaumjan y Soboleva formalizan las dos fases de su modelo: geno-texto/feno-texto. Esto explica por qué tomamos nuestra terminología de los dos lingüistas soviéticos.

El «suplemento» que hemos introducido en ella tiene su base en la teoría freudiana. Podemos, en efecto, observar que esta operación de aplicación predomina en el funcionamiento del sueño y del inconsciente. Freud escribe: «Sólo una de las relaciones lógicas está favorecida por el mecanismo de la formación del sueño. Es la *semejanza, la concordancia, el contacto*, el «lo mismo que...»; el sueño dispone de innumerables medios de representarlo... La tendencia a la condensación ayuda a la expresión de la semejanza...»¹⁴

El genotexto sería una fase (teóricamente reconstruida) del funcionamiento del lenguaje poético en la que interviene lo que llamaremos

partimiento en el estudio de la significación, complementario de la descripción gramatical. Siguiendo a Morris, Seiler denomina a este compartimento *pragmatolinguística*, y considera que debe comprender la sociolingüística, la psicolingüística, etc. El autor concluye: «*There is a basic antinomy between two views which we might call compartmentalisation (or classification) and cross-classification.*

Compartmentalisation seems to correspond to fundamental situations in speech communication. It results in the establishment of such domains as grammar, text, translation, pragmatic. Cross-classification corresponds to the features or facets of problems which we have attempted to point out in the course of our research...

The views of grammar as monolith must be abandoned...»

[*Existe una antinomia fundamental entre dos concepciones a las que podemos llamar compartimentalización (o clasificación) y clasificación transversal.*

La compartimentalización parece corresponder a situaciones fundamentales en la comunicación oral. Lleva al establecimiento de categorías como la gramática, el texto, la traducción, la pragmática.

La clasificación transversal corresponde a las características o facetas de los problemas que hemos intentado exponer a lo largo de nuestro estudio...

Hay que dejar de considerar a la gramática como un monolito...]

14. *L'interprétation des rêves*, p. 275.

una *significancia*: la infinita generación sintáctica y/o semántica de lo que se presentará como feno-texto (un determinado texto de Mallarmé, por ejemplo), generación por aplicación de elementos diferenciados o marcados (sintácticos y/o semánticos), generación irreductible de la estructura engendrada, productividad sin producto.

Llamaremos *texto* a toda práctica del lenguaje mediante la cual se despliegan en el feno-texto las operaciones del geno-texto, intentando el primero representar al segundo, e invitando al lector a reconstruir la significancia. El concepto de texto se aplicará sobre todo a un tipo de literatura llamada moderna, que rompe con el código de la representación clásica; y también a los textos antiguos que, inconsciente y no tan insistentemente, practiquen esta *transposición* del geno-texto al feno-texto.

D) El geno-texto, al ser un proceso de generación infinita, de permutación y de variación de elementos diferenciales, antes de adquirir sentido, no puede estar apoyado por un sujeto que sea siempre el sujeto de un sentido. El geno-texto es la zona donde el sujeto se eclipsa, se destruye o inversamente se monta, se genera, para poder — en un momento dado — ofrecer a la comunicación un producto finito: un enunciado con sentido. Pero, como el geno-texto se exhibe en el feno-texto, este sentido se ve inmediatamente pluralizado, dispersado en una red infinita de aplicaciones... Es decir, que el sujeto no está en el geno-texto, pues continuamente deviene — se construye — en su significante como juego de diferencias (de marcas).

Esto nos permite decir que el *semanálisis* des(cons)truye el *signo* y el *sujeto* (enunciados por el feno-texto) al hablar de ellos, y abre un dominio en el que aún no se encuentran: el dominio donde se *aplican* o se *abren* las diferencias significantes. El término de significante, como vemos, no indica sólo una sustancia fónica sino, al mismo tiempo, el significado que en ella se desliza, del que es inseparable: una *diferenciación* en la *significancia* que recorre al sujeto y que con varias reglas particulares produce un cierto modo de significar. Incluso la gramática generativa descubre esta zona de marcas, considerando a las categorías primitivas N, A, V, como «reflection of an underlying feature structure», mientras que la categoría del complemento, por ejemplo, es abolida y reemplazada «by a single schema with a variable (X) standing for the lexical categories N, A, V.»¹⁵

15. N. Chomsky, *Remarks on Nominalization*, MIT, mimeografiada.

La gramática generativa establece sus reglas que determinan el modo de significar propio de la frase denotativa. La explotación metafísica de su ciencia comienza cuando se quiere «formalizar» todos los modos de significar con la ayuda de estas reglas como tales.

Partiendo del principio de la *pluralidad* de prácticas significantes exponemos la necesidad de hacer un análisis específico de los modos según los cuales se organizan en estas prácticas significantes el sentido y su sujeto.

Como ya hemos dicho, el problema que nos interesa en este caso es el modo de significar del *texto* literario, que tan sorprendentemente ejemplifica la literatura moderna.

En esta etapa de nuestro trabajo sólo abordamos el problema de la *producción* del sentido en el texto, desde un punto de vista generalmente lingüístico (relación feno-texto/geno-texto, «presencia» del segundo en el primero). Una semiótica completa del texto tendrá que dilucidar por lo menos dos problemas más, a los que sólo hemos podido conceder poco espacio:

- la redistribución del material mítico, propio de nuestra cultura, en el espacio del texto (cómo está concebida la sexualidad, la muerte, el espacio, el tiempo, etc.);
- la articulación del modo de significar con el de la producción específica simultánea.

Abordemos ahora algunos aspectos de la teoría y de la práctica del texto en Mallarmé.

Sin proceder a formalizaciones, nos contentaremos con proponer una lectura orientada según los principios que acabamos de exponer.

III. TEORÍA Y PRÁCTICA EN MALLARMÉ¹⁶

III.1. La teoría del lenguaje que propone Mallarmé,¹⁷ tanto en sus reflexiones teóricas como en la producción de sus mismos textos, podría

16. Hemos creído necesario dar directamente la traducción de los textos de Mallarmé, ya que sobre ellos se fundamenta toda la interpretación de J. Kristeva. Conservamos, sin embargo, el título de la obra y el número de la página que les corresponde en la edición francesa. (*N. del t.*)

17. Las citas de Mallarmé son de la edición de las *Oeuvres Complètes*, Gallimard, 1945. La cifra que sigue al título de cada cita indica la página en esta edición.

entenderse y describirse a partir de los principios que acabamos de enunciar.

Es bien conocido el interés de Mallarmé por el funcionamiento de la lengua: se refleja no sólo en sus poemas que se construyen como narrativización de las operaciones simbólicas, sino también en sus textos que presenta como científicos o teóricos. En efecto, la ciencia lingüística de Mallarmé no tiene nada que ver con los postulados de la lingüística que se ocupa del lenguaje «corriente»: esa confusión provoca indefectiblemente la irrisión de los lingüistas, al no encontrar ninguna verdad científica en la teoría mallarmiana (ya sea *Les mots anglais* ya *Variations sur un sujet*). Era inevitable, puesto que el objeto de Mallarmé no es el lenguaje como sistema de información y comunicación sino el texto como *escena*: teatro —donde se genera lo que consideramos una estructura —«lo mejor que ocurre entre dos personas se les escápa siempre por ser los interlocutores» (*Grands faits divers, confrontation*, 411). Leemos: el interlocutor, la comunicación de los mensajes, no es el campo en que se realiza el proceso de la significancia, cuya generación y encaminamiento pretende captar el texto.

Para Mallarmé el texto tiene unas características constantes:

A) Como no admite la reducción a la estructura hablada o escrita, el texto nos obliga a presentar un *entorno* de esta estructura de la que es el efecto *presente y desplazado*. Mallarmé ve en este entorno que hemos llamado «el geno-texto» un conjunto de *significantes* que subtienden la estructura presente, que se apoyan en ella *trasponiéndola* en una *pluralidad* de *significantes* no dados en la estructura, pero que habrá que trasponer para leer realmente el texto. «A este enfoque le llamo yo Trasposición; al otro, Estructura» (*Variations sur un sujet — Crise de vers*, 336). Varias veces evoca Mallarmé este geno-texto que insiste en la aparente estructura y la descentra: «El aire o el canto bajo el texto que conducen a la adivinación de aquí a allá...» (*Quant au livre — Le Mystère dans les Lettres*, 387). En *Les Mots anglais* a este «aire o canto bajo el texto» se le llama «el idioma generador»; Mallarmé aconseja que, para que sea posible captar bien la estructura lingüística concreta, se debe conocer la infinidad *significante* a la que esta estructura puede o podrá remitir: «No parece a simple vista que, para percibir bien un idioma y abarcarlo en su conjunto, haga falta conocer todos los que existen y han existido...» (*Les mots anglais*, 902). Leer el texto es prestar atención a la «generatriz» de cada elemento

que compone la estructura presente: «pero más bien los nacimientos sucumbieron en el anonimato y el inmenso sueño, con el *oído* en la *generatriz*, postrándolos, esta vez, sufrió un abatimiento y una expansión *infinitos...*» (360, el subrayado es nuestro).

Mallarmé manifiesta esta misma idea sobre la existencia de una infinidad de significantes que subtienden la estructura (infinidad que el trabajo textual transpone en estructura), en el tema, bastante frecuente en sus escritos, del *tesoro*, del *oro*. Así, en el texto «*Or*» de la serie *Grands faits divers*, el oro/el tesoro se opone a la moneda/intercambio (la comunicación) para que al final se pueda establecer una analogía: si las palabras son monedas (agentes de la comunicación), la función del poeta es transformarlas en *oro*, darles la pluralidad significativa, la «plusvalía» que la comunicación reduce, reservarlas para el geno-texto: «debido al efecto de la moneda que brilla abstractamente, el escritor adquiere el don de amontonar la claridad radiante con las palabras que emite...» (*Or*, 339; cf. también *Magie*).

¿Cómo y dónde encontrar esta infinidad de significantes que hace estallar la estructura? Está depositada en la historia de la lengua y de las lenguas, así como en la historia de las diferentes prácticas semióticas de la humanidad a través de los siglos (mitos, religiones, ritos, dioses antiguos, etc.); en ella el sabio encontrará con qué hacer presente lo que el trabajo textual maneja consciente o inconscientemente.

Semejante esfuerzo magistral de la Imaginación deseosa no sólo de satisfacerse con el símbolo que estalla en los espectáculos del mundo, sino también de establecer un nexo entre éstos y la palabra encargada de expresarlos roza uno de los misterios sagrados y peligrosos del Lenguaje; sólo será prudente analizarlo el día en que la Ciencia, al poseer el amplio *repertorio de los idiomas jamás hablados* sobre la tierra, escriba la historia de las letras del alfabeto a lo largo de *todos los tiempos* y descubra cuál era su significación casi absoluta a veces adivinada, a veces desconocida por los hombres creadores de palabras: pero en esa época ya no habrá ni *Ciencia* para resumir esto ni *personas* para decirlo. Quimera, contentémonos ahora con las *luces* que arrojan sobre este punto los *escritores magníficos* (921, el subrayado es nuestro).

B) Este geno-texto — transposición de la estructura — está ordenado según las funciones básicas de la lógica: la *aplicación* y la *disjunción*, teniendo en cuenta que, bajo la presión del significativo, establece

relaciones entre los significados allí donde la comunicación informativa no los tolera, organizándose así como un *sueño*. Mallarmé dice: «una extraordinaria apropiación de la estructura límpida, en los *primitivos rayos de la lógica*» (*Le Mystère dans les lettres*, p. 386), y también: «Pero la literatura tiene algo más de intelectual que esto: las cosas existen, no tenemos que crearlas, bastará captar sus relaciones, y son los *hilos de sus relaciones* los que forman los versos y las orquestas» (a propósito del naturalismo, *Sur l'évolution littéraire*; p. 871).

Se trata de establecer *relaciones*, es decir, de *aplicar*, sin preocuparse de la contabilidad o incontabilidad de sus elementos. Un texto de este tipo se parecerá — Mallarmé lo dice como si conociera las leyes de Freud — al trabajo del sueño:

Creo que la Literatura en sus fuentes que son el Arte y la Ciencia nos proporciona un Teatro (cuyas representaciones serán el verdadero culto moderno), y un Libro explicación del hombre, que colmará nuestros bellos sueños (*Sur le théâtre*, 875).

C) La tercera particularidad de este teatro del significante infinitamente desbloqueado consiste en el hecho de que no hay *autor*. Dicho de otra manera, al no ser el *texto* un discurso informativo, no tiene *sujeto*. Mallarmé habla de la «desaparición elocutoria» del autor a quien concibe como un artífice del significante llegando incluso a llamarle «el/*productor*: como se muestra en el anonimato y dando la espalda conveniente, yo lo comparo al director de orquesta» (*La Cour, Grands faits divers*, 415). Esta comparación del productor con el director de orquesta nos obliga a recapacitar sobre la relación específica entre el proceso anónimo de producción no asumido por un sujeto y el texto como estructura aquí presente. No se trata de una reacción teológica y causal producente-producido, causa-efecto, sino de este espacio roto que he indicado al establecer el doble aspecto feno-texto/geno-texto, siendo cada uno de ellos el efecto de su propia causa, la estructura — la bóveda desplazada de la germinación de los significantes que la recorren. Por otro lado, la formulación mallarmiana del «productor» que acabo de citar indica que lo que se ha llamado un *autor*, es decir, una «persona» con una biografía, no podría confundirse con el texto: éste no es el resultado de un esfuerzo producido por un individuo que dejaría consciente o inconscientemente algunos vesti-

gios biográficos en su «obra». El texto es una producción anónima, en el sentido de que su «sujeto» está objetivado en y por las leyes del significante,¹⁸ y en eso se distingue del «sujeto biográfico» que, por supuesto, lo subtiende. Hay que diferenciar el anonimato del texto del anonimato-exclusión del sujeto en el discurso científico. En el texto, el significante, lejos de ser olvidado, se convierte, según una topología (que no interesa en esta exposición), en una instancia matriz, generadora, productora de sentido: es entonces cuando podemos decir que el texto no tiene autor sino un «productor. El texto es el despliegue, la exposición plural, numérica, serial de esta «instancia»: en él la instancia no es ya Un (Amo) sino su estallido en fórmulas, su redistribución teatral, incluso su irrisión: «una sencilla insinuación envuelta en el silencio con ironía». El gesto mallarmiano no se detiene en la simple sustitución de una persona individualizada por un sujeto anónimo. Mallarmé no se limita a reemplazar el *nombre propio* del autor por el «yo» vacío del sujeto de la enunciación. Esta actitud es archiconocida en la historia de la filosofía moderna. La volvemos a encontrar en Heidegger que, señalando el declinar del humanismo, es decir, el abandono (que se da en el pensamiento actual) de la individualidad humana como fuente de todo trabajo, se empeña en creer que si es posible borrar al *sujeto humano* no se puede superar la *subjetividad*. Queda siempre un punto en el que se refugia una humanidad rechazada y disfrazada en *subjetividad*. En una línea semejante, en lugar del sujeto del enunciado se descubre el de la enunciación, que, no por estar ausente del significado, deja de presionar en el significante donde se puede descifrar mediante un enfoque psicoanalítico. Este tipo de lectura descubre en un mensaje los aspectos que se escapan al estudio estructuralista de las superficies. Pero sí que se refiere a un *enunciado*,

18. También al abordar los problemas de la narración («Le mot, le dialogue et le roman», en *Recherches...*) Julia Kristeva estudia cómo el sujeto de la narración, al reducirse a código, se convierte en una no-persona, en un anonimato que se mediatiza con un «él» (el personaje, sujeto del enunciado). Para ella «el autor es el sujeto de la narración metamorfoseado al quedar incluido en el sistema de la narración; no es nada ni nadie, sino la posibilidad de permutación del sujeto al destinatario, de la historia al discurso y del discurso a la historia. Se convierte en un anonimato, una ausencia, un blanco para permitir a la estructura existir como tal (...); a partir de este anonimato, de este cero en el que sitúa el autor, va a nacer el «él del personaje». También en una perspectiva semejante estudia Jean Ricardou (*Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, 1971) esta «desaparición elocutoria» del autor, aplicada a la problemática del «nouveau roman». (*N. del t.*)

es decir, a un *discurso* que sirve o proporciona la comunicación y no a ese objeto específico que es el *texto* como *espacio de la formulación de la significación* y/o del *sujeto* antes de que esté en disposición de comunicar; *texto*, pues, que habría que distinguir del *enunciado* para captar sus particularidades; precisamente el texto — y Mallarmé lo dice — no tiene punto central al que pudiéramos bautizar como subjetividad o sujeto del enunciado/sujeto de la enunciación. El texto es la formulación de una pluralidad de significantes en la que se pierde el sujeto. El punto subjetal se disuelve en la infinitud del geno-texto o más bien se convierte en una *marca* del geno-texto infinito. Equivale a decir que si un «yo» se encuentra en el feno-texto como un resto, un efecto desplazado, una «espalda conveniente», el lector no tiene por qué considerarle como un *creador* sino como una puerta de entrada a esta producción que es el texto y en la que el «yo» de un sujeto fenoménico no es el «compositor» sino el «director de orquesta» y, por lo tanto, el que posibilita la audición pero no la origina.

El recorrido del sujeto significa al mismo tiempo que el lector se ve inmerso en el mismo proceso: el lector está exigido por el texto, no como punto final del mensaje sino como una pluralidad de significaciones que van a integrarse en el feno-texto para hacerle bascular hacia el geno-texto: *Leer* se convierte en una práctica infinita, teatral y anónima lo mismo que *Escribir*:

Yo prefiero, ante la agresión, replicar que algunos contemporáneos
no saben leer ————— (386)

Leer — —

Esta práctica — — —

(*Quant au Livre*, 387)

Con la aportación de una pluralidad de significantes, el lector reconstruirá a partir de los blancos y de las palabras del feno-texto el *idíoma generador*, esta infinitud mutante que hace desaparecer al sujeto y a toda fijación sustancial — ese silencio blanco — que es la meta misma del texto: «Apoyar, según la página, en el blanco que la inaugura, su propia ingenuidad, *olvidando incluso el título que hablaría demasiado alto*; y, cuando se alineó en una rotura (la menor, diseminada), vencido el azar palabra a palabra, vuelve indefectiblemente el blanco, antes gratuito, cierto ahora, para concluir que no hay nada más allá y autenticar el silencio...» (*Quant au Livre*, 387; el subrayado es nuestro).

burrillo semejante de vocablos, ordenado en las columnas de un léxico, será convocado arbitrariamente y por un malicioso azar: en absoluto, cada uno de estos términos *viene de lejos, a través de los confines o de los siglos*, aislado uno y mezclado otro con toda una compañía. Mágicamente, si para nuestra mente que representa en este momento — supongo — un vocabulario de miles de pliegos blancos, estas palabras, *instruidas por una mano hábil* para dar una nueva representación de su *pasada génesis*, surgían y se desmoronaban o luchaban, y *se excluían o se atraían* como hicieron en otro tiempo: os identificaréis con la lengua que componen hoy; las poseeréis como hombre... (*Les mots anglais*, 900; el subrayado es nuestro).

El elemento que más llama la atención a Mallarmé es una cierta «si-lueta fónica», a veces un fonema que evoca inmediatamente otros muchos por *aplicación* («semejantes») o por *disjunción* («divergentes») sin ningún motivo histórico. Siguiendo estos principios es como se construyen las familias de las palabras inglesas:

Qué descubrimiento más encantador, por ejemplo, y hecho incluso para compensar una gran decepción, es este reconocido vínculo entre palabras como *house*, la casa, y *husband*, el marido, su dueño [...] ¡Y encontrar a Venus más lejos, incluso demasiado lejos, lo admitimos! Ciertos vocablos no muestran esta conformidad de impresión, sino que presentan una disonancia. El viraje de la significación puede llegar a ser absoluto hasta el punto de interesar tanto como una verdadera analogía: es así como *heavy* parece desembarazarse de pronto de su sentido de pesadez para proporcionar *heaven*, el cielo, alto y sutil, considerado como morada espiritual (*Les mots anglais*, 919).

La operación que Mallarmé realiza sobre el significante está excluida de la «historia» lineal razonable; pertenece a otra: aquella inmemorial del geno-texto que penetra en el sueño y que hemos designado como «inconsciente»: «no hay ninguna *relación histórica* (se trata de la relación griego-latín-inglés) en inglés (por lo menos) y habrá que apelar a un origen común inmemorial para explicar la semejanza que autoriza un acercamiento» (922).

Insistimos en el hecho de que la pluralidad que busca Mallarmé tiene su eje en primer lugar sobre el significante y no sobre el significado: «Verdaderamente en el sentido y en el sonido hábilmente probados entre sí está el doble índice que guía al Filósofo en la clasifica-

ción familiar...». Sin «aventurarse a reunir *dry* y *thirst*, que ofrecen una relación en la idea pero casi ninguna en la forma...».

Mallarmé subraya que la lógica infinitizante del significante que propone está en contradicción con la tradicional, e insiste en la importancia de este trabajo del texto en el que todo saber se pierde:

... podados por el hierro inflexible de la lógica [...]

Que nuestra memoria les brinde un refugio.

Quedan varias consideraciones muy importantes y que se bifurcan desde donde estamos, una hacia la *lejanía inmemorial* y otra hacia un *pasado* aún impregnado de futuro, consideraciones apropiadas para dirigir la reflexión hasta los límites de este Sujeto; *allí donde todo saber se pierde un poco* (1049, el subrayado es nuestro).

Para resumir,¹⁹ indicamos que la «palabra» mallarmiana no tiene nada que ver con la unidad léxica portadora de sentido. Sus «dones de ubicuidad» (998), es decir, la extrema movilidad del elemento fónico a lo largo de la historia de la lengua y de las lenguas, el acento puesto sobre el significante que acaba por convertirse en el cuerpo mismo de la palabra, desechando el significado único («Emparentada con toda la naturaleza y acercándose así al organismo depositario de la vida, la palabra tiene en sus vocales y sus diptongos una carne; y en sus consonantes, una especie de delicada osamenta que disecar, etc.», *Les mots anglais*, 901), los dones de ubicuidad, repetimos, nos conducen a dos conclusiones importantes:

1) el «elemento mínimo» del texto no distingue clara y radicalmente entre significante y significado, sino que los refunde, los aplasta uno contra otro. La hoja saussuriana que representaba al *signo* llega a ser en el texto un *punto* en el que se han vuelto a fundir el significante y el significado;

2) este elemento mínimo — este punto — no olvida nunca que pertenece a la infinidad de los significantes múltiples, por lo que nunca olvida que puede leerse como perteneciente a todas las lenguas y a todos los sistemas míticos, y precisamente en la reconstrucción de esta infinidad el punto reserva su plenitud al texto.

19. Cf. sobre las operaciones que conducen a una verdadera ruina de las fronteras de los «ítems» léxicos en el lenguaje poético «Pour une sémiologie des paragrammes», en *Recherches pour une sémanalyse*, pp. 174 y siguientes.

Infinito-punto (Badiou) es como debería llamarse el elemento mínimo del texto. No ya un punto que estuviera sostenido por una infinidad (digamos, de «ideas») externa a él, sino un punto (marca) que es la infinidad (de las marcas), que no podría leerse en ningún momento como único, sino que, por el contrario, debería resonar inmediatamente como múltiple, plural, infinito (como esas familias de palabras, que Mallarmé inventa en inglés y cuya lista de miembros ninguna regla del significado puede cerrar).

La historia de la ciencia conoce bien ese concepto de *infinito-punto* con el nombre de *diferencial*; Leibniz lo introduce en las matemáticas, oponiéndose así a la noción cartesiana de *número* y forzando a la razón a admitir la posibilidad de inscribir lo infinito en un apunte finito.

Propongo, pues, que llamemos *diferencial significante* a este elemento mínimo sobre el que se construye el texto y que se inscribe en el feno-texto para transponer en él la infinidad de los significantes. La diferencial significante tendría dos características principales:

- 1) es una refundición del significante y del significado.
- 2) contiene:
 - a) todos los homónimos
 - b) todos los sinónimos
 - c) todas las diferentes acepciones míticas, religiosas o sociales que puede tener en las diferentes lenguas y en los diferentes sistemas significantes.

Es evidente que la teoría (así propuesta) de la significación en el texto se aleja notablemente de la semántica moderna basada en el concepto de signo. Ahondando en el signo, deshaciéndolo, haciéndose más allá y más acá de él, la *diferencial significante* desafía a la semántica estructural y a toda semántica que monta un sistema establecido de una vez por todas. Como diría Bachelard, la diferencial significante «se aparta de los principios de localización euclidiana» y no tiene «especificidad sustancial»; transforma al texto en un «objeto dinamizado».

III.3. Ahora bien, si la diferencial significante es un punto indispensable para crear un acceso a la significancia poética, ésta no podrá dilucidarse sin tener en cuenta la organización sintáctica, «las grandes unidades» del discurso. La semántica estructural no se preocupa de la estructura oracional, y deduce sus conclusiones a partir de una par-

relación dicotómica del significado, censurando el que este significado se presente primero en una determinada sintaxis que es su primera y única manera de ser. Pretender hacer una semiótica científica exige ante todo mantenerse cerca de la materia de la lengua; ahora bien, encontramos muy difícil que esta materia lingüística sea tomada en consideración si olvidamos la existencia de la *oración*. Como ha demostrado Benveniste, la frase «creación indefinida, variedad sin límites, es la vida misma del lenguaje en acción».²⁰ Encontramos la misma idea en los albores de la lingüística, en los gramáticos indios (Panini, Bhartrhari). Lo que interesa cuando estudiamos el papel de la organización sintáctica en la significancia poética es que la oración escapa al orden del signo, es decir, a esa lingüística que considera la significación como una totalidad de unidades descomponibles y componibles. «Con la frase dejamos el campo de la lengua como sistema de signos y entramos en un universo distinto... Esto da lugar a dos lingüísticas diferentes.»²¹ En efecto, la frase no es un todo compuesto de partes sino un *proceso*, y por ello la lingüística científica ha necesitado convertirse en generativa cuando se ha encargado de la frase.

Para la gramática generativa de Chomsky las formas básicas de la oración son el *sujeto* y el *predicado*: habla de una «basic subject-predicate form», y, en efecto, numerosos análisis concretos de lenguas concretas han demostrado este principio chomskiano. Pero se trata de análisis de lenguajes comunicativos y no de *textos*. Nuestras reflexiones sobre la unidad textual mínima (sintáctica) nos han llevado a comprobar que si bien la matriz SP es la unidad mínima del lenguaje comunicativo no lo es del texto: la unidad sintáctica mínima del texto no es una oración en el sentido de una estructura SP; se presenta de manera distinta bajo una forma que llamaremos «complejo significante».²²

A) El complejo significante, como unidad mínima del texto, se distingue de la *proposición*, que es la unidad mínima del discurso comunicativo. Sus características formales son las siguientes: a) está delimitado por dos pausas; b) posee una modulación semi-final, semi-sus-

20. E. Benveniste, «La phrase nominale», en *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.

21. E. Benveniste, *ibíd.*

22. Cf. para todo lo que sigue J. Kurylowicz, «Les structures de la langue: groupes et propositions», en *Esquisses linguistiques*, 1960.

pensiva, y c) su relación con los otros complejos significantes no es de concatenación, sino de simple *aplicación* constitutiva del texto.

Como grupo sintáctico textual, el complejo signifiante se compone de un modificante Ma y de un modificado Me; lógicamente, el miembro constitutivo del grupo (es decir, el que lo representa en el conjunto del texto) es el modificado Me. La función sintáctica del complejo signifiante se parece a la de la proposición subordinada. Dado que la proposición principal suele faltar en los textos literarios modernos, el complejo signifiante se asemeja a una subordinada cuya principal estuviera ausente y que tuviera que ser generada en la lectura del texto. El *Coup de dés* de Mallarmé se muestra así como un conjunto de complejos significantes que, sin recibir nunca la forma proposicional definitiva, se proyectarían siempre hacia adelante para detenerse finalmente, en tanto que modificado Me, en el borde del blanco de la página.

La función del modificado Me y la del modificante Ma están realizadas respectivamente por un sustantivo y un adjetivo, un adjetivo y un adverbio, un verbo y la preposición que le rige, etc.

Sin embargo, cuando el grupo sintáctico así constituido se transforma en complejo signifiante, unidad mínima del fenotexto, se produce una perturbación de las categorías gramaticales que lo forman: el miembro modificado Me abandona su función predicativa conservando sólo la determinativa y deja de marcar las categorías verbales (tiempo y persona). Se trata de una «nominalización» de los miembros Ma y Me del conjunto signifiante.

Contrariamente a lo que ocurre con el complejo signifiante, es el modificante Ma, es decir, el predicado, el miembro constitutivo de la proposición. La frase nominal, desprovista del verbo personal y de la cópula, se parece, bien es verdad, al complejo signifiante dada su función extratemporal y extrasubjetiva, lo cual no supone que la frase nominal (cuyo miembro constituyente es un Ma nominal o verbal) deje de ser una frase; mientras que el complejo signifiante, cuyo miembro constituyente es un Me, es una *aserción infinita*.²³

B) «Le coup de dés» no está fragmentado en frases. Ningún punto

23. Para una exposición más completa de la concepción de *complejo signifiante*, el lector puede acudir a nuestros *Recherches pour une sémanalyse*, Éd. Seuil, 1969, pp. 319-322.

marca secuencias finales y suspensivas en las que se *predique* algo, es decir, en las que se implante un sujeto definido que habría que delimitar. Por el contrario, el texto se presenta como una aplicación de *complejos significantes* en los que un modificado absorbe a un modificador y se suma a otros modificados que también han absorbido modificantes.

Éstos son adjetivos o sustantivos precedidos por una preposición, pero sobre todo formas *nominales* o *adjetivas* del verbo: infinitivos, participios pasados y presentes. Así: «lanzado», «blanqueado», «recaído», «erigido», «cubriente», «cortante», ¿cuál es la función semántica de estas categorías sintácticas?

Las formas nominalizadas o adjetivadas del verbo, aunque señalan un proceso, no le atribuyen ninguna característica *personal* ni *temporal*; se trata, pues, de una significancia que no se localiza en un sujeto (remite) y por lo mismo no se dirige a un oyente (destinatario) determinado; se sustrae al orden de la comunicación actualizada y se retira en un extra-sujeto, en una extra-subjetividad en la que la acción se encuentra en estado «virtual» opuesto al «actual», o mítico opuesto al ritual. Esta distinción entre «virtual» y «actual» de la significancia ha sido observada y estudiada por E. Benveniste: la ha reconocido en el interior de la categoría de los nombres de agente en sánscrito y más adelante en el árabe, griego y hasta en el latín.²⁴ Por otro lado, a fuerza de ser practicada en complejos significantes y no en frases, la significancia se escapa a la línea del tiempo, pues ni el participio presente ni el infinitivo marcan rasgos temporales ni modales en el verbo. Estas formas son numerosas en *Un coup de dés*: «para erigir», «cubriente», «adaptar», «ser», «lanzar», «desplegar»...

Sin embargo, aunque predominan las formas nominales y adjetivas del verbo no faltan las personales. Encontramos el *presente*: «despliega», «planea», «se prepara», «se añade», «se mezcla»; también algunos *imperfectos*: «empuñaba»... Estas formas personales están tan absorbidas por el modificado al que se refieren que pierden su función de *predicado* (sintagma verbal), no logran retener su significación, y el complejo que forman con el Me (del que dependen) se muestra como

24. Cf. E. Benveniste, *Noms d'agent et noms d'action en indo-européen*. A. Maisonneuve, 1948.

un fragmento suspendido, como un grupo sintáctico subordinado a una principal que *falta* (ya insistiré en esta ausencia).

La ausencia de esta principal designa este *tesoro*, este geno-texto infinito, esta infinidad productora de significantes cuyos complejos parecen ser las ruinas derrumbadas («quieta roca aquí abajo derrumbada desde un desastre oscuro»: de uno de los astros, de un des-astre).

Una descripción (que emprenderemos en otro sitio) de la sintaxis mallarmiana, de acuerdo con los principios de la gramática generativa, demuestra de manera más precisa que la *supresión no-recuperable* es una regla fundamental del funcionamiento sintáctico de los textos.

Algunas *preposiciones* o *formas verbales* indican el vínculo entre los fragmentos-complejos significantes y el geno-texto ausente:

— *como si* todo lo que va a decirse, toda la retórica, el relato que leeréis *no es* lo que se produce; es en relación con la verdadera labor de la significancia un *como si*, un calco, una réplica.

— *sea*: esta forma desempeña el papel de los *dos puntos* de la enumeración y la demostración o bien de los *paréntesis*, realizando las mismas funciones: «lo que describe enumerando solo es la demostración de una ausencia (la del geno-texto) que no os presento, obligándolos de esta manera a buscarlo». «Sea» puede tener también un matiz condicional de elección alternante entre una u otra de las infinitas posibilidades que el geno-texto puede brindar al feno-texto. Pero «Sea» puede ser también el imperativo, el modo de enunciar una ley: la ley de la significancia que Mallarmé busca, no la de la comunicación actual sino la de una operación significante virtual. E. Benveniste ha demostrado que el sánscrito posee dos formas específicas para señalar estos dos tipos de significación: lo virtual *vs* lo actual, el no-tiempo y el no-sujeto *vs* el tiempo y el sujeto. Son precisamente las formas de lo virtual, del no-tiempo y del no-sujeto las que han producido el *futuro* y el *imperativo*. Como si la significancia, que desafía al sujeto y al tiempo, se construyera una zona de acción que, desde la germinación del proceso significante, incluyera al futuro en un «tiempo» voluminoso, monumental, radicalmente diferente del lineal: el tiempo de la ley. Las religiones y las ideologías han atribuido esta extra-temporalidad a Dios, a lo sagrado, a lo poético. Los textos modernos se adueñan de este espacio y lo conciben como espacio en el que germina el proceso de la significación.

Para Mallarmé este proceso es el ejemplo mismo de una historia

ideal: la historia de la raza, la historia de «significar». Por ello, cuando piensa en la historia del hombre, la considera el transcurso del acto de significar. (En esto, la ideología de Mallarmé cae en la metafísica de la filosofía hegeliana). Así, cuando aborda lo que según él es el quehacer fundamental de toda *ordenación*, el *número*, lo enuncia en imperfecto de subjuntivo: «existiera», «comenzara», «cesara», «se cifrara», «iluminara».

Este subjuntivo equivale a un *futuro perfecto* en el pasado que encontramos además más adelante: «Nada habrá tenido lugar sino el lugar.» ¿No es el futuro perfecto el tiempo en el que el sujeto piensa su historicidad en la lengua, planteándola como exterior a su «yo»? El futuro perfecto es el tiempo del desplazamiento del sujeto en su lenguaje: «lo que hubiera sido por lo que estoy llegando a ser».²⁵

Vemos que la organización sintáctica y la temporal de *Un coup de dés* obedecen a una misma finalidad: señalar que lo que está escrito en la página — este orden, este «golpe de dados» — es el residuo de un proceso infinito de la significancia, de la historia del hombre — del «azar» — que el lector debería poder descubrir a partir del texto. Este «mensaje» está además acentuado por el hecho de que los complejos significantes y el juego temporal parecen *derrumbados* desde («quieta roca aquí abajo derrumbada desde un desastre oscuro» — *Tombeau de Poë* —), o si no, depender de una principal ausente, como ya hemos dicho («olvidada incluso del título que hablaría demasiado alto»), pero que *insiste* en el tejido mismo del texto en el que está dispersado: «un golpe de dados jamás abolirá el azar». Esto se ajusta al proyecto que describe Mallarmé en el prefacio de *Un coup de dés*: «la ficción aflorará y se disipará, rápida, de acuerdo con la movilidad del escrito, en torno a las *aristas fragmentarias de una frase capital*, introducida desde el título y luego continuada. Todo se desarrolla hipotéticamente en atajos; se evita el relato. Añádase que este empleo, al desnudo, del pensamiento con retiradas, prolongaciones, huidas, o su mismo dibujo, resulta para quien quiere leer en voz alta, una partitura».

25. J. Lacan, «La parole et le langage en psychanalyse», en *Écrits*, Éd. Seuil, 1965.

GOLPE. Marca la violencia, el pensamiento, un acceso a él, al acto, o mejor, a la significancia. Mallarmé emplea a menudo esta palabra para designar la luz: «de golpe el eruptivo y múltiple sobresalto de la claridad, como las próximas irradiaciones de una salida del sol» (*La musique et les lettres*); «Risueño oro del címbalo con puntas irritadas. De golpe el sol da en la desnudez» (*Le pitre châtié*). Sabemos que en los textos míticos (Veda) la luz y el pensamiento poético se designan con la misma palabra: usas = aurora, don poético. Apreciamos cómo el «golpe» de Mallarmé, en una serie de retiradas, prolongaciones, huidas, podría brindar a la lectura todo un corpus mítico que *insistiera* en el texto. Por otra parte, Mallarmé lo asocia también a *música* y a *luz*: golpe-címbalo-sol: «Mallarmé me mostró la llanura que el precoz estío empezaba a dorar: observe —dijo él—, es el primer golpe de címbalo del otoño sobre la tierra» (Valéry, *Variété* II, p. 210). El *golpe* es la *hora* en *Igitur*: «el golpe se realiza, doce, El tiempo (medianoche)». De ahí la asociación en *Igitur* de *heurt* [golpe]-*heure* [hora]. En el *Mystère dans les lettres* Mallarmé anuncia que quiere comenzar su obra con la combinación idea-dado-golpe-resplandor-sol. Además el fonema oscuro [u] de «*coup*» [golpe] juega opositivamente con la [e] clara de la palabra siguiente «*dés*» (dados).

DADOS [DÉS]. En francés es también un prefijo privativo de negación. Este concepto de privación, es decir, la concepción del texto poético como una deficiencia, una falta de esta infinidad que le sobrepasa, es común en Mallarmé. La encontramos en la preferencia mallarmiana por la palabra «*desastre*» para designar el trabajo poético: «quieta roca aquí abajo derrumbada desde un desastre oscuro». El *dado* procede etimológicamente de *datum* (lo que se da): el poema, producto de la significancia, es un *don*, una *ofrenda* («de» — preposición de origen o procedencia—); no es un regalo para el destinatario, sino un sacrificio espléndido — un golpe de sacrificio — por el que el sujeto de la palabra se anula para llegar a la infinidad de los significantes que jamás se abolirá: «jamás abolirá el azar». El «*dais*» [dɛ] (dose)

complicadas con palabras sub-encrucijada (sea, el Amo, como si, era, sería) constituyen lo que Mallarmé llamaba «puntos de intersección» pero que sería mejor llamar logares de convergencia [aplicación] y lugares de divergencia [disjunción]. (N. del t.)

es la bandeja (de San Juan) que encontramos de nuevo en un poema de Mallarmé.

JAMÁS. De *ja* y *más* en el sentido de *más*. Marca, contrariamente al sentido privativo de dados, un exceso que ahonda en la línea temporal y sale en ese extra-tiempo en el que se despliega el proceso de la significancia extra-temporal y extra-sujeto: este proceso que las formas normalizadas y los complejos significantes marcan en el nivel del significante. Para Mallarmé, *jamás* se opone a la existencia temporal lineal, como nos lo confirma el testimonio de una carta de Redon (febrero, 1889) en la que evoca la extratemporalidad de la producción significante con un condicional = futuro perfecto en el pasado: «¡pero toda mi admiración se vuelca en el gran Mago inconsolable y obstinado buscador de un misterio que sabe que no existe y que perseguirá para siempre *jamás* para duelo de su lúcida desesperación porque hubiera sido la verdad!»

NO ABOLIRÁ. «Abolir» atrae la atención de Mallarmé, que parece asociarla a *bol* (tazón), *bassin* (cuenco, recipiente hueco): «cuenco, abolido» (*Ouverture ancienne d'Hérodiade*); a algo vacío: «abolido chirimbolo de inanidad sonora» (*Ses purs ongles...*). La diferencial significante «abol» portadora del sema de «vacío», «hueco», «precipicio» se asocia así al *abismo* inicial y al precipicio final de *Un coup de dés*. Encontramos además:

Qué sepulcral naufragio... abole el mástil desvestido (*Soneto* 76);
 espirales de humo
 abolidas en otras espirales (73);

«Abolirá» contiene también *lira*, *ira*: rabia, locura; *lira* = lírico... de tal manera que el vocablo en su totalidad debería remitir hasta el fondo en hueco de la superficie existente, receptáculo potencial en el que se juega loca y poéticamente la «cuenta total en formación»: el trabajo de la significancia.

Sin duda el AZAR es la fortuna, la suerte, la oportunidad imprevisible e ilimitada, lo que escapa a la razón ordenadora. Pero etimológicamente (árabe) *azar* significa *dado*, de modo que la frase «un golpe de dados jamás abolirá el azar» es una tautología: «Un golpe de dados

jamás abolirá (el golpe de) dado.» En lugar de anunciar algo sobre los dados, en lugar de *predicarlos* se cierra sobre el mismo *dado*, regresa a su modificado por la insistencia de los complejos significantes. Por lo tanto, incluso la frase S-P del título tiende hacia un complejo signifi- cante que se niega a enunciar algo sobre un sujeto.

Pero «azar» es también «juego»; por lo tanto, permutación, varia- ción ilimitada de donde saldrá el *número*, que para Mallarmé es el actor de un actante indispensable en su pensamiento: la primera orde- nación, la puesta en orden, la distribución de las diferencias a partir de las cuales se articulará el acto de significar.

El *número* surge del *azar*, de la jugada del dado que los números trastocan, es «alucinación teñida de agonía», pero al mismo tiempo un gesto de *dominio*, de regulación. «El único número que no puede ser otro»; emblema, pues, de la *contradicción*, la producción de los números equivale en Mallarmé a la producción textual. Del mismo modo que el número cartesiano es un acto de regulación por el cual el sujeto finito ordena el azar infinito, el poema se convierte en una construcción razonada, una arquitectura, un fenómeno regulable y regular. El «nú- mero» del que habla Mallarmé recuerda al cartesiano, y el relato que proporciona *Un coup de dés* sobre la manera mallarmiana de compren- der el proceso signifiante y por lo tanto sobre su ideología nos demues- tra que es constructivista y fenomenológica, minada además interior- mente por el juego del signifiante antisubjetivo y anticartesiano que parece decir: Jamás la superficie abolirá el volumen.

IV.3. ¿Cuál es esta ideología del acto signifiante que *Un coup de dés* expone? La captaremos al intentar reconstruir un «relato» a partir de los fragmentos del texto.

En primer lugar el relato presenta la significancia como un *abismo* agitado que también y al mismo tiempo es un *ala* («sea un ala») «cu- briendo los surtidores, cortando al ras los saltos» o también una *vela* («sea una vela»).... La serie de *sea* nos lleva a un *casco* «inclinado de un borde a otro» al que se une, en el que «surge» el *Amo* que se sitúa en el lugar «de antiguos cálculos»: es pues en el relato el actan- te de esta labor de ordenación y coordinación que intenta domar «un destino y los vientos» mediante una operación de dominio representa- da por el *Número* (es aquí donde leemos: *El único Número que no puede ser otro*) o el *espíritu* «para lanzarlo en la tempestad, replegar

su división y pasar altivo». Este *amo* es el «directo del hombre» pero no el hombre de la razón («más allá de la inútil cabeza»), es el hombre «ancestralmente», el «demonio interior inmemorial»: este fondo del pasado y de la ausencia —la significancia infinita— que hay que dominar. El Amo —este Hombre— es un *viejo* inducido «hacia esa conjunción suprema con la probabilidad», pero se le añaden semas indicadores de su juventud: «su sombra *pueril*». En esta contradicción se anuncia la ruptura del sujeto, el combate: «nacido de un retozo/la mar por el antepasado tentando o el antepasado contra la mar/una oportunidad ociosa». Esta lucha de lo ancestral —de la historia monumental— con la mar [*mer*] que es también la madre [*mère*] generadora —la lengua generadora de sentido— vacilará hacia la *locura*. Mallarmé armoniza la locura —el combate en la simbolicidad— con la palabra *abolirá*, escrita en caracteres grandes al lado de *locura*: no *abolirá* cuyo-*irá* concuerda con la rabia de la locura y cuyo futuro negativo designa el deseo del Amo (del «yo» que nombra) de no sucumbir en la locura de la mar [*mer*] —de la madre [*mère*]— sino de ir más allá. Este paso más allá de la locura está indicado por la secuencia encuadrada por *como sí*: indecible porque la locura sólo puede escribirse como una réplica («como si» enfocando desde lejos lo que se produce en el abismo donde se genera el sentido: «insinuación simple en el silencio enroscada con ironía o el misterio»; «torbellino de hilaridad y de horror» que hay que dominar sin enmascarar ni huir: «sin encubrirlo ni huir», pero conservando «el virgen indicio».

Esta no-huida de la «locura» dominada, «la pluma solitaria desquiciada» la asegura. Pero el acto de *escribir* que la pluma anuncia y que es sin duda, para Mallarmé, el acto por excelencia de acceder a la significancia sin amputarla, el acto de escribir es también un *combate* para el sujeto: es lo que anticipan semas opuestos o lexemas como terciopelo/blancura; oposición al cielo; príncipe amargo del escollo; centellea/sombrea, etc., hasta el «torbellino de hilaridad y de horror». El trazado de la pluma alcanza esta lucha y la organiza lógicamente aunque no linealmente: «irresistible pero contenido por su pequeña razón viril fulminante» que «impuso un límite al infinito». En relación con el infinito, la escritura lo ciñe, lo limita, y lo cierra con el Número. Así el Número que el Amo —espejo de la Ley y de la división del sujeto— buscaba en el naufragio de la significancia, en el umbral de la locura, lo encuentra el *escriptor*. Pero éste no es ya el mismo sujeto,

es el sujeto *negado*, el anonimato «de la espalda» del director de orquesta, la «pluma solitaria». Su texto tendría como primer apoyo (como «unidad mínima») al *número*; dicho de otra manera, habría que leer el significante textual como si estuviera repartido en unidades del rango *número* «oriundo estelar», y permitiera, por lo tanto, pensar en la multiplicidad infinita «estelar». Pero este número es frágil: el imperfecto del subjuntivo = futuro perfecto («existiese», etc.), el precipicio y el azar lo acechan. Un abismo exterior que tiende la trampa del «delirio». Ahora bien, el acto de la pluma es un resultado «nulo humano», es decir, que disuelve al mismo sujeto y lo que el sujeto da en su racionalismo como una realidad: «en estos parajes de lo vago en que toda realidad se disuelve». En el lugar del sujeto dividido, la escritura numérica instala una combinatoria, un cálculo en el significante, un «juego» con las palabras, un golpe de dados en contradicción con el azar que lo fundamenta. Alejados el sujeto y su realidad «nada habrá tenido lugar sino el lugar». Esta ley ha de leerse no sólo en el sentido que Heidegger atribuye a la «nueva época del pensamiento»: ausencia de sujeto-hombre, sino también en el de sujeto-agente, palanca del pensamiento, subjetividad. Mallarmé va más lejos: ningún lugar central controla el trabajo significante en el texto; éste es la disolución misma del lugar central —del Amo— a fuerza de ser un trabajo de formulación, de organización y establecimiento de fórmulas numéricas. Nada en el lugar del sujeto, «excepto quizá una constelación»: el texto, oriundo estelar, tejido de número que, como los astros, es el des-astre de una infinidad de sentidos que estamos invitados a reconstruir.

Desde cada número —diferencial significante— del texto hay que efectuar un salto «a la altura tan lejana que un sitio se funde con más allá». El texto se compara con una constelación (la Osa Mayor): «el Septentrión también Norte». El texto —constelación— no debe *presentar* todo lo que es capaz de *señalar*: es una constelación «fría de olvido y de desuso». Es el lugar neutro «vacante y superior», donde se juega a la producción del sentido, al trabajo del pensamiento: «no tanto/que no enumere: sobre alguna superficie vacante y superior/el golpe sucesivo/sideralmente/de una cuenta total en formación».

Hemos visto la «teoría» mallarmiana del funcionamiento poético ofrecida en el «relato» de Un coup de dés: hay que aprehender y dominar una exterioridad (abismo, precipicio) mediante una operación de ordenación en la que el sujeto se objetiva (el Amo se convierte en pluma) y la infinidad se abre para quien no quiere dejarse ahogar por su «pequeña razón viril». Pero este infinito-entorno del «relato» ha demostrado ser un infinito-punto en la práctica de Mallarmé, allí donde el «número» se presenta como una diferencial significativa y marca el infinito en el juego de la lengua cuyo sentido carece de entorno. Establecemos así una contradicción en el texto de Mallarmé localizable y explicable históricamente: por una parte, la práctica de un riguroso análisis de la lógica del significante; por otra, el valioso enunciado de una ideología metafísica que en aquella época entroncaba con la vanguardia del pensamiento europeo: el hegelianismo.²⁸

28. Cf. J. Hyppolite, «Le Coup de dés de Stéphane Mallarmé et le message», en *Les Études philosophiques*, oct-dic. 1958, n.º 4.

Bibliografía

REFERENCIAS GENERALES

Los autores de este volumen se refieren constantemente, utilizando a menudo su terminología, a los trabajos de R. BARTHES, E. BENVENISTE, N. CHOMSKY, A. J. GREIMAS, R. JAKOBSON, L. HJELMSLEV y C. LÉVI-STRAUSS.

BIBLIOGRAFÍA SOMERA

- BIERWISCH, M., «Poetik und linguistik», *Mathematik und Dichtung*, Munich, Nymphenburger, pp. 49-46, 1965.
- COHEN, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.
- «La comparaison poétique», *Langages*, 12, pp. 43-51.
- «Théorie de la figure», *Communication*, 16, 1970, pp. 3-25.
- COQUET, J. C., «Combinaison et transformation en poésie (A. Rimbaud, *Les Illuminations*)», *L'Homme*, I, 1969, pp. 23-41.
- DELATTRE, P., «Les attributs physiques de la parole», *Revue d'esthétique*, XVIII, 3-4, 1965, pp. 240, 254.
- «From Acoustic Cues to Distinctive Features», *Phonetica*, 18, 1968, pp. 198-230.
- FONAGY, I., «Le langage poétique: forme et fonction», *Diogenes*, 51, 1965, pp. 72-113.
- GENINASCA, J., «Evento de Mario Luzi», *Revue Romane*, V-I, 1970, pp. 17-38.
- *Les Chimères de G. de Nerval*, La Baconnière, 1971.
- GREIMAS, A. J., «La linguistique structurale et la poétique», *Du Sens*, Seuil, 1970, pp. 271-284.

- IHWE, J., *Prolegomena zu einer Theorie der Literaturwissenschaft*, Munich, Bayerischer Schulbuch Verlag, 1971.
- JAKOBSON, R., «Les Chats de Ch. Baudelaire», *L'Homme*, I, 1962, pp. 5-21 (en colaboración con Lévi-Strauss).
- «Une microscopie du dernier spleen dans *les Fleurs du Mal*», *Tel Quel*, 29, 1947, pp. 12-24.
- KOCH, W. A., *Recurrence and a Three-Modal Approach to Poetry*, Mouton, 1966.
- «Linguistische Analyse und Strukturen der Poetizität», *Orbis*, 17, I, 1968, pp. 5-22.
- KRISTEVA, J., *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Éd. du Seuil, 1969.
- LEECH, G. N., *A Linguistic Guide to English Poetry*, Londres, Longmans, 1969.
- LEVIN, S. R., *Linguistic Structures in poetry*, Mouton, 1962.
- «Poetry and Grammaticalness», *Proceedings of the IXth Int. Congress of Linguists*, Mouton, 1964, pp. 308-315.
- LÉVI-STRAUSS, Cl., «Les Chats de Ch. Baudelaire», véase R. Jakobson.
- MARCUS, S., *Poetica matematică*, Bucarest, edición de la Academia de Ciencias de Rumania, 1970.
- MELETINSKIJ, E., y SEGAL, D., «Structuralisme et sémiotique en URSS», *Diogenè*, 73, 1971, pp. 94-116.
- MUKAŘOVSKÝ, J., *Kapítal aus der Poetik*, Suhrkamp Verlag, 1967.
- NASTA, M., «L'analyse sémiotique des poèmes et le statut des relations projectives», *Revista Rumana de Lingüística*, XIII-b, 1968, pp. 603-615.
- «La matrice générative de rythmes et les structures verbales de la phrase poématique», *Actas del X Congreso Internacional de Lingüistas*, 1970, pp. 17-26.
- RIFFATERRE, M., «Describing Poetic Structures», *Yale French Studies*, 36-37, 1966, pp. 200-242.
- «The stylistic approach to literary history», *New Literary History*, II-1, 1970, pp. 39-55.
- RUWET, N., «L'analyse structurale de la poésie», *Linguistics*, 2, 1963, pp. 38-59.
- «Analyse structurale d'un poème français: un sonnet de Louise Labé», *Linguistics*, 3, 1964, pp. 62-83.
- «Sur un vers de Ch. Baudelaire», *Linguistics*, 17, 1965, pp. 69-77.

- «Limites de l'analyse linguistique en poétique», *Langages*, 12, 1968, pp. 56-70.
- SCHIRMUNSKI, V., «Syntaktischer Parallelismus und rhythmische Bindung», *Festschrift Wolfgang Steinitz*, Berlín, 1965.
- THORNE, J.P., «Stylistics and Generative Grammars», *Journal of Linguistics*, 1, 1965, pp. 49-59.
- «Poetry, Stylistics and Imagery Grammars», *Journal of Linguistics*, 5, 1969, pp. 197-150.
- USPENSKY, B. A., *Poetika kompoziciji* (en ruso), Moscú, Ed. Iskustvo, 1970.
- VALESIO, P., *Structure dell'allitterazione*, Bolonia, Zanichelli, 1967.
- VAN DIJK, T. A., «Sémantique structurale et analyse thématique», *Lingua*, 23, 1969, pp. 28-53.
- «Neuere Entwicklungen in der literarischen Semantik», *Text Bedeutung Aesthetik*, Bagerischer Schulbuch Verlag, 1970.
- ZILBERBERG, C., *Une lecture des «Fleurs du Mal» de Ch. Baudelaire*, tesis manuscrita, 1968.

LIBROS DE CONJUNTO Y DE ORIENTACIÓN

- ARRIVÉ, M., y CHEVALIER, J.-C., «La stylistique», *Langue française*, Larousse, 3, 1969.
- FREEMAN, D., *Linguistics and Literary Style*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1970.
- KREUZER, H., y GUNZENHAUSSER, R., *Mathematik und Dichtung*, Munich, Nymphenburger, 1965-1967.
- «Zur strukturalistischen Interpretation von Gedichten», *Sprache im technischen Zeitalter*, 29, 1969.
- SEBEEK, Th. A., *Style in Language*, Cambridge, Nueva York, Londres, 1960.
- STEMPEL, W.-D., *Beiträge zur Textlinguistik*, W. Fink Verlag, I, 1971.
- TODOROV, T., *Théorie de la littérature*, Éd. du Seuil, 1966.

Volúmenes publicados

1. Francisco R. Adrados:
Estudios de lingüística general (2.ª edición)
2. Emilio Orozco Díaz:
El teatro y la teatralidad del Barroco
3. Ángel Valbuena Prat:
El teatro español en su Siglo de Oro (2.ª edición)
4. Georges Poulet:
Los caminos actuales de la crítica (Introducción de Antonio Prieto)
5. Mario Fubini:
Métrica y poesía
6. Guido Mancini:
Dos estudios de literatura española (Palmerín de Olivia y L. F. de Moratín)
7. Manuel Alvar:
El Romancero: tradición y pervivencia (2.ª edición, corregida y muy aumentada)
8. M. Baquero Goyanes:
Estructuras de la novela actual (3.ª edición)
9. Cesare Segre:
Crítica bajo control (2.ª edición)
10. Guillermo Díaz-Plaja:
Al filo del Novecientos
11. F. López Estrada:
Rubén Darío y la Edad Media
12. José S. Lasso de la Vega:
De Sófocles a Brecht (2.ª edición)
13. Tzvetan Todorov:
Literatura y significación (2.ª edición)
14. Víctor Sklovski:
Sobre la prosa literaria
15. José Simón Díaz:
La bibliografía: conceptos y aplicaciones

16. José María Valverde:
Azorín
17. Antonio Prieto:
Ensayo semiológico de sistemas literarios
18. Helmut Hatzfeld:
Estudios de literaturas románicas
19. Erich von Richthofen:
Tradicionalismo épico-novelesco
20. Gabriela Makowiecka:
Luzán y su poética
21. Alfredo Hermenegildo:
La tragedia en el Renacimiento español
22. Francisco R. Adrados:
Estudios de Semántica y Sintaxis
23. Esteban Pujals:
La poesía inglesa del siglo XX
24. Leo Pollmann:
La épica en las literaturas románicas
25. Joaquín Arce:
Tasso y la poesía española
26. Juan Villegas Morales:
La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX
27. Antonio García Berrio:
Significado actual del formalismo ruso (La doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas)
28. Ignacio Prat:
«Aire nuestro» de Jorge Guillén
29. Isidoro Montiel:
Ossián en España
30. Helmut Hatzfeld:
Estudios de estilística
31. Isabel Criado:
Personalidad de Pío Baroja (Trasfondo psicológico de un mundo literario)
33. Antonio Prieto:
Morfología de la novela

34. Martín de Riquer:
Los trovadores. Historia literaria y textos (tomo I)
35. Martín de Riquer:
Los trovadores. Historia literaria y textos (tomo II)
36. Martín de Riquer:
Los trovadores. Historia literaria y textos (tomo III)
37. Antonio García Berrio:
Introducción a la poética clasicista: Cascales
38. Valerio Báez San José:
Introducción crítica a la gramática generativa
39. **Semiología del teatro**
(Textos seleccionados por José M.ª Díez Borque y Luciano García Lorenzo)
40. James W. Harris:
Fonología generativa del español
41. Wallace L. Chafe:
Significado y estructura de la lengua
42. Ulrich Weisstein:
Introducción a la literatura comparada
43. Víctor Sklovski:
La cuerda del arco
44. Miguel Garci-Gómez:
«Mío Cid». Estudios de endocrítica
45. Juan Villegas:
Estructuras míticas y arquetipos en el «Canto General» de Neruda
46. Cesare Segre:
Las estructuras y el tiempo
47. A. J. Greimas y AA. VV.:
Ensayos de semiótica poética

En preparación

Erich von Richthofen:
límites de la crítica literaria

Isabel Paraíso:
El ritmo de la prosa

Antonio Gallego Morell:
Garcilaso. Documentos completos

En la línea de investigación semiótica que el texto se propone, François Rastier intenta una sistematización de las isotopías, de su funcionamiento y articulación interna, ejemplificándola en las tres lecturas posibles del soneto **Salut** de Mallarmé (como banquete, como navegación, como escritura); mientras que Jean-Louis Houdebine se fija en la inflexión que se opera en el significado de un texto (**Portrait des Meiosems** de Henri Michaux) al pasar de un nivel de enunciación a otro. Los autores incorporan diversos instrumentos de trabajo: tomando como ejemplo de modus operandi el análisis de Roman Jakobson y Lévi-Strauss, "**Les Chats**" de **Baudelaire**, remiten a las

Participan en este volumen –ordenado e introducido por A. J. Greimas– Michel Arrivé y Jean-Claude Coquet (Universidad de París), Jean-Louis Houdebine y Claude Zilberberg (École pratique des Hautes Études), Jean-Paul Dumont (Universidad de Fordham), Jacques Geninasca (Universidad de Zurich), Nicole Gueunier (Universidad de Tours), Julia Kristeva (CNRS) y Teun A. Van Dijk (Universidad de Amsterdam). Reúne este volumen un conjunto de ensayos de gran interés y novedad en su aportación al quehacer semiótico. Desde sus perspectivas personales los autores proponen un método de trabajo, a la vez que intentan definir el objeto de la semiótica poética y mostrar diferentes

aproximaciones (lecturas) a un texto literario. Así, inclinándose ya hacia una interpretación paradigmática (Jean-Paul Dumont, Claude Zilberberg), ya hacia una representación narrativa del significado (Michel Arrivé, Nicole Gueunier), abren paso a un tipo de estrategia de desciframiento de los textos poéticos que intenta conciliar el estudio de las taxías con el del relato, es decir, considerar el conjunto de simetrías que repercuten en los diferentes niveles (taxías) como lugares de transformación (relato).

aportaciones de la gramática generativa, a la teoría de la información, al psicoanálisis, a la lingüística de Hjelmslev, a la antropología y, sobre todo, a la metodología de Greimas (**Semántica estructural y Du sens**). Teun A. Van Dijk incorpora los principios de la gramática chomskiana de la oración, intentando ampliarlos en una búsqueda de las reglas y transformaciones que den cuenta de la generación del texto poético. Julia Kristeva (**Semanálisis y producción del sentido**) expone su concepción de la semiótica (inseparable del psicoanálisis) que debe preocuparse no sólo de la generación del sentido, sino también, y a la vez, de la del sujeto hablante, acudiendo como (de)mostración a la teoría y práctica.

