

41

798

TEORIA

Iuri Tinianov

EL SENTIDO DE LA PALABRA POÉTICA

II. EL SENTIDO DE LA PALABRA POÉTICA

Tinianov, Yuri. (1923)

El problema de la lengua poética.

Buenos Aires, Siglo XXI, 1970.

1. La palabra no tiene significado preciso. Es un camaleón que nos muestra matices, y aun colores distintos.

El concepto de la "palabra" es en rigor una especie de receptáculo cuyo contenido variará acorde con la estructura léxica en la que esté ubicado, y con las funciones de cada uno de los elementos del discurso. Podemos considerar que la palabra constituye una sección transversal de estas distintas estructuras lexicales y funcionales. 1

Al determinar las diversas acepciones de uso de las palabras hallamos habitualmente un dualismo. Los significados "usual" y "ocasional" de Jean-Paul, "significado" y "representación" en Potebnia, son enfoques del problema que derivan precisamente en esta dualidad: la palabra fuera de la oración y la palabra dentro de la oración. La contraposición de B. Erdmann, *Sachvorstellung* y *Bedeutungsvorstellung*, es análoga. El primer vocablo corresponde al significado de la palabra dentro de la oración, el segundo, al significado de la palabra separada. 1

La palabra fuera de la oración no existe. La palabra separada no implica condiciones que prescindan de la frase, sino que se encuentra en condiciones *distintas* frente a la palabra de la oración. Cuando pronunciamos la palabra separada, "la palabra del diccionario", no obtenemos la "palabra absoluta", la pura entelequia léxica, sino simplemente una palabra en condiciones nuevas con respecto de la que nos propone el contexto. Por lo tanto, los experimentos semánticos sobre "palabras", que consisten en pronunciar palabras separadas para provocar en el oyente series asociativas, operan sobre un material insuficiente y sus resultados no son generalizables.

El dualismo terminológico que anotamos antes ha de ser utilizado en otra dirección. Si analizamos la serie del uso de las palabras, encontraremos los fenómenos de *unidad de la categoría lexical*. 1

Consideremos la "palabra" tierra.

| | |
|--------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Tierra | <ol style="list-style-type: none"> 1. Tierra y Marte; tierra y cielo (<i>tellus</i>). 2. Esconder un objeto bajo tierra; la negra tierra (<i>humus</i>). 3. Cayó a tierra (suelo). 4. La tierra nativa (patria). |
|--------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Indudablemente tenemos aquí distintos significados de una misma "palabra" en diversos usos. Y aun si, a propósito de un marciano que se cayera al suelo en Marte, dijésemos "cayó a tierra", de inmediato advertirían una cierta inadecuación, aunque sin duda el significado de "tierra" en el complejo "caer a tierra" está muy lejos del significado que "tierra" asume en los complejos precedentes. Pareja inadecuación implicaría decir del suelo de Marte "la tierra gris".

¿Por qué? ¿Qué nos autoriza a considerar única la palabra enfocada en estos usos tan distintos, a mirarla como algo idéntico en cada ocasión? Justamente la presencia de una categoría de unidad lexical, presencia que llamaremos indicio fundamental del significado.²

¿Por qué en cierto punto no pudimos decir del marciano que había caído a tierra? ¿Por qué no se ha eliminado este uso de la palabra? Porque al hablar del marciano seguíamos moviéndonos sobre *un cierto plano lexical*:

| | |
|--------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| Tierra | <p>tierra y Marte la tierra negra cayó a tierra la tierra nativa.</p> |
|--------|-----------------------------------------------------------------------------------|

Cuando hablábamos del marciano, nos referíamos a los distintos usos verbales del primer significado. Aunque el significado era distinto, lo confundíamos, continuábamos moviéndonos en cierto plano léxico. Éste se hacía posible porque la palabra "tierra" era considerada *única*. A pesar de que en cada ocasión aparecían complejas consonancias semánticas e indicios secundarios, determinados por las particularidades de una acepción y plano léxico específicos, siempre se presentaba el *indicio fundamental* en la palabra.

La unidad de la categoría léxica, o en otros términos, la presencia del indicio fundamental, se expresa con gran fuerza en presencia de ésta o aquella acepción verbal.

Turguenev escribía al conde Viazemski:

En lugar de *adversarios* siempre escribes *combatientes*, y es bien distinto, porque combatir (*batirse*) significa favorecer, ayudar, facilitar, (mira todas las alusiones a nuestros defensores y sostenedores de las fuerzas celestiales).³

Y Viazemski le contestó:

Naturalmente tienes razón: uso erróneamente la palabra "combatientes"; no obstante en el sentido del habla significa lo que yo quiero expresar... Pero te equivocas al decir que "combatir" significa favorecer. Consulta el diccionario de la Academia: está "combatir a alguien" y "combatir por alguien"; "hemos combatido a los enemigos de Israel" (*Macabeos*, I, 16, 2). O sea que tú tienes razón y yo no estoy equivocado. Lo confieso: "adversario" es para mí una palabra un poco antipática, pero no hay nada que hacer, y no me rebelo.⁴

De tal modo Viazemski usaba la palabra *combatiente* en un sentido absolutamente contrario. Además, el conde explica que "en el sentido del habla" tal palabra "significa lo que yo quiero expresar"; en tanto, la palabra "adversario" le resulta antipática. ¿Cómo puede ser esto?

Puede ser por dos motivos: la palabra "adversario", para Viazemski, se asociaba a la palabra "antipático", según dos significados concordantes:

adversaire
*rebutant*⁵

Este juego se produce porque en la palabra "antipática" está presente la categoría de la unidad léxica, el indicio fundamental: la palabra "antipático" se entiende lexicalmente como palabra única. Si no existiera la categoría de la unidad, si se hubiese disgregado y hubiera dos indicios o signos diversos, Viazemski no se hubiera encontrado en el dilema de tener que asociar "adversario" con el significado de la palabra "antipático". Pero ¿por qué utilizaba la palabra "combatiente" en lugar de "adversario"? ¿Comprendía que la palabra "combatiente" se enlazaba con los dos significados de la palabra "combatir"? El hecho es que el plano léxico en el que se movía Viazemski no toleraba asociaciones con la palabra "antipático" en su segundo significado, mientras que fácilmente sobrellevaba una asociación con cualquier significado de la palabra "combatir".

El plano lexical se configura con muchas condiciones y, entre ellas, determinados tonos emotivos. Asociado al segundo significado de la palabra "antipático", un particular tono emotivo desequilibraba los matices del plano en el que se movía Viazemski (oratorio, solemne, en este caso) y el matiz de "combatir", en cambio le correspondía en pleno. Atribuimos este matiz a indicios secundarios.

En síntesis, la traba para usar la palabra "adversario" provenía de la presencia del indicio fundamental, mientras que la elección de la acepción dependía de indicios secundarios.

El indicio fundamental puede desdoblarse y multiplicarse, la categoría de la unidad léxica puede transgredirse.

Ejemplifiquemos:

"Naturaleza y caza" (título de una revista).

"Tiene una naturaleza apreciativa, pero ningún interés por el estudio".*

Nada nos hace considerar que "naturaleza" y "caza" (interés) sean idénticas, correlativas, en las dos frases. Aquí no existe la categoría de la unidad lexical, y estas palabras en los dos ejemplos propuestos se expanden en planos léxicos totalmente distintos.

Existen líneas generalizantes de la unidad, gracias a las que la palabra se comprende como única a pesar de sus cambios ocasionales. El dualismo puede considerarse como una fundamental división de los indicios de los significados en dos clases principales: indicio fundamental e indicios secundarios del significado.

En este punto habrá que recordar que las nociones de indicio fundamental y la de parte material no son coincidentes, como tampoco lo son las nociones de secundario y de parte formal. En las frases: "Hombre, esto tiene un sonido soberbio" y "Hombre, una taza de té", parte formal y parte material de la palabra son iguales pero los indicios fundamentales difieren.⁹

Veamos algunos ejemplos de "indicios secundarios". Tomemos la palabra "hombre" en algunos de sus usos:

1. ¡Hombre! . . . Esto tiene un sonido soberbio. Eres tú, soy yo, y él ese hombre. Pero este hombre no eres tú, no soy yo ni él . . . (M. Gorki.)
2. Y sobre el alto camino no olvidará el más sagrado de los títulos: hombre. (Yukovski.)
3. Sí, fue un hombre; en toda la tierra hombre parecido no encontraré jamás. (Shakespeare.)
4. No es el puesto quien hace ilustre al hombre, sino el hombre al puesto.

5. Un hombre joven estaba delante de la vidriera del negocio.

6. "Jovencito" (= hombre joven) [apelativo].

7. Cuando este mismo Pedro se hizo grande y, a menudo, en bien de su educación y aprendizaje, debía sentir los golpes de los integrantes de la *troupe*, en la que más frecuentemente se repetía la palabra "hombre", recibió el apodo de "hombre". La *troupe* se componía por una mitad de alemanes, entre los que, como entre otras naciones, el apelativo "hombre" entre comillas se usa como palabra injuriosa o por lo menos despectiva. (Oge Madelung, *El hombre del circo*.)

8. "Hombre del restaurante" (califica).

9. Hombre, rostro del siglo.

Examinemos estos ejemplos: en todos (excluidos 6 y 7) está el indicio común del significado, el fundamental, pero siempre muy fuertemente connotado por sus indicios de significados secundarios.

En el primer ejemplo, en principio de frase, hay un aislamiento sintáctico de la palabra "hombre"; el aislamiento contribuye a hacer desaparecer las asociaciones objetivas de la imagen, y por tanto los indicios cuyo significado se determina por asociación con otras partes de la oración. Queda la imagen del significado y así, en este caso, asume una mayor importancia la calidad de la entonación aislante, o sea los elementos emocionales que la acompañan; estos elementos secundarios (emocionales en el ejemplo que estamos analizando) integran el cuerpo del "significado".

El siguiente ejemplo, con algunas variantes, mantiene los mismos matices. "Hombre [. . .] eres tú, soy yo y él [. . .]": esta oración tiene como indicio secundario un matiz objetivo. También aquí es importante la particular entonación "de la abierta combinación verbal" (la expresión es de Wundt), que atenúa en mucho la objetividad. Ésta, incluso, muy pronto se ve impugnada: "Este hombre no eres tú, no soy yo ni él". Tal construcción anula el matiz objetivo.

Luego nos encontramos con un ejemplo de matiz semántico por aislamiento sintáctico (pero no al comienzo sino en el final de la unidad gramatical), con entonación analógica:

Y sobre el alto camino no olvidará
el más sagrado de los títulos: hombre.

En cambio, en el ejemplo 3 se siente la fuerza del primer complejo de indicios secundarios, la intensidad de una gradación que se transmite a distancia. Si tomamos en forma aislada la oración:

En toda la tierra
un hombre parecido no encontraré jamás.

no encontraremos los indicios secundarios de usos verbales "elevados" que vimos en ejemplos precedentes. (La frase se aproxima a expresiones del tipo: "un hombre similar a él..."; "un hombre parecido no se puede hallar".) Aquí se mezclan indicios secundarios absolutamente distintos de los que encontramos en expresiones como: "¡Hombre!... esto tiene un sonido soberbio" o "El más sagrado de los títulos: hombre".

La oración que tomamos aislada, está precedida por ésta:

Sí, fue un hombre,

donde la palabra "hombre" es análoga en sus indicios secundarios al uso verbal que tiene en: "¡Hombre! Esto tiene un sonido soberbio", y "El más sagrado de los títulos: hombre". También aquí, en la oración que encabeza el período, la matización es tan fuerte y el nexo sintáctico entre las dos oraciones tan estrecho, que se conserva en la segunda, o sea la que hemos examinado aisladamente:

Sí, fue un hombre; en toda la tierra
hombre parecido no encontraré jamás.

Ahora consideremos el proverbio del ejemplo 4. Nos parece encontrarnos ante una palabra totalmente distinta, porque se conserva el indicio fundamental y no subsisten los indicios secundarios, característicos de los ejemplos precedentes.⁹

Una singular fluctuación del indicio principal y de su parcial anulación se presenta en la frase "Un hombre joven estaba delante de la vidriera del negocio". Nos encontramos ante la posibilidad de conservar en plenitud el indicio fundamental, reconstituyendo la serie "hombre joven — hombre viejo". Más cercano a este uso verbal se halla el apelativo "jovencito" (= hombre joven) donde las dos palabras están estrechamente asociadas, y el significado de la determinación en gran medida ha operado la anulación del indicio fundamental del determinante,¹⁰ lo cual lo autoriza como apelativo de cualquier hombre joven (esta estrecha asociación se expresa inclusive en la deformación facultativa sonora del segundo miembro: *ceek*).¹¹

El significado del grupo aislado "hombre joven" puede connotar con fuerza el grupo no aislado en "un hombre joven estaba delante de la vidriera del negocio". Aquí la palabra "hombre", al conservar su autonomía, o sea el indicio fundamental del significado, puede manifestar el *matiz del grupo* en calidad de indicio secundario, oscureciendo un poco el fundamental. Y esta vez el secundario ya no implica emocionalidad.

La anulación del indicio fundamental de la palabra "hombre" en el grupo "hombre joven" explica una función de grupo y constituye un indicio secundario, y es un indicio secundario negativo, en cuanto atañe a todo el grupo. Pero esta misma anulación en ocasiones puede permitir la manifestación de otros indicios secundarios, positivos en estos casos. Lo mismo sucede con el apelativo que era característico de los restaurantes en la época prerrevolucionaria: "hombre",¹² donde los indicios secundarios se sustituían radicalmente por el indicio fundamental, ocupaban su lugar y, por su parte, daban nacimiento a otros indicios secundarios ya emocionales (cf. el trozo de Oge Madelung).

De tal modo, aislada en "hombre del restaurante", la palabra "hombre" puede ser un juego de significados; aquí se asocia a dos seres contrastantes: hombre = "Hombre", donde se manifiestan indicios secundarios específicos, y hombre = *ceek*, donde el indicio fundamental está suplantado por indicios secundarios de diverso carácter, opuesto al término "Hombre". Así en la calificación "Hombre del restaurante" nos encontramos frente a un uso verbal en el que el lugar del indicio fundamental está ocupado por los indicios de las dos series simultáneamente, y este fenómeno de recíproca exclusión complica el significado en grado sumo.

Examinemos ahora el *calembour* de Andrei Bieli: "Hombre, rostro del siglo".¹³

¿Qué gradaciones se advierten en el significado de la palabra "hombre"? Merced al *calembour* asistimos a una especie de *redistribución* de los elementos materiales y formales¹⁴ y a su semasiologización. Está claro que la semasiologización de las partes otorga a la palabra "hombre" un matiz determinado; no obstante la matización no proviene en este caso de anulamiento del indicio fundamental, sino de su estabilidad, porque la esencia del *calembour* está basada en el enfrentamiento de los dos planos y desaparecería junto con cualquiera de ellos. Es como si nos encontrásemos frente a una doble semántica, a dos planos, cada uno de los cuales tiene indicios fundamentales propios y pesa sobre el plano paralelo. La fluctuación de los dos planos semánticos puede ocasionar una ofuscación

parcial del indicio fundamental. Se producirá asimismo la evidenciación de los indicios fluctuantes de significado, en los que participa en gran medida, en este caso, la matización léxica de los monemas "rostro" y "siglo", su pertenencia a un ámbito léxico "elevado", en especial el primero de ellos. De tal modo, el ejemplo demuestra que las peculiaridades del uso verbal originan indicios secundarios, a los que podemos denominar *fluctuantes* a causa de su inestabilidad.

Pero también puede ocurrir que los indicios fluctuantes sustituyan completamente al fundamental; la expresividad del discurso puede darse incluso con prescindencia del significado de las palabras, en cuyo caso éstas se convierten en referentes de una función expresiva distinta de los elementos discursivos. Por ejemplo, una serie de palabras indiferentes por su significado, que cumpla la función auxiliar de "completar" la serie de la entonación con material de vocablos, proferida con fuerte énfasis se convierte en una injuria. La categoría de los fenómenos de este tipo incluye el fuerte matiz enfático-tonal de ciertas partes invariables de la oración y de palabras secundarias, que anula de raíz el indicio fundamental de sus significados. En lugar de este último podrán manifestarse indicios fluctuantes de significado.

En este caso asume insólita importancia la misma matización léxica de la palabra, como permanente indicio secundario del significado. Cuanto más fuerte es la característica léxica, tanto más posible es que la anulación del significado fundamental ilumine con fuerza justamente el matiz léxico de una palabra y no su indicio fundamental. En este aspecto es típico el uso de palabras injuriosas en lugar de felicitaciones. La función de tales palabras es completar con material discursivo determinadas entonaciones enfáticas, de modo que el indicio fundamental de sus significados se borra y en cambio, como anillo de conjunción, queda el *matiz léxico*, la pertenencia de una palabra a determinada serie. Un uso verbal, en el que matiz léxico y matiz tonal se chocan, obtiene sentido y fuerza precisamente de la percepción de esta incongruencia. Según Karl Schmidt si tenemos en cuenta que no se guarda en una botella maloliente el aceite de buena calidad, para poder oler el aroma del aceite y no el tufo de la botella, buscamos un especial efecto cuando elegimos palabras injuriosas para usarlas como cumplidos. El elemento léxico opuesto al matiz emocional de la entonación otorga a ésta notoria preponderancia.

2. Vimos al examinar el problema de los indicios fluctuantes que se manifiestan en la palabra, que alcanza particular importancia el

matiz léxico de la palabra misma. La anulación del significado, es decir la desaparición del indicio fundamental del significado, hace resaltar con fuerza el matiz genérico que una palabra obtiene por su pertenencia a uno u otro contexto discursivo.

Cada palabra aporta la connotación que le confiere su ámbito discursivo más común y habitual. La diferencia entre un contexto discursivo y otro se enlaza con la diferencia de condiciones y funciones de la actividad de la lengua. Cada actividad y situación tiene condiciones propias y fines particulares; dependiente de éstos cada palabra asume mayor o menor significatividad dentro del contexto y se incorpora a él.

Cuando la palabra obtiene su connotación, según el carácter de una actividad o un contexto que la modifican y forman, el matiz léxico se percibe con más intensidad fuera del campo de la actividad y situación a las que caracteriza. Con mayor precisión: cada palabra tiene su característica léxica propia, originada en la época, la nacionalidad, el ambiente, pero sólo fuera de esa época y nacionalidad se le reconoce una *caracterización léxica* propia. En este sentido el matiz léxico, sin más, puede tener valor probatorio. En los tribunales berlineses basta una sola palabra de *Gauersprache*¹⁵ para considerar que el imputado proporciona una "nota alusiva"; es decir que esta palabra, más allá y a pesar del indicio fundamental del significado, se convierte en prueba. En la misma medida asume valor probatorio del matiz extranjero y dialectal del discurso.

Sin embargo, cada contexto discursivo tiene una fuerza asimilativa que impone a la palabra determinadas funciones y no otras, connotándolas según el tono de la actividad. La selección léxica está determinada por la originalidad y la especificidad de las funciones de la lengua en la literatura. Cada palabra que sea objeto de esa selección se asimila a ella. Pero para que la característica léxica de la palabra pueda incluirse en el verso, debe estar reconocida constructivamente en el plano literario.

El carácter de tradición de la literatura —escribe Paul— connota el material verbal. El *epos* popular de la Edad Media, la novela de caballería cortesana, las canciones de gesta no tocan una cantidad de palabras. La palabra entra en la literatura en determinadas condiciones.¹⁶

Remitirse a la tradición es esencial, pero así no se agota el problema. El léxico poético se forma no sólo por continuidad de determinada tradición léxica, sino también por oposición con ella (el léxico de Nekrasov, de Maiakovski). La "lengua literaria" tiene un desarrollo que no se puede interpretar como desarrollo sistemá-

tico de una tradición, sino más bien como una sucesión de eliminaciones considerables de tradiciones existentes. En estos procesos eliminatorios tiene gran importancia la restauración parcial de estratos antiguos.

Bastante más sustanciales son los argumentos que Paul expone en otro de sus escritos:

El estilo evolucionado, una de cuyas leyes es la no repetición demasiado frecuente de una misma expresión, exige naturalmente que, para una misma idea, haya la mayor cantidad posible de formas de manifestación.

En una medida mayor aún se necesitan posibilidades de elección entre distintas palabras del mismo significado, con cierta estructura fónica: metro, rima, aliteración; de otro modo forzar (*Zwang*) una palabra puede resultar desagradable. De aquí se deduce que la lengua poética se sirve de una pluralidad monovalente de expresiones, formadas casualmente, a las que, por una parte, emplea de modo alternado, mientras la lengua oral se adhiere a cada una de ellas en condiciones particulares, y por otra, las conserva en tanto que la lengua oral misma, paulatinamente, llega a una nueva unidad. Es fácil demostrar tomando la lengua poética de cualquier nación y época que su riqueza consiste en el estrecho lazo con la técnica poética vigente. Quizá sea más fácil demostrarlo con la antigua poesía aliterante alemana, que se distingue por una particular riqueza de sinónimos para abarcar las nociones más simples. La posibilidad de elección facilita precisamente el procedimiento aliterativo.¹⁷

No sólo se produce una selección de palabras, sino una creación *ex novo*. Wölflin escribe:

Metri causa Lucrecio y Virgilio crean formas para introducir las en el exámetro, como *maximistas* en lugar de *magnitudo*, *nominito* en lugar de *nomino* . . . Otro tanto ocurre con *supervacuus*, en lugar del *supervacaneus* utilizado en la prosa arcaica, que fue difundido por los poetas examétricos, precisamente por Horacio y Ovidio.¹⁸

En cuanto al condicionamiento del léxico operado por el metro y otros elementos del verso, hay fenómenos interesantes, distintos de los que se advierten de inmediato. Por ejemplo, un hecho lingüístico como el uso de adjetivos abreviados en Pushkin, exigido si no por el metro, por las condiciones del verso. La poesía de Batishkov "Donde con sueño profundo tristes sombras duermen" (Tibulo, III, 3) tiene esta nota de Pushkin: "Los versos son notabilísimos por sus felices divisiones; tenemos demasiado temor de

ciertos cortes que confieren gran viveza a los versos." ¹⁹ Probablemente Pushkin piensa en un estrecha contigüidad de epíteto y determinante.

La introducción de una vena léxica en el verso se debe entender siempre en términos constructivos. Precisamente así entendía Lomonosov el uso de cierto vocabulario eslavo eclesiástico y de las formas dialectales.

Lomonosov construía la oda sobre una base emocional profunda y asociaba las palabras no a través de sus indicios fundamentales sino dando particular importancia a los indicios secundarios del significado. El mismo explica el uso de los términos eslavo-eclesiásticos de este modo: "Por la solemnidad del lugar sagrado de la iglesia de Dios y por su antigüedad, sentimos hacia la lengua eslava una particular reverencia, que un escritor hábil e inventivo puede llevar a un grado máximo" (*Sobre la utilidad de los libros de iglesia*). Naturalmente, lo importante no es la introducción de elementos léxicos del eslavo-eclesiástico como lengua, sino como lengua asociada a determinada actividad y connotada por ella. (Pushkin llamaba "biblismos" a las palabras eslavo-eclesiásticas.) Del mismo modo entendía Lomonosov la introducción de formas dialectales desde el punto de vista de su efecto funcional (cómico).

Por ello no era obligatorio transferir el dialecto efectivo, real; bastaba con una orientación hacia el dialecto, un matiz dialectal —y tendríamos entonces un dialecto "literario" o sea un dialecto al servicio de la literatura.²⁰

Pero también el mismo léxico literario, como tradición, asume a su vez un tinte léxico como fuente de literatura. En este sentido es característico el destino de algunos fenómenos léxicos. La palabra "norte", por ejemplo, es un barbarismo en Trediakovski, en Lomonosov y quizás en Deryavin y Petrov; pero hacia la mitad del siglo XIX, precisamente por el uso que de ella hacían los viejos escritores, se convirtió en un arcaísmo. Y éste es su papel en Tjutchev: orientación hacia los poetas arcaicos. Posteriormente se produce un interesante uso de los arcaísmos en sentido opuesto, porque, al ser tradicionales se convertían en indicios de *tradicionalidad* y el siglo XIX los adopta con categoría de "léxico irónico".²¹ En esto tuvo su buena parte la polémica entre epígonos de Shishkov y de Karamzin, de donde nació la literatura paródica de los Arzamasianos, convertida posteriormente en la fuente litera-

ria del léxico paródico. Así, un poeta arcaizante como Tiutchev puede decir:

Pusek grom i musikija!²²

El arcaísmo (*musikija*) está usado con un valor irónico. La característica léxica de la palabra es un indicio secundario, que no se intercambia con los inestables indicios fluctuantes.

3. La serie rítmica del verso es todo un sistema de condiciones, que influyen de modo peculiar sobre los indicios fundamentales y secundarios del significado y sobre la desaparición de los indicios fluctuantes.

El primer factor es la *unidad de la serie*. Entre los factores que condicionan la importancia, la exactitud de la unidad, se encuentra también la relativa mayor o menor *autonomía* de la serie. Con facilidad se puede advertir que las series breves, los metros uniformes, rítmica o sintácticamente, son menos autónomos y más ligados entre sí que las series relativamente más largas o los metros multiformes; en estos últimos casos es fácil llegar a concebir que una parte de la serie logre autonomía, casi mediante un cambio de serie. Tal limitación de la autonomía métrica de las series hace que sus límites sean menos perceptibles. En el análisis será indispensable tenerlo en cuenta.

Cada serie poética marca con profundidad sus límites. Menos subrayados, aunque siempre lo estén, son los límites internos de la serie, o sea los de los períodos y otros similares.

En el ejemplo siguiente observamos cuánta fuerza tiene en el verso el elemento de separación:

1. Cuando la rosada penumbra del alba
2. desde la ventana de la prisión su saludo de adiós
3. a mí, muriendo, me envía,
4. y apoyándose en el fusil cenoso,
5. nuestro centinela, con la antigua vida
6. soñando, parado se adormece...

1. Kogda zari pumjanyj polusvet
2. V okno tjur'my proscal'nyj svoj privet
3. Mne, umiraja, posylaet,
4. I opersis' na zvucnoe ruz'e,
5. Nas casovoj, pro staroe zit'e
6. Mectaja, stoj zasypect...

La fuerza de la separación en el quinto verso se acrecienta por el carácter estrófico de la poesía; el cuarto verso, construido métricamente del mismo modo que el quinto, con quien rima, contribuye a hacer más definida la separación. La importancia de este corte es tan grande que casi nos inclinamos a dividir el penúltimo verso del siguiente, a pesar del nexa sintáctico que los enlaza. Este sentido de la separación se ve engrosado por la homogeneidad morfológica de *mectaja* y *stoj* ("soñando" y "parado") que en el sexto verso están juntas y por ende difícilmente separables. Sea como fuere, las condiciones de separación constituyen un hecho coercitivo del verso. Ya he dicho que no observarlas comporta la destrucción del verso. Ahora veamos un ejemplo de Batiushkov que muestra la fuerza de la unidad del verso:

Y la mente orgullosa no vencerá
el amor, con frías palabras.

I gordyj um ne pobedit
Ljubvi, cholodnymi slovami.

En el margen de su volumen Pushkin anotó: "El sentido que resulta es: con frías palabras el amor;²³ la coma no es adecuada".²⁴

En este caso es bien visible que otro factor actúa también; el de una íntima asociación de las palabras en una sola serie.

Pero aquí tenemos un ejemplo de Tiutchev:

Como un pobre mendicante, junto al jardín
camina sobre la vereda caliente.

Kak bednyj niscij, mimo sadu
Bredet po zarkoj mostovoj.

Hasta un lector experimentado como S. Volkonski quería considerar como término de la comparación no "un pobre mendicante" sino "un pobre mendicante junto al jardín". O sea que no leía "como un pobre mendicante —camina junto al jardín", sino: "como un pobre mendicante junto al jardín— camina sobre la vereda".

La fuerza de los límites divisorios de los períodos puede demostrarse en un verso de Lermontov:

Pero no contigo / yo hablo con el corazón.
No ne s tobój / ja serdceem govorju.

La brusca cesura exigió, con respecto de sus efectos de entonación, una formulación posterior:

No ne s toboj, / ja s serdecem govorju.²⁵

Así aparece en la edición de Lermontov de 1842, volumen XXVIII.

Cada vez que estos límites aparecen subrayados, estamos ante un poderoso recurso semántico de *evidenciación* de las palabras. Habitualmente, las causas de esta situación son:

1) la importancia de los límites de la serie; por ejemplo, en las triples escansiones del metro anapéstico de la balada, donde el final de cada serie es al mismo tiempo final del segundo período, reforzado por su asociación, para la rima, con el final del primer período;

2) la no coincidencia de los límites de la serie y del período con los de la unidad sintáctica, es decir los *enjambements* y sus variantes, los *rejets* internos.

Comencemos con estos últimos. La no coincidencia de la serie rítmica y de la unidad sintáctica se refleja en una particular figura de entonación; bajar el tono en el comienzo de la segunda serie, después de la pausa, no es suficiente. Por supuesto que estos momentos pueden coincidir con momentos sintácticamente habituales, y de este modo señalar y ahondar particulares matices en la combinación de las partes de la oración. En este ejemplo vemos un *enjambement* de este tipo:

Todo está bien, amigo mío, pero ¿es eso /
mi belleza? Ella /
conquistadora es de la voluntad
y nación para el poeta.

Vse choroso, moj drug, no to li /
Moja krasavica? Ona /
Zaboevatel'nica voli
I dlja poeta rozdena.

(Iazikov)

La presencia del *enjambement* es indudable, pero en el primer caso subraya el complejo interrogativo "es eso" (to li) en el cual, aun sin el *enjambement* subsiste la entonación *in crescendo* de la pregunta y sobre la palabra final "belleza" ya hay tono descendente,

ya que aquí se acaba la oración interrogativa después del *crescendo* inicial. En el segundo caso el *enjambement* separa la palabra "ella" (*ona*) del predicado, o sea que nos queda el acostumbrado aislamiento del sujeto.

Los siguientes encabalgamientos determinan y subrayan un aislamiento del sujeto:

Fresco era el aire; en el espejo de las aguas calmas
adornada de estrellas la bóveda azul del cielo /
brillaba;
un jovencito enamorado y una muchacha /
caminaban a lo largo del río...
Para ellos sobre la niebla el valle vecino /
se escondía...

Prochluden vozduch byl; v stekle spokojnych vod
Zvezdami ubrannyj lazurnyj neba svod
Svetilsja;
Vljubelnyj junosa i deva molodaja /
Brodili vdol' reki...
Dlja nich tumanami okrestnaja dolina /
Ekrivalas'...

(Iazikov, "La noche")

En este otro ejemplo veremos un encabalgamiento que resalta la aislación y el tono de una construcción de gerundio:

Lo amo, escuchándolo,
me deleito con él...

Ljublju evo, emy vnimaja, /
Ja naslazdajous,...

(Iazikov, "El arroyo")

Quando el encabalgamiento subraya una pausa sintáctica y una línea de entonación, no es tan fácil observarlo como en las ocasiones en que aparece *no motivado*. Con estas características es muy posible encontrarlo en la poesía cuya sintaxis es prosódica y por lo tanto la función separatoria del encabalgamiento casi no preocupa al poeta. Tomemos algunos ejemplos de Polonski:

El Kur rumorea, golpeándose en el oscuro /
peñasco de la roca con la onda viva...

Kura sumit, tolkajas' v temnyj /
Obryv skal'i zivoj volnoj...

Aquí no hay motivo sintáctico para separar el atributo "oscuro" de su determinado "peñasco de la roca".²⁶ Nos parece encontrarnos ante un sintagma prosístico, incluso podría ser un cuento de Chejov: "El Kur rumorea golpeándose en el oscuro peñasco de la roca". En este caso el grupo "oscuro peñasco de la roca" se presenta como simultáneo. La mayor intensidad de la entonación narrativa se asienta en el determinado "peñasco de la roca" y, dentro de éste, en el sintagma final "de la roca". Por otra parte, el determinado se connota en el atributo "oscuro". A causa de la simultaneidad de este sintagma, el atributo asume una característica objetiva más o menos distinta, en la medida en que se lo considera como indicio objetivo del determinado. Pero, en el texto poético, el atributo queda como suspendido en el aire pues concluye una serie rítmica y está separado de la sucesiva. Su unión con el determinado, que se encuentra en la otra serie rítmica, se produce dentro de un orden perceptible a tal punto que el atributo, separado de su núcleo, no pierde su función de connotación objetiva. En cambio, se evidencian con fuerza muy particular el indicio fundamental y también los indicios secundarios (emocionales) de la palabra "oscuro". Por la compacidad de la serie rítmica pueden manifestarse en la misma palabra indicios de significado fluctuantes, a raíz de su estrecha asociación con palabras de una serie dada. A "oscuro" (*temnyj*) se le puede asociar por el sonido la palabra "rumorea" (*sumit*).

Podemos advertir el carácter cerrado de la serie y un particular significado semántico de las divisiones en un ejemplo tomado de la misma poesía:

Mira: todavía está intacta detrás de nosotros /
aquella *saklia*²⁷ donde hoy hace /
medio siglo con ojos ávidos /
recogía aquella mirada preciosa para mi corazón.

Gljadi: esco ccla za nami /
Ta saklia, gde tomu nazad /
Polveka, zadnymi glazami /
Lovil ja serdca milyj vzgljad.

No es difícil notar que la sintaxis y también el léxico se orientan intencionalmente hacia la prosa, casi sin considerar las

divisiones; pero en rigor están subrayadas, en lo cual estriba la principal particularidad del poema.²⁸

Transcribamos la estrofa olvidando momentáneamente el poema y presentémosla así:

Mira: todavía está intacta detrás de nosotros aquella *saklia* donde hoy hace medio siglo con ojos ávidos recogía aquella mirada preciosa.

(Me permito eliminar en el último verso una expresión que deforma el poema y en particular perturba las asociaciones poéticas.)

Es evidente que en estos renglones de prosa algunas palabras tienen mayor peso sintáctico-semántico y son los elementos que definen y concluyen la unidad gramatical. Los puntos salientes de la entonación son:

Mira; aquella *saklia*; medio siglo; recogía mirada.

Examinemos en la poesía:

1. La primera serie rítmica:

Mira: todavía está intacta detrás de nosotros...

La unidad sintáctica no está terminada, y lo advertimos en la forma particularmente acentuada en que una serie rítmica gravita sobre la otra, sin que todavía la unidad y la compacidad de la serie rítmica se vean perjudicadas. La unificación del sintagma "todavía está intacta detrás de nosotros aquella *saklia*" se produce de inmediato, coherente, y queda subrayado "detrás de nosotros", al concluir una serie rítmica; el papel secundario de estas palabras no se corresponde con su posición preferencial, que nos lleva a tomarlas como elemento aislado; el sintagma queda suspendido, segregado, y por ende quedan aisladas las representaciones que se ligán a él. En "detrás de nosotros" percibimos en este caso particular una fuerte acentuación del significado *espacial*, transmitido también a la serie siguiente por asociación, gracias a su valor connotativo. O sea que la interrupción de la línea tónica que determina el verso implica ocasionales diferencias de significado entre las palabras dentro del poema y las mismas en prosa. †

2. La segunda serie rítmica:

Aquella *saklia* donde hoy hace —

subraya el complejo semántico *tomu nazad* (hoy hace);²⁰ de este modo, al asociarse con la connotación espacial de la primera serie, se atenúa el significado temporal de *nazad*, que es el que tiene dentro del complejo; en cambio, aparece el indicio fundamental de la palabra misma; en definitiva, el significado temporal del complejo se desplaza parcialmente por obra de la connotación espacial, la cual a su vez será inestable, fluctuante, ya que está determinada por la connotación espacial de la palabra *tomu*.

La ley de la evidenciación semántica en fin de serie nos puede servir, en ocasiones, para vivificar una metáfora trillada, ya que, como hemos visto, la vitalidad de la metáfora está directamente ligada a la presencia de un indicio fundamental subrayado, en final de serie.

Tomemos un renglón de prosa:

Las montañas no se ven — todo el horizonte / de una bruma lila / está vestido.

En la segunda oración, la palabra “vestido” mantiene una vaga relación con su indicio fundamental, porque ha atravesado una evolución muy compleja. Inicialmente se podía captar con claridad la heterogeneidad semántica de esta palabra frente a las otras. Para que funcionara como predicado de “horizonte”, “montaña”, se hacían necesarias dos condiciones en la palabra “vestido”: 1) sustitución parcializada del indicio fundamental; 2) presencia parcial del significado de palabras habitualmente asociadas en función predicativa con “montaña”, “horizonte” y ya privadas de su indicio fundamental (por ejemplo, “cubierto”), que con todo entra en la composición del significado en sentido negativo. Esta privación se opera a raíz de asociaciones que suplantán el indicio fundamental de la palabra “vestido”. Tal desplazamiento siempre da lugar a una tensión semántica, que se origina únicamente en la eliminación parcial del indicio fundamental. Para que una metáfora sea vital, este indicio tiene que ser perceptible, pero precisamente con carácter exiguo y desplazado. Si falta ese elemento eliminador, si la “lucha” se debilita, la metáfora muere, se trivializa, se convierte en un elemento del habla. Cuando se produce el proceso indicado, los lazos con el segundo miembro de la metáfora (en este caso el

sujeto) se vuelven sólidos, habituales a tal punto que se desplaza en profundidad el indicio principal del significado de una serie.

En la serie que hemos examinado, la metáfora está muy descolorida y su desgaste ha ocurrido por tres motivos. Primero, por el carácter habitual de las asociaciones. En segundo lugar, a causa de la forma verbal —participio— que anula hasta cierto punto el indicio del verbo como acción y acentúa en él los indicios de un estrecho, habitual lazo con la metáfora misma; en último término, este nexo permite que el fuerte indicio fundamental del complemento desplace al de la metáfora del verbo. La oración “todo el horizonte está vestido de una bruma lila” se reparte por lo común de este modo (según el desgaste que se ocasiona por los motivos anotados):

todo el horizonte / está vestido de una bruma lila

donde la palabra “vestido” tiene función predicativa; del mismo modo podríamos decir “cubierto”, “envuelto”. Se hace necesaria una entonación particular para disolver el nexo habitual “vestido de bruma” y, en cambio, subrayar “el horizonte está vestido”, para que el sintagma resulte así:

todo el horizonte está vestido / de una bruma lila.

En poesía, a causa de la unidad de la serie del verso, se restablece el lazo entre sujeto y predicado, y el complemento, ubicado en otra serie, se une con los miembros principales de la oración sólo en una instancia posterior:

Las montañas no se ven — todo el horizonte está vestido /
de una bruma lila . . .

Con esta disposición, se produce un reavivamiento de la metáfora, determinado por la unidad de la serie del verso en que está incluida.

La unidad de la serie se manifiesta a través del aislamiento de palabras y grupos, como así también mediante una mayor significatividad de las divisiones. O sea que si tenemos un verso compuesto por una sola palabra, resultará en primer lugar que ésta corresponde a un verso que, a la vez, le pertenece, y en segundo lugar que se encuentra junto a una división que la refuerza y aísla, otorgando nuevo rigor a los indicios fundamentales.

Veamos "Ciclo" ³⁰ de Maiakovski:

Miro en torno,
¿es ésta
la límpida amplitud —
esto es el alabado cielo?
¡Miremos, miremos!
Titilaba,
brillaba,
resplandecía,
y
un crujido se movía —
nube
o
incorpóreos
se deslizaban despacio.

Ogljadyvajus'
Eta vot
Zalizannaja glad' —
Eto i est' chvalenoø nebo?
Posmotrim, posmotrim!
Iskrilo,
Sverkalo,
Blestelo,
I
Sorooh sel —
Oblako
Ili
Bestelye
Ticho skol' zili.

Aquí se otorga un tratamiento particular a las categorías auxiliares y a las partículas como "y" (*i*), "o" (*ili*), que evidenciadas dan un aspecto absolutamente nuevo a la construcción de la oración. Cuanto menos significativa e importante es la palabra evidenciada, tanto mayor será la deformación del discurso que de ello resulte, y en ocasiones surgirá una nueva fuerza para el indicio fundamental de esas palabras.

Resaltar partes auxiliares del discurso mediante rupturas o divisiones, que se combiuan con la rima, es uno de los procedimien-

tos seguidos por Pushkin en *Eugenio Oneguín*. Confróntense también estos versos de Lermontov:

Siempre hierve y madura alguna cosa /
en mi pecho...

Vsegda kipit i zreet cto nibud' /
V moej srudi...

El grupo "alguna cosa" (*cto-ni-bud'*) tiene un sentido como grupo; para denominarlo con la terminología de Bréal ³¹ es un *groupe articulé*: ni el primero, ni el segundo, ni el tercero ³² de sus miembros se piensa separadamente. De los dos miembros componentes el principal es aquel que recibe el acento; en este caso la construcción normal en prosa sería:

Siempre hierve y madura alguna cosa en mi pecho, —

además, en el grupo *cto-nibud'* ("alguna cosa") el segundo compás se reduce por razones de acento. En el verso la división subraya con fuerza el tercer miembro *bud'* (sea) sobre el que cae también el acento métrico. De este modo, en lugar del grupo *cto-nibud'* tenemos *cto-ni-bud'*, donde la palabra adquiere un matiz notable, "retoma sus derechos". Esta acción de las rupturas es característica en un texto nacido de la prosificación del léxico y de los géneros poéticos (*Eugenio Oneguín*). En tales casos, lo que en el habla oral y en la prosa es sólo un requisito necesario pero accesorio, al quedar en los cortes de verso en posición prominente, se eleva al rango de las palabras en su pleno valor.

Lo que es muy claro en ejemplos de serie poética constituida por una sola palabra, no lo es tanto en otros ejemplos donde, en resumen, no rige el principio de operar dentro de la serie. Pero algunas veces se puede observar esta acción de las divisiones, incluso en los versos más comunes y en el interior de ellos. Por ejemplo: en la lengua hay palabras sustitutivas de grupos en las que ellas mismas representan partes significativas, por lo general las más enfatizadas del grupo. ³³ Fundada en los estrechos nexos entre una palabra y las otras, esta sustitución puede lograr que la palabra pierda por completo el indicio fundamental de su significado; junto con la pérdida de su indicio fundamental la palabra asume el significado del grupo. Rosenstein denomina a este fenómeno "sustitución asociativa de significado" (*Assoziativer Bedeu-*

tungswechsel), Wundt, "condensación de concepto mediante asociación sintáctica" (*Begriffsverdichtung durch syntaktische Assoziation*), Bréal y Darmsteter, "contaminación" (*contagion*), ya que las palabras del grupo se influyen recíprocamente, como si sufrirían contaminación a causa de su cercanía. Este hecho determina que una sola palabra pueda llegar a representar un grupo entero."

Sin duda, se trata de un proceso largo, y su comienzo se manifiesta en el uso de un miembro del grupo con el significado de todo el grupo, pero conservando parcialmente el indicio fundamental de su propio significado. Tomemos este período: "El barón palideció y lo fulguró con los ojos". El grupo "fulguró con los ojos" puede expresarse simplemente con sólo el verbo "fulguró": "El barón palideció y lo fulguró". Aunque no se pueda hablar aquí de un cambio de significado, se puede hablar sin embargo de una "condensación asociativa", obtenida gracias a una parcial atenuación del indicio fundamental en el significado del verbo "fulgurar". Tomemos ahora una frase como ésta: "El barón montó en cólera", o quizás "El barón hervía". "El barón hervía y ardía": el indicio fundamental en el significativo será casi tan débil como en la oración "El barón tronaba y fulminaba".

Si decimos "El barón hervía y ardía y fulguraba", es poco probable que los indicios fundamentales de los verbos se intensifiquen, porque tenemos una entonación derivada de la conjunción copulativa "y" que se repite, en cuya presencia los indicios fundamentales de vocablos unívocos palidecen: la línea de la entonación es unitonal y origina un matiz de repetición *potencial* no limitada, por así decir, a determinados miembros, que subraya su *carácter unívoco*. A su vez, esto relega a segundo plano los indicios fundamentales individuales en los significados de los miembros unívocos.

Veamos ahora los versos de Yukovski:

Y el barón de Smal'gol'm, turbado, irritado,
y hervía y ardía y fulguraba.

I Smal'gol'mskij baron, porazen, razdrazen,
I kipel, i gorel, i sverkal.

Nos encontramos ante un verso de balada, dividido en tres partes. La segunda se divide en dos secciones y la tercera en tres. O sea que tenemos las siguientes divisiones:

y hervía, / y ardía, / y fulguraba.
I kipel / i gorel / i sverkal.

Estas divisiones están ligadas a cierta entonación poética que anula el matiz de la repetición potencial.

Los miembros de la oración están conectados en vista de una posterior división métrica, y cada uno de ellos tiene el significado del miembro rítmico. Asistimos, pues, a una *intensificación del indicio fundamental*, que aumenta en la medida progresiva en que, al operar en el primer miembro, crea condiciones favorables para hacer otro tanto en el miembro sucesivo. La última palabra, que llega a ser a la vez límite de período y de serie, se intensifica aún más y en el final del grupo le confiere una segunda connotación. Ocurre algo parecido a la ejecución de los calcos lingüísticos, lo que determina un ligero matiz cómico en este caso.

En la misma medida se puede observar también el efecto de la cesura, no con igual intensidad, pero siempre eficaz, en la división de ciertos grupos, como atributo y núcleo, etcétera.

4. Ya en algunos de los ejemplos presentados, la acción de la unidad de la serie del verso se unió a la acción de un factor más complejo: la evidenciación de las palabras de acuerdo con una *mayor significatividad rítmica*. Como ya he observado, la mayor o menor dinamización del material discursivo condiciona este fenómeno.

La intensificación semántica y la evidenciación de ciertas palabras mediante el ritmo constituían objeto de interés ya para los antiguos teóricos. En la base de la teoría de Longino sobre la "composición de las palabras" (*περὶ συνθέσεως*) estaba el estudio de la "armonía", en el que podemos vislumbrar una tesis sobre los matices emocionales del significado en función del ritmo:

[...] No sólo la armonía es para los hombres un medio natural de persuasión y de placer, sino también un admirable instrumento de estilo sublime y de *pathos*.

La flauta suscita ciertos sentimientos en los oyentes, los hace como enloquecer y los invade de furor báquico; introduciendo cierta cadencia rítmica, los obliga a moverse según ella... Y si es así, por qué no creer que la composición de las palabras es una especie de armonía de modos de expresión innatos en los hombres. Armonía que llega al alma misma y que no sólo golpea el oído, sino que suscita variadas ideas de nombres, conceptos, actos, bellezas, acordes, de cosas que todas nacen y crecen con nosotros. Armonía que junto con la mezcla diversa y la ri-

queza de formas de los sonidos mismos infunde en los ánimos de los oyentes el sentimiento de quien habla, y siempre los eleva, los hace partícipes de los mismos afectos, y hace que lo Sublime concuerde con la construcción laboriosa de las palabras. ¿No creemos acaso que, justamente a través de estos elementos, la composición nos encanta, y pre-dispone más para la nobleza, la dignidad, y lo Sublime y para todos aquellos valores que encierra en sí...? [...] es elevado y admirable, por cierto, el pensamiento que Demóstenes agrega al decreto leído por él [...]. El pensamiento mismo armonizaba con la musical disposición de las palabras, porque fue expresado en ritmo dactílico [...]. Quitada, pues, donde quieras, las palabras de su lugar [...] o quita una sola sílaba [...] y comprenderás hasta qué punto la armonía concierda con lo Sublime. En efecto la expresión [casual — I. T.] *ωσηερ νεφος* (como una nube) recibe el tiempo fuerte sobre el primer pie largo, equivalente a cuatro tiempos breves. Si quitamos tan sólo la sílaba *ηερ* de *ωσηερ*, de inmediato lo Sublime queda tronchado por la síncope. Así, por el contrario, si se alarga la expresión [...] el significado es todavía el mismo, pero el oído no verifica el mismo fenómeno que antes, ya que a causa de la extensión de los tiempos breves extremos se disuelve y relaja la original concisión de lo Sublime.³⁵

Aquí notamos una interesante determinación de la fuerza asimilativa del metro: "introduciendo cierta cadencia rítmica, los obliga a moverse según ella", "armonía que llega al alma misma y que no sólo golpea el oído, sino que con la construcción laboriosa de las palabras" "la armonía" "concierda con lo Sublime".

Boileau comprimió la fórmula: "L'harmonie ne frappe pas seulement l'oreille, mais l'esprit", [La armonía no toca sólo el oído sino también el espíritu], pero la limitó hasta hacerla irrecognocible:

Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit quand l'oreille est blessée.

[El verso más logrado, el pensamiento más noble / no pueden gustar al espíritu cuando el oído resulta herido.]

Los conceptos de "interacción", de "armonía de las palabras" pasaron a segunda línea con respecto de los de "correspondencia", "motivación del ritmo": pensemos en el juicio de Marmontel sobre Flécher.

Martynov, traductor al ruso de Longino, transmitió la noción de "armonía" a través del prisma de Boileau, y la redujo y alteró comparando "armonía" y ritmo oratorio. En cambio, en la obra

de Batiushkov, que estudió el texto de Longino, la noción de "armonía" renace en todos sus complejos términos.

Precisamente al transcribir unos versos de Lomonosov, Batiushkov subraya algunas palabras:

Uno, huyendo de un poderoso golpe,
cayó violentamente y gimió bajo el caballo;
uno, murió apuñalado, apuñalando a un enemigo;
uno derribó al enemigo y sobre él murió.

Inoj ot sil' novo udara ubegaja
Stremglav na niz sletel i stonet pod konem;
Inoj proizen ugas, protivnika pronzaja;
Inoj vraga poverg i umer sam na nem.

y agrega: "Notaremos brevemente cuánta fuerza obtienen las palabras más comunes, en el uso poético, cuando están ubicadas en su lugar". (*Ariosto y Tasso*).

Evidentemente éste era uno de los puntos más importantes del trabajo de Batiushkov sobre la lengua poética. Sus contemporáneos comprendieron muy bien que, prescindiendo de valores lexicales y eufónicos, la originalidad de su lengua estribaba justamente en una experta utilización semántica de la interacción de ritmo y sintaxis.

También el concepto de "armonía" renace de inmediato en toda su proyección. Pletniov, en 1822, escribía sobre Batiushkov y Yukovski:

Pureza, libertad y armonía constituyen los más importantes datos de perfección de nuestra nueva lengua poética [...]. Primero que nada es necesario distinguir armonía de melodía. La última se obtiene con más facilidad que la primera, ya que está fundada en la consonancia de las palabras. Donde la selección fue bien hecha, el oído no percibe durezas, no hay dificultades de pronunciación, existe allí la melodía. Ésta alcanza un grado mayor cuando la combinación de sonidos expresa deliberadamente un fenómeno cualquiera de la naturaleza y lo imita como una música. La armonía exige plenitud de sonidos adecuada a la extensividad del sentido, tal como una estatua necesita ciertas redundancias relacionadas con su tamaño: una carita delgada, aunque sea hermosa en sus líneas, haría un mal efecto sobre un cuerpo grande. Cada sentimiento, cada pensamiento del poeta tiene su propia extensividad. El gusto no puede determinarla matemáticamente, pero capta en los versos la medida acertada o alargada y observa: aquí no alcanza, aquí falta. Estos refinamientos del verso sólo pueden ser desarrollados por los poetas, entre los que queremos recordar en especial a Yukovski y Batiushkov.³⁶

Sin duda, *extensividad* alude al efecto del ritmo sobre la semántica, o sea al *cambio de significado semántico de una palabra, producido a causa de su significado rítmico*. Un ejemplo simple de este fenómeno puede ser el refuerzo de ciertas palabras en la llamada "pausatoria" (sobre la dinamización del discurso mediante la "pausatoria" ya he hablado): aquí ocurre como si un sobrante de energía métrica se hubiese concentrado sobre cierta palabra o sobre varias palabras, lo cual subraya y refuerza, dentro de ciertos límites, la palabra misma:

Aquí estaba su tricornio
y el gastado volumen de Parni.

Zdes' lezala evo treugolka
I rastrjopannyj tom Parni.

La palabra *tom* resulta aquí la más dinamizada pero también la palabra siguiente está reforzada. Otro tanto ocurre en los versos:

Y dijo: señor dios,
toma a tu siervo.

I skazala: gospodi boze,
Primi raba tvojejo.

En la palabra "dijo" (*skazala*) del primer verso hay sobrecarga de energía métrica, la palabra está dinamizada, reforzada. Esto se proyecta hacia la palabra siguiente. Lo mismo ocurre en el segundo verso y, como las últimas palabras, por su posición, es decir por encontrarse en final de serie, están subrayadas y reforzadas, *la pausatoria opera con las mismas palabras reforzadas y toda la frase adquiere un carácter nuevo*. En el ejemplo citado tal refuerzo de palabras está motivado en su indicio léxico-emotivo.

Pero, por ejemplo, en los versos:

Sobre la colcha de seda
árida yació la mano, —

Na selkovom odejale
Suchaja lezala ruka, —

la dinamización y refuerzo de las palabras no están motivados y sin embargo hay una unión secundaria de atributo y determinado,

que contribuye a hacer que en el atributo, antes de tal unión, se acentúe el indicio fundamental de la palabra, connotando así a todo el grupo. Notemos también que el segundo verso "árida yació la mano" —en rigor una impecable tripodia anfibraca— es sujeto de la construcción métrica y semántica del conjunto y sin embargo obra, con sus palabras reforzadas, como "pausatoria". La *dinamización* del discurso en poesía se manifiesta en el nivel semántico con el refuerzo de las palabras y con la exaltación de su momento semántico. Este fenómeno comporta una serie de consecuencias tanto para la semántica de cada palabra separada como para todo su movimiento secundario.

Las condiciones de este refuerzo son muchas. Pero ya hemos visto que éste es sólo un aspecto parcial del fenómeno general que llamamos *significatividad semántica* de la palabra en poesía, determinado a su vez por la *significatividad del ritmo*. *La palabra en poesía es palabra dinamizada, reforzada en general, y los procesos del discurso aparecen luego*. Por esta causa, el dístico o incluso el verso aislado (Karamzin, Briusov) son considerados formas legítimas de poesía, mientras que en prosa la forma del aforismo se considera *fragmentaria*. Inversamente, para el orden semántico no son indiferentes la *cantidad* de las palabras, la serie, la amplitud de la serie misma, su autonomía (las series breves y métricamente uniformes son menos independientes), ni el carácter del metro y de la estrofa.

En este último caso son importantes dos tipos fundamentales de estrofa: 1) el que podríamos definir como complejo métrico cerrado según el modelo $a + b$; $a + n + n + b$; $a + n + b + n$, etcétera, con una constante composición cuantitativa de la serie; 2) el que podríamos denominar abierto: $a + n + n_1 + n_2 + \dots + b$; $a + n + n_1 + b + n + n_1 + n_2 + \dots$. En este segundo tipo la cantidad de las series intermedias no es constante, oscila y adopta un carácter "integrativo" respecto del conjunto.

Para ilustrar el efecto de las *divisiones* y de los "aparte" cité un ejemplo de su mayor fuerza cuando el verso está compuesto por una sola palabra; la cita era de un poema de Maiakovski. Si recordamos que en el verso libre cada línea de texto se diferencia notablemente de las otras por la cantidad de palabras y que el verso libre representa un "sistema métrico variable", deduciremos con facilidad que será un sistema "variable" también desde el punto de vista semántico: reforzando algunas palabras, disimulando y aproximando otras, redistribuye, por así decir, el peso semántico de la oración.

La "extensividad" de cada palabra en el verso presenta resultados extraordinarios en el caso de ciertas palabras accesorias que por su longitud ocupan en el verso mismo un lugar significativo:

Y entre los velos dejó la flauta
que a ella misma había encantado.

I v pelenach ostavila svirel',
Kotoruju sama zavorozila.

Aquí la palabra *Kotoruju*³⁷ está dinamizada a tal extremo que de ninguna manera corresponde a su modesta función y a sus tenues indicios de significado: pero al estar tan dinamizada se llena de los *indicios fluctuantes* que afloran en su interior.

Esta dinamización de la palabra en el verso, con el consiguiente *refuerzo* de su significado, fue advertida en su momento por A. S. Shishkov, uno de los más conocidos semasiólogos rusos.³⁸

A propósito de una fábula de Sumarokov este autor observa:

Empujones siente el pasajero
en la nariz, en la cara y en los costados,
pero sostiene fuerte la capa:
se las ingenia
pero con él no quiere ir.

Tolcki projezij cuet
I v nos, i v rylo, i v boka,
Odnako, epanca gorazdo zestoka:
Chlopocet
I s nim itti ne chocet.

En una poesía de este género, o sea del metro en el que se escriben las parábolas, apólogos y fábulas, que exigen un estilo simple, libre y entretenido, un metro uniforme no da lugar a una formulación flexible de bromas y juegos de palabras. En cambio, los versos de distintas medidas, largos y breves alternados, a menudo compuestos por una sola palabra, cumplen mejor esas funciones. Por ejemplo, el verbo "*chlopocet*" que constituye de por sí todo un verso no podría tener la misma fuerza si estuviese junto con las otras palabras, aunque permaneciese aislado. Su ubicación oportuna se debe a dos razones: en primer término, aislado muestra mejor su fuerza; en segundo, porque tiene en sí un doble concepto, ya que referido a hombres significa *trajinar*, *preocuparse*, y referido a cosas

inanimadas quiere decir *agitar incesantemente*, *vibrar*. Este último significado del verbo podemos deducirlo de que los verbos "machaca", "agita" no podemos usarlos en sentido figurado sino como "piafa", "se afana". La capa abarca uno y otro campo: por un lado, el verbo "se ingenia" o sea "se resiste", la connota como ser racional; por otro, el mismo verbo, con su significado "se agita", "vibra", la connota como objeto inanimado movido por el viento.

*Esta asociación de conceptos en una misma palabra hace la belleza de la imagen; una breve frase que suscita muchas ideas en la mente.*³⁹

Aquí está muy bien aludida la dinamización de la palabra en el verso y también la evidenciación del conflicto entre los indicios fundamentales que de ella derivan.

En la segunda mitad del siglo XIX la fábula pasó a ser texto escolar. Pero en el siglo XVIII y a principios del XIX era el género cómico que se juzgaba desde el punto de vista de las "bellezas de los versos". Estas "bellezas" estaban en el originario verso libre de la fábula, basado sobre el brusco cambio de la cantidad de las palabras en el verso. Junto con la desigualdad de posibilidades de las palabras como partes de la oración y con la deliberada "simplicidad popular" (la "vulgaridad" literaria del léxico) propia de la fábula, tal particularidad daba al género un matiz cómico. Los irregulares forzamientos y atenuaciones semánticos, operados sobre un material particular, muestran con mayor fuerza su originalidad, quebrantando las oraciones semánticas acostumbradas del verso clásico, y hasta las del clásico verso libre de la época. Estas circunstancias emparentan la fábula con la comedia en verso.

Tan particular peso de las palabras tiene su influencia en la transformación de la lengua poética y en distintas épocas se convirtió en criterio selectivo, medio de elección. En 1871 el conde A. K. Tolstoi escribía a I. P. Polonski:

He empezado a escribir el drama de Novgorod. En Dresde escribí tres actos de borrador en prosa... pero en estos días miraba el manuscrito y tanta era mi tristeza que empecé a traducir la prosa en versos y, ¡oh milagro! todo se pulió, todo lo que era inútil desapareció por sí mismo, ¡y comprendí que me resulta mucho más fácil escribir en verso que en prosa! Todos los requilorios quedan tan a la vista que es imprescindible cortar y cortar.⁴⁰

5. Acerca de la significatividad semántica de la palabra en relación con su significatividad en poesía había escrito anteriormente Kireievski, que vuelve sobre el tema en diversas ocasiones:

¿Sabes por qué hasta ahora no has escrito nada? Porque no escribes versos. Si escribieras poesía te agradecería expresar *incluso ideas de poca importancia, bagatelas y cada palabra bien dicha tendría para ti el valor de una buena idea* y esto es indispensable para un escritor que tenga un alma. Se escribe bien sólo si se escribe en feliz armonía, y naturalmente escribir no implica feliz armonía, cuando la expresión elegante no tiene su propia belleza, independientemente del argumento. ¿Quieres ser un buen prosista? Escribe poesías entonces.¹¹

De este modo no sólo “todos los requilorios quedan tan a la vista que es imprescindible cortar y cortar”; tampoco habrá necesidad de cortar; expresar en verso con feliz armonía aun las bagatelas es lo único que se necesita para que *cada palabra bien dicha obtenga por esta vía una específica significatividad, el valor de una buena idea.*

Como es natural, no se trata únicamente de la dinamización reforzadora de las palabras, porque en tal caso haría falta “cortar lo superfluo” y esa dinámica no tendría “el valor de una buena idea”. Aquí se habla además de una cierta “belleza independiente del argumento”.

Recordemos también las palabras de Goethe:

Hablando de las obras de nuestros poetas recientes llegamos a la conclusión —escribía Eckermann— de que ni uno de ellos escribe bella prosa. Es simple —contestó Goethe—, para escribir en prosa es necesario decir algo por lo menos; quien no tiene nada que decir puede sin embargo escribir versos y buscar rimas, y una palabra sugiere otra y finalmente parece que se logra algo; y aunque no signifique nada, parece, no obstante, que significa algo.¹²

Olvidemos este tono burlón de Goethe (¿o de Eckermann?). Tratemos de comprender su definición de una “nueva lírica”. No hay nada que *decir* o sea que no hay nada que *comunicar*; no existe una idea que necesite ser objetivada; el proceso mismo de la creación no tiene fines comunicativos. En cambio, la prosa con su orientación hacia la palabra simultánea es mucho más comunicativa: “para escribir en prosa es necesario decir algo”.

Goethe describe el proceso creativo como una sucesión: “una palabra sugiere la otra” (y aquí atribuye un papel importante a la rima). “Y aunque no signifique nada, parece, no obstante, que significa algo.” En este punto Goethe contradice a Kireievski (“una palabra bien dicha tiene el valor de una buena idea”). Sin embargo, en ambos casos se trata de palabras “carentes de con-

tenido en el sentido más amplio del término, que asumen en el verso cierta semántica imaginaria”.

Por su parte, Novalis defiende justamente aquello que genera la actitud burlona de Goethe (o de Eckermann):

Podemos imaginar narraciones sin nexos, asociativas, como los sueños; poesías llenas de hermosas palabras, pero sin nexo ni sentido y quizá sólo alguna que otra estrofa serán entendidas como trozos significativos en sí.

(Entre otras cosas, es importante destacar esta exigencia de “bellas palabras”).

Uno de los primeros estudiosos de semántica, Alfred Rosenstein, trató de dar una base científica a esta concepción “de las palabras vacías de contenido” en su obra *Die psychologische Bedingungen des Bedeutungswechsels der Wörter* (Los presupuestos psicológicos del cambio de significado de las palabras), Danzig, 1884, donde afirmaba una especificidad del verso desde el punto de vista semántico a partir del papel del verso mismo como sistema emocional. La tesis fundamental que le permitió extraer estas conclusiones es: “El significado de la palabra se determina con el conjunto de los nexos (*Gesamtheit*) no sólo de los conceptos, sino también de las emociones”. En un trozo de la obra escribe:

De este dato psicológico derivó la mayor parte de la influencia que sobre nosotros ejercen los poetas líricos y lírico-épico. Cuando estamos —o tendríamos que estar— predispuestos a esperar la agitación de nuestros sentimientos, las palabras, y mucho menos las emociones asociadas con ellas, no logran suscitar en nosotros las imágenes correspondientes. El poeta que dice:

¿Quién tan tarde galopa en la noche y en el viento?

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?

nos pone de inmediato en cierto estado de ánimo y otras notas emotivas comienzan a resonar en el verso siguiente:

¡Es el padre con su hijo!

Es ist der Vater mit seinem Kind!

Esta respuesta que, en cuanto a nuestras representaciones, está totalmente vacía de contenido, puede resultar de enorme interés para nuestros sentimientos.¹³

El concepto de emoción artística se funda de un modo un tanto expeditivo en la “retoricidad” de la pregunta y la respuesta, como asimismo en su “falta de contenido”. Además, su “falta de contenido” no es característica. Están “vacías de contenido” en el ejemplo

dado, desde el punto de vista de la comunicación habitual. Lo mismo ocurre en muchos capítulos de novelas con los bien conocidos "desconocidos". En el plano de la construcción tenemos el fenómeno que se puede llamar "desarrollo del tema lírico" (la expresión es de V. Shklovski) que se produce según particularidades que le son propias. En tanto, Novalis habla de la falta de "nexo y sentido" dentro de la construcción. Pero el propio concepto de "emoción artística" resulta vago.

Wundt fue quien detalló mejor la caracterización de ese concepto:

Las emociones asociadas directamente a los mismos objetos (estéticos) son limitadas en sus cualidades específicas por la propia relación en que se encuentran las partes de determinada representación. Esta relación tiene algo de objetivo, independientemente del modo particular en que actúa sobre nosotros la influencia de las impresiones; esto contribuye en forma notable a participar de esos sentimientos subjetivos genéricos que influyen típicamente en el plano estético.⁴⁴

De tal modo, el concepto de "emoción artística" descubre su naturaleza híbrida y nos lleva antes que nada al problema de la objetiva "relación entre las partes de una representación" que la determinan, o sea a la cuestión de la construcción de la obra de arte. El emblocamiento de los "sentimientos subjetivos genéricos" implica suficientemente la invalidez de un enfoque ingenuo-psicológico de la semántica poética, como conjunto de simples asociaciones emocionales ligadas por medio de palabras.

Entonces, la remisión de Rosenstein a la naturaleza emotiva de las representaciones verbales en poesía, demasiado genérica, se sustituye con la tesis de la "relación objetiva entre las partes de la representación" que se determina a través de la construcción de la obra de arte. Además de ser relegados a un papel secundario los sentimientos subjetivos genéricos, también desaparece la noción vulgar de "carácter"; el orden y el carácter de las representaciones del significado dependen, naturalmente, no de la índole sino del orden y del carácter de la actividad del discurso.

Según el citado autor quedan, no obstante, dos tesis: 1) una parcial ausencia de "contenido" de las representaciones verbales en poesía (*inhalten*); 2) un particular valor semántico de la palabra en el verso, de acuerdo con la posición que ocupa. En el ámbito de las series y unidades poéticas las palabras se encuentran en relaciones y enlaces más fuertes y estrechos que en el discurso corriente. Esta fuerza del enlace tiene su efecto en el carácter semántico.

La palabra puede estar en una serie (verso) dada, incluso totalmente "vacía de contenido", es decir: 1) el indicio fundamental de su significado puede aportar muy pocos elementos nuevos; 2) la palabra misma puede, incluso, no estar ligada con el "sentido" general de la unidad rítmico-sintáctica. Pero el efecto de la compacidad de la serie se ejerce también sobre ésta: "aunque no se haya dicho nada, sin embargo parece que se hubiera dicho algo". Lo cierto es que pueden surgir, determinados por la compacidad de la serie (por una compacta propinuidad), *indicios fluctuantes* de significado que pueden intensificarse a costa del indicio fundamental o, en cambio de él, dar lugar a una "aparición de significado", a un "significado imaginario".

Este es análogo al ya apuntado fenómeno de la entonación enfática en la estructura del discurso: las palabras constituyen una especie de material integrativo de la estructura misma.

Polevoi ha descripto bastante bien la derivación de los indicios fluctuantes de significado de una fuerte coloración melódica del verso:

Yukovski toca el arpa: *prolongados trozos de sonidos preceden sus palabras y las acompañan, apenas susurrados por el poeta, sólo para aclarar lo que él quiere expresar con los sonidos. La ausencia de conjunción, la pausa, la omisión, constituyen los rasgos constructivos predilectos de la poesía de Yukovski.*⁴⁵

En el sistema de integración formado por la dinámica del verso y del discurso puede haber *espacios* semánticos ocupados por una palabra, indiferente desde el punto de vista semántico, y en cambio determinada por la dinámica del ritmo. Aquí también influye el proceso de selección de las palabras: algunas veces la palabra proviene justamente de la asociación con su significatividad poética. En la medida en que está "vacía de contenido" la palabra asume una *aparición de significado*, "se semasiologiza". Es superfluo aclarar que la semántica de la palabra, por su misma naturaleza, es distinta en este caso de la que aparece en la construcción prosística, donde no hay compacidad de serie.

Por estos motivos, en lugar de la idea podemos encontrar "el valor de una buena idea", "el equivalente del significado"; llevada a la construcción poética, una palabra indiferente (o extraña en su indicio fundamental) desarrolla en lugar de éste la intensidad de un indicio fluctuante.

¡Incongruentes, apasionados discursos!
No se puede entender nada de ellos,
pero los sonidos son más veraces que el sentido
y la palabra es más fuerte que todo.

Bessvjaznye, strastnye recil
Nel'zia v nich poniat' nicego.
No zvuki pravdivee smysla,
I slovo sil'nee vsego.

Un verso construido con palabras cuyo significado está estrechamente ligado al objeto nos entrega una gran significatividad semántica, pero cuando faltan los lazos objetivos desaparece también el indicio fundamental; en su lugar pueden surgir el *matiz léxico* y los *indicios fluctuantes* que se determinan en la construcción. Así ocurre con los *nombres propios*. "El nombre de la mujer (en las poesías) es tan poco real como todas las Cloes, las Lidias, o las Delias del siglo xviii". Es simplemente una *denominación*, decía Pushkin.⁴⁶ Y esta "denominación" no sólo confiere cierto matiz a la poesía, sino que ella misma puede estar condicionada por la construcción. Sobre el distinto valor de los distintos indicios fluctuantes se funda el uso de los variados nombres que tienen un mismo nexo objetivo: Aónides o Camenas.

En la utilización de estos indicios fluctuantes se dan varios casos. Se pueden convertir en principio de uso de las palabras (Novalis); los simbolistas, usando las palabras con prescindencia de su lazo y conexión con el indicio fundamental del significado, lograban una *extraordinaria intensificación de los indicios fluctuantes*, llegaban al "significado imaginario"; confiriendo al indicio fundamental un fuerte matiz, se convertían en una especie de ámbito semántico del conjunto, aparte de su valor de indicios fluctuantes:

En los bodegones, en las callejuelas, en los recovecos,
en el eléctrico sueño de ojos abiertos,
yo los buscaba infinitamente hermosos
y enamorados inmortalmente por la fama.

V kabakach, v pereulkach, v izvivach,
V elektriceskom sne na javu,
Ja iskal beskonecno krasivych
I bessmertno vlyubljonnych v molvu.

En este ejemplo, dentro del marco de una construcción rítmico-sintáctica de la estrofa normal, las palabras están incluidas como

por casualidad, como para formar una oración semánticamente abierta. El marco "En los bodegones [...] buscaba" está ocupado por elementos secundarios de la oración, *no perceptibles en los respectivos indicios fundamentales*. Toda la fuerza consiste en la estabilidad del esquema rítmico-sintáctico y en la inestabilidad semántica de su contenido. A causa de esta inestabilidad asume gran importancia la *compacidad*, primero de la serie y luego del período y de la estrofa. Por lo tanto, la fuerza de este lazo es mayor en el verso que en la estrofa y mayor en la estrofa individual que en un grupo de estrofas. Este fenómeno posibilita la existencia, en el contexto de una poesía, de *estrofas* poco ligadas entre sí. Para decirlo con mayor precisión y generalidad, pueden existir grandes masas de vocablos no ligados entre sí en el plano de los indicios fundamentales de significado. Al mismo tiempo se intensifican los indicios fluctuantes que no llegan a anular totalmente el indicio fundamental.

En el primer verso tenemos un comienzo "normal", por así decir, en el cual una "condensación asociativa del significado" dentro de los límites del habla prelude la construcción semántica de la serie siguiente (cf. p. 93).

En los bodegones, en las callejuelas, en los recovecos (de las calles).

En el segundo verso es fácilmente observable la atenuación de los indicios fundamentales de las palabras; el sintagma "sueño de ojos abiertos" es un *oxímoron*, un contraste atenuado. El adjetivo "eléctrico" y el determinado "sueño" no están ligados por su indicio fundamental, y en el *adjetivo aparecen indicios fluctuantes de significado*; con la asociación del sintagma "en el eléctrico sueño" al sucesivo "de ojos abiertos" se renueva, en parte, el elemento de contraste, a raíz del cambio de un miembro del sintagma "sueño de ojos abiertos".⁴⁷ Los indicios fluctuantes se intensifican tanto en el verso que se dilatan hasta la medida de un "significado imaginario" y nos permiten pasar más allá de esta serie y enfocar la sucesiva como si supiésemos de qué se trata. De tal modo, aquí el sentido de cada palabra surge de la *orientación hacia las palabras vecinas*.⁴⁸

No es difícil notar que la condensación de los indicios fluctuantes es a la vez una condensación del momento semántico en toda la poesía, en la medida en que viola la ambientación semántica habitual de la palabra.

La penetración semántica de Chlebnikov, mayor que la de los "fáciles" escritores de los años 1880, se basa en la construcción del verso mediante criterio de superposición de series semánticamente extrañas, aprovechando con profundidad los indicios fluctuantes.

Es singular la actitud de los lectores hacia el "sin sentido" de los primeros simbolistas y futuristas. La utilización de la "semántica imaginaria" tenía la validez de una adivinanza. Palabras cuya importancia residía en sus indicios fluctuantes y no en los fundamentales eran consideradas en cambio según el punto de vista de estos últimos. O sea que se tenía por un sistema de semántica comunicativa normal aquello que en realidad era un sistema de semántica poética, exponiéndolo así a un derrumbe irreversible.

Pero, los indicios fluctuantes deben ser precisamente fluctuantes y la semántica imaginaria específicamente imaginaria. Para que así ocurra, en las palabras debe conservarse en parte el indicio fundamental, pero como si estuviese un tanto anulado. En este detalle de "residuos del indicio fundamental" se cimenta el uso de las palabras vecinas en sus distintos nexos, para posibilitar, anulando en parte los indicios principales, la alusión a éstos:

Los lirios se deslizan, el cobre brilla,
el rruiseñor de cristal canta en los matorrales.

Lilii l'jutsja, med'blestit,
Solovej stekljannyj poet v kustach.
(N. Tichonov)

El primer verso establece una relación predicativa entre "lirios" y "se deslizan" (además, en ambas palabras se advierten indicios fluctuantes); "el cobre" aparece en una asociación acostumbrada: "brilla"; en el segundo verso, la combinación de las dos palabras "cristal" y "rruiseñor" se presenta en la forma asociativa "el rruiseñor de cristal", que en parte cancela el indicio fundamental en la palabra "de cristal" (como en una aposición) y contribuye a evidenciar los indicios fluctuantes de la palabra "rruiseñor". A pesar de ello, a raíz de la inercia semántica del primer verso, se conserva aún el indicio fundamental atenuado en la expresión "de cristal":

Los lirios — el cobre; el rruiseñor — el cristal

En los distintos nexos gramaticales, pues, son posibles series de indicios fundamentales que pierden su papel sólo parcialmente, o sea que la anulación del indicio fundamental puede tener fuerza de intensidad variable. En este hecho se funda el uso del adjetivo y del determinado en una relación invertida: el adjetivo y el determinado se cambian de lugar; en cambio de una "extraña lejanía"

tenemos una "lejana extrañeza" (donde "extrañeza" se orienta hacia la palabra "lejanía"); o bien encontramos "un desconocido mercenario" en lugar de "un mercenario desconocido" ⁴⁰ y otros ejemplos similares.

Si el indicio fundamental desapareciese *del todo*, también desaparecería la fuerza de penetración semántica de este discurso poético. Por esta causa un lenguaje absolutamente abstruso empalidece de inmediato.

Anotemos que la *metáfora* y la *comparación* nacen de un conflicto de indicios fundamentales, y también de su sustitución parcial, incluso, en los casos en los que subsisten residuos de los indicios fundamentales. Por ejemplo:

Cuando la rosada penumbra del alba
desde la ventana de la prisión su saludo de adiós
a mí, muriendo, envía,
y apoyándose en el fusil sonoro,
nuestro centinela, con la antigua vida
soñando, parado se adormece...

Kogda zari rumjanyj polusvet
V okno tjur'my proscal'nyj svoj privet
Mne, umiraja, posylaet,
I opersis' na zvuchoje ruz'e
Nas casovoj, pro staroe zit'e
Mectaja, stoja zasypaet...

El agolpamiento de las imágenes deriva de la extensión de la oración subordinada que ocupa toda una estrofa y las imágenes no logran cristalizar en metáforas acabadas. Notemos cómo ciertas palabras pertenecen a una misma imagen, en oposición a sus indicios secundarios, como "rosada" por una parte, "penumbra" y "muriendo" por otra. En el fondo, el ejemplo no está lejano de los ya citados de Blok y Tichonov: palabras y nexos se apoyan en un eje sintácticamente impecable y desde el punto de vista objetivo todo parece estar en regla; no obstante, la ley del verso, la compacidad de la serie poética, acentuada en este caso porque toda la estrofa está compuesta por una oración subordinada y por lo tanto no representa un período sintáctico, hacen que la regularidad resulte ilusoria. Los significados de las palabras, entrando en oposición, se encabalgan recíprocamente, los indicios fundamentales de los significados palidecen y en su lugar afloran los residuos; y esto se refiere en particular a la palabra "muriendo", que está sub-

rayada tonalmente en el verso y ejecuta además el papel que le está asignado en la imagen, y con mayor intensidad.

Concluimos, pues, que el fenómeno de la "semántica imaginaria" se asienta en la compacidad de la serie poética: la casi completa desaparición del indicio fundamental se acompaña con la aparición de los *indicios fluctuantes*, los que originan un cierto "significado unitario del grupo", aparte del nexo semántico de los varios elementos de la oración.

6. Existen casos en los que esta relación entre indicio fundamental y fluctuante cambia: cuando el indicio fluctuante asume una determinación que, junto con el papel secundario del indicio fundamental, constituye un cambio de significado (aunque único, dentro de un sistema poético dado). Examinemos el final de la balada "Alonso" de Yukovski:

Allá en el país de los transfigurados
él busca a su terrestre,
antes que él de la tierra al cielo
volaba amiga . . .
Los cielos alrededor brillan
plácidos y hermosos . . .
Y por una esperanza seducido,
sobrevolando sus beatitudes,
allá llama él: ¡Isolina!
Y calladamente resuena:
¡Isolina! ¡Isolina!
Allá, en las beatitudes sin respuesta.

Tam v strane preobrazennyh
Iscet on svoju zemnuju,
Do nego c zemli na nebo
Ulitevsuju podrugu . . .
Nebesa krugom sijajut
Bezmjatezny i prekrasny . . .
I nadezdoj oboscennyj,
Ich blazenstva proletaja,
Klicet tam on: Izolina!
I spokojno razdaestsja:
Izolina! Izolinal
Tam, v blazenstvach besotvetnyh.

Nos interesa aquí la palabra "beatitudes" (*blazenstva*):

Sobrevolando sus beatitudes . . .
Allá, en las beatitudes sin respuesta.

Si examinamos los indicios de significado que afloran en esta palabra, estaremos de acuerdo en que el indicio fundamental de la palabra "beatitudes" (una condición feliz, felicidad) está muy empañado. En su lugar han emergido indicios fluctuantes, y con cierta sorpresa advertimos que la palabra "beatitudes" tiene el sentido de algo espacial.

La palabra se ha visto sojuzgada por el grupo:

Sobrevolando sus (de los cielos) beatitudes . . .

Por una parte aquí el significado sufre la influencia en sentido progresivo de la palabra "sus" que está ligada a una precedente (de los cielos), mientras que, por otra parte, recibe la influencia regresiva de la palabra "sobrevolando". En este fenómeno se manifiesta la compacidad de los nexos en la serie poética. Pero aquí también opera la enorme fuerza de una inercia semántica, la fuerza asimilativa de un matiz semántico general. Ya la palabra "sus" nos hace saltar dos versos hacia atrás, al primero:

Los cielos alrededor brillan

A su vez, esta palabra nos lleva, con un intervalo de otros dos versos, más atrás, al penúltimo verso de la serie precedente:

Antes que él de la tierra al cielo

Notemos cómo se prepara gradualmente el indicio fluctuante de espacialidad que va a fijarse en la palabra "beatitudes".⁶⁶

Allá en el país de los transfigurados
él busca a su terrestre,
antes que él de la tierra al cielo
volaba amiga . . .
Los cielos alrededor brillan
plácidos y hermosos . . .
Y por una esperanza seducido,
sobrevolando sus beatitudes,
allá llama él: ¡Isolina!

Y calladamente resuena:
 ¡Isolina! ¡Isolina!
 Allá en las beatitudes sin respuesta.

Tenemos, entonces, una gradual progresión del matiz espacial, un "efecto a distancia": "allá en el país" del primer verso asume un matiz espacial con "busca" del segundo verso y con "de la tierra al cielo" del tercero; en el primer verso de la segunda estrofa: "Los cielos alrededor" (en la palabra "cielos" se intensifica el tono espacial); y finalmente en el cuarto, "sobrevolando sus beatitudes".

En el primer verso de la tercera estrofa encontramos "allá"; en el segundo "resuena" (otra intensificación de la tonalidad espacial), y en el cuarto verso la palabra "beatitudes" ya connotada por el matiz espacial, está usada en función que la asimila al ámbito del primer verso de la primera estrofa:

Allá en el país de los transfigurados...
 Allá en las beatitudes sin respuesta...

En consecuencia, se observa un matiz espacial en la entonación del llamado del primer y tercer verso de la última estrofa:

Allá llama él: ¡Isolina!
 Y calladamente resuena
 ¡Isolina! ¡Isolina!

Este llamado intensifica notablemente la connotación espacial de la estrofa entera. Además, tenemos que tomar muy en cuenta el importante significado de palabras secundarias como "allá", "alrededor".

De este modo, en el último verso el indicio fluctuante de espacialidad en el significado de la palabra "beatitudes" ya está fijado, y, por otra parte, queda anulado en cierta medida su indicio fundamental.

No obstante todo lo observado, entre los factores contribuyentes a tal cambio de significado, ha tenido un papel quizás esencial el elemento formal, de la palabra, que sin duda asume importantes funciones semánticas (cf. la "ley de la binomia significativa" de Razvadovski).

Encontramos objetivamente que el sufijo *-stvo* (*blazenstvo* = beatitudes) aunque tiene un significado cualitativo, se deter-

mina de modo muy considerable cuando se conecta con un indicio de espacialidad. El sufijo *-stvo* connota los sustantivos de cualidad.

Por ello algunos nombres, aun conservando tal significado, si están referidos a muchas personas asumen un significado colectivo: como *panstvo*⁵¹ en el sentido de "Estado";⁵²

Se tiene así una ulterior evolución de lo colectivo a lo espacial: *carstvo* (reino), *knjazestvo* (principado), *gercogstvo* (ducado), *chanstvo* (kanato), *grafstvo* (condado), *markgrafstvo* (marquesado), *abbatstvo* (abadiato), *namestnicestvo* (gobernación), *lesnicestvo* (distrito forestal), *gradonacalstvo* (gobernación de ciudad), *voevodstvo* (voivodato), *general-gubernatorstvo* (gobernación general), *bratstvo* (hermandad), *prostranstvo* (extensión, espacio, territorio), etcétera.

El sufijo *-stvo* en la palabra *brazenstvo* no tiene naturalmente esta connotación, pero a través de un proceso asociativo muy directo con los otros casos en que sí la tiene, acaba por asumirla aquí también.

Es singular que en el original de Uhland falten ambas posibilidades: está muy limitado el momento progresivo del indicio espacial, como dato connotativo del conjunto (Yukovski ha agregado una estrofa), y no tiene el papel de elemento formal:

Schom in Lande der veklärten
 Wacht'er auf, und mit Verlangen
 Sucht er seine süsse Freundin,
 Die er wahnt Vorangegangen;
 Aller Himmel lichte Räume
 Sieht er herrlich sich verbreiten;
 "Blanka! Blanka!" ruft er sehnlich
 Durch die öden Seligkeiten.

El significado de la palabra *Seligkeiten* = "beatitudes" resultaba tan imprevisto aquí que el editor ha puesto una nota al respecto: "Durch die für ihn öden Raume des Reiches der Seligen" (espacio desierto son para él las moradas de los beatos).⁵³

7. También el indicio léxico del significado integra las condiciones características de la poesía. La unidad y la compacidad de la serie poética, la dinamización de las palabras en el verso y la consecución del discurso poético diferencia decididamente la misma estructura del léxico poético de la estructura del léxico prosístico.

En primer lugar, desde el punto de vista de la significatividad poética de la palabra, el indicio léxico tiene un *mayor peso*; por lo tanto se intensifica la importancia de cada matiz léxico, incluso el más tenue, aun en las palabras más secundarias. Se puede decir que cada palabra es en poesía una *nota léxica* característica. La compacidad de la serie opera aumentando la fuerza comunicativa, asimilativa, del matiz léxico en toda la serie poética; además determina una cierta unidad del *tono léxico*, reforzado o bien debilitado y cambiado, en el desarrollo de la poesía.

En resumen, la *unidad* de la serie poética, que subraya los límites de separación, constituye un medio válido para *reforzar* el tono léxico.

Además, se observa en poesía una característica correlación del indicio léxico del significado, como indicio permanente secundario, con el indicio fundamental del significado, por una parte, y por la otra con los específicos indicios poéticos fluctuantes.

El indicio léxico no elimina los fluctuantes.

Pensemos en el particular papel que tienen en poesía los *idiotismos* o simplemente los términos de la lengua hablada; su *novedad* y su fuerte efecto en el verso, que en prosa no se advierten, pueden estribar en la significatividad poética de la palabra o bien en la *no emergencia de los indicios fluctuantes*. No obstante, tiene un influjo destacado la ignorancia o el conocimiento incompleto de las palabras; hay casos en los que ciertas palabras no están totalmente entendidas, o *no se conoce su indicio fundamental*. Y estas circunstancias ocasionan que en medida todavía mayor no surjan los indicios fluctuantes.

La actitud que se adopte frente al *indicio fundamental* de una palabra es decisiva para la selección léxica.

Así, es típico el uso que los arcaístas hacen de los *adjetivos compuestos* (composita), la *prilucenie*, como la llamaba Lomonosov. El uso frecuente de este recurso (por ejemplo en Yukovski o en Tiutchev) denota siempre la tendencia arcaizante.⁵⁴ Al respecto es singular no sólo la selección de los epítetos,⁵⁵ sino también la *vena semántica* que fluye de ellos. Sin duda nos encontramos frente a la circunstancia de una íntima fusión entre dos palabras. Por lo tanto son posibles distintos casos, de acuerdo a qué partes del discurso se entrelacen, y en qué orden (conjunción-adjetivo; sustantivo-adjetivo; adjetivo-adjetivo y así sucesivamente), cuán habitual es su uso y cuán fuerte su conexión (fusión o simplemente unión y acercamiento). Aquí tenemos siempre un máximo de interacción de los indicios fundamentales y, a menudo, pueden surgir indicios fluctuan-

tes. Esto se verifica con frecuencia y, sobre todo, en el caso de unión o acercamiento de palabras cuyos indicios fundamentales estén lejanos entre sí: (*bespy'nofirnyj*) (simpolvoctéreo), en Yukovski; *dymnolechko, mglisto-liejno* (humoso-levemente, neblinoso-lilamente) en Tiutchev.⁵⁶

Este uso deliberado de adjetivos compuestos y dobles caracteriza la escuela de los arcaístas, con habitual apulción en su estilo de los indicios fundamentales y con el refuerzo de los indicios fluctuantes.

Por ende, los adjetivos compuestos y dobles se convirtieron en poesía en un preciso procedimiento; su significado en el verso se centra en el segundo miembro o en el miembro secundario y también el verso mismo subraya el carácter compacto del nexo y la yuxtaposición. El mismo factor favorece la elección de las construcciones sintácticas en poesía: así la *inversión*, sobre todo en fin de serie, concuerda con el principio de *compacidad de la serie*.⁵⁷

Cuando, de improviso, una palabra se proyecta sobre dos series léxicas y se liga con dos indicios fundamentales, se produce un curioso juego de estos últimos. En el contexto afloran *indicios fluctuantes en función del lazo con otro indicio fundamental*; veamos este ejemplo de Blok:

Partiste y yo en el desierto
en la caliente arena me acosté.

Ty otosla — i ja v pustyne
K pesku gorjacemu prinik.

La palabra *otosla* (partiste) se proyecta hacia dos órdenes léxicos: ruso y eslavo eclesiástico, con indicios fundamentales distintos (partir en el sentido de morir; partir en el sentido de marcharse). En nuestro ejemplo (comienzo de una poesía) no está claro cuál es el indicio fundamental que emerge del contexto, y el *significado parece fluctuar entre dos indicios fundamentales* hasta que las sucesivas selecciones léxicas llegan a constituir un ambiente favorable para la asociación con el léxico eslavo eclesiástico:

Partiste — y yo en el desierto
en la caliente arena me acosté
pero desde ahora palabra soberbia
no puede pronunciar la lengua.

... El hijo del hombre no sabe
dónde apoyar la cabeza.

Ty otosla — i ja v pustyne
K pesku gorjacemu prinik
No slova gordovo otnyne
Ne mozet vymolvit' jasyk.
... Syn celoveceskij ne znaet,
Gde preclonit' emu glavu.

Está claro que el indicio fluctuante subsiste aun después de la determinación del indicio fundamental.

Otro ejemplo es el uso de una palabra con dos distintas características léxicas y, en consecuencia, con dos indicios fundamentales. Así, leemos en Tiutchev:

En la noche azul duerme Roma.
Se levantó la luna y se ha apoderado de ella.
Y la ciudad durmiente sin gente y majestuosa
ha llenado con su gloria silenciosa.

V noci lazurnoj pocivaet Pim.
Vzoslá luna i ovladela im.
I spajascij grad besljudno velicavj
Napolnila svoej bezmolvnjoj slavoj.

Aquí la palabra *slava* (gloria)⁵⁸ puede proyectarse simultánea sobre dos campos léxicos; como arcaísmo "bíblico" está ligada a dos indicios fundamentales; el primero coincide con el uso en ruso; el segundo tiene un carácter específico: "y cuando se despertaron vieron su gloria" (Lucas, 9, 32); "y vimos su gloria" (Juan, 1, 14); "Jesús manifestó su gloria" (Juan, 2, 11); "verás la gloria de Dios" (Juan, 11, 40); "cuando vio su gloria" (Juan, 12, 41); "la manifestación de su gloria" (Pedro, 1, 4, 13); "a causa de la gloria de su rostro" (II Corintios, 3, 7); "nosotros todos mirando a cara descubierta como en un espejo la gloria del Señor, nos transformamos en la misma imagen de gloria en gloria..." (II Corintios, 3, 18); "el resplandor de su gloria" (Hebreos, 1, 3); "y se llenó el templo de humo, de la gloria de Dios y de su poder" (Apocalipsis, 15, 8). Por lo tanto la palabra *slava* (gloria) en los ejemplos citados tiene un matiz objetivo del indicio fundamental (viendo su gloria; el resplandor de la gloria; y se llenó el templo de humo, de la gloria de Dios).

Es interesante notar cómo se prepara en Tiutchev este indicio fundamental:

ha llenado con su gloria silenciosa.

Pero en la palabra "gloria" se mantiene como indicio fluctuante el indicio fundamental del ambiente léxico ruso.

Aun es preciso reconocer que la fuerza del matiz léxico se contrapone directamente a la del indicio fundamental; más eficaces son los casos de matiz léxico con anulación del indicio fundamental.

Sasha levantó las cejas y comenzó en voz alta y prolija: "Partidos que fueron, un ángel del Señor se apareció en sueños a José diciendo: 'levántate, toma al Niño y a Su Madre'..."

"Al Niño y a Su Madre" repitió Olga y se ruborizó de emoción.

"Y huye a Egipto... y quédate allá hasta tanto yo te avise..."

Al oír la expresión "hasta tanto"⁵⁹⁻⁶⁰ Olga no pudo más y se echó a llorar. Mirándola, María sollozó, y luego la hermana de Iván Makarich. (Chejov, *Los campesinos*.)

La máxima connotativa léxica cae aquí sobre una palabra desconocida, con falta absoluta del indicio fundamental. En un ejemplo más complejo se puede ver cómo una connotación o matiz léxico emerge a expensas del indicio fundamental, y viceversa.

Lomonosov, párrafo 83 de la segunda parte, primera edición de su *Retórica*, habla, a propósito de la metáfora, de "palabras retóricas":

En lugar de las palabras apropiadas que significan una determinada cosa o acción, a menudo son más convenientes otras que tengan con tales cosas o acciones cierta similitud [...]. Cuando una palabra pertinente a cosa inanimada es referida a un ser viviente, por ejemplo "un hombre duro" (*iverdoj celovek*) en lugar de "avaro" (*skupoj*); o "los regimientos corren" (*tekut*) a la batalla en lugar de "van" (*idut*) [...].⁶¹

Aquí Lomonosov ha utilizado un "biblismo"; cf. "los que corren en el estadio" (I Corintios, 9, 24); "y luego corrió uno de ellos" (Mateo, 27, 48); "y corrió uno" (Marcos, 15, 36); "y corrió y se echó a su cuello" (Lucas, 15, 20); "corrieron a anunciarlo a sus discípulos" (Mateo, 28, 8), y otros ejemplos similares. En éstos el verbo *tesc'* (correr)⁶² usado en el sentido de "correr, echarse a correr" — *currere, procurrere*.⁶³

De modo que el uso de la expresión "los regimientos corren a la batalla" tenía para Lomonosov una doble finalidad: 1) de metáfora, a través de la cual el conflicto de dos indicios fundamentales transfería la palabra al orden léxico ruso; 2) de un cierto matiz léxico propio del estilo elevado, por el que la palabra lograba incorporarse al "léxico bíblico".

Con la presencia de ambos elementos subsistía una "metáfora elevada". Luego, por desgaste del conflicto, el indicio fundamental en la palabra "corren" (se deslizan) quedó anulado.⁶⁴ Se había anulado la metáfora, pero no por ello se la convertía en hecho usual del habla común aunque, simplemente surgía en ella un notable matiz *léxico*:

Y dócilmente por el camino se echó a correr
y hacia la mañana regresó con el veneno.

I k utru vozvratilsja s jadom,
I on poslusno v put, potjok

La vitalización de la metáfora inevitablemente debilita la gradación léxica. Cuanto más fuerte es aquélla, tanto más débil resulta esta gradación:

¿Adónde corren las rumorosas ondas del pueblo?
Kuda tekut naroda sumny volny?

Aquí el indicio fundamental está reforzado por la introducción de la palabra "ondas" que se proyecta hacia un determinado campo léxico; para el matiz bíblico ya no queda lugar porque el indicio fundamental está vivo.

Por lo tanto, las palabras más eficaces a los fines de un matiz léxico serán las que estén privadas de indicio fundamental (en un determinado ambiente lingüístico), los incomprensibles idiotismos (cf. la palabra *golomja* en Tolstoi, y también muchos incomprensibles idiotismos de Remizov, Kliuev, V. Ivanov); los incomprensibles biblismos como *dondeze* por "hasta tanto"; los incomprensibles barbarismos, como en Viazemski:

Umizgac sie! Por esta palabra,
aunque suene dura a los oídos,
doy con gusto todo el vocabulario.
("La estación", 1828)

Umizgac sie! Za eto slovo,
Chotja usam ono surovo,
Ja rad ves' nas slovar' otdat!

("Stancija", 1828)

Pero también se pueden citar casos de *nombres propios* que conservan el matiz léxico muy pronunciado:

Y sin embargo transparente repite,
siempre la golondrina, amiga, Antígona...
... Nada, paloma Eurídice,
Que sea entre nosotros frío invierno.

El matiz léxico de las palabras "golondrina, amiga" y la palabra "Antígona" están ligados por contraste de elementos léxicos, y lo mismo ocurre con "paloma Eurídice". La fuerza del tono léxico de los nombres es muy grande; de ellos deriva, por así decir, la *tonalidad léxica de la obra*. Sobre esta particularidad se funda el uso de nombres extranjeros en poesía. Recordemos, por ejemplo, a los alejandrinos. Veamos en Ronsard ("tonalidad antigua"):

Ah! que je suis marry que ma Muse françoise
Ne punt dire ces mots comme fait la Grégoise:
Ocmore, Dyspotme, Oligochron'en,
Certes, je les dirois du Sang Valésien.

(¡Ah! estoy triste porque mi Musa francesa / no puede decir esas palabras como lo hace la griega: / Ocmore, Dispotme, Oligocronio, / sin duda yo las diré con Sangre Valesia.)

Veamos en Boileau la "tonalidad bárbara" comparada con la antigua:

La fable offre à l'esprit mille agréments divers:
La tous les noms heureux semblent nés pour les vers,
Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idoménée,
Hélène, Ménélas, Paris, Hécator, Enée.
O le plaisant projet d'un poëte ignorant,
Qui de tant de héros va choisir Childebrand!
D'un seul nom quelquefois le son dur ou bizarre
Rend un poëme entier ou burlesque ou barbare!

(*L'art poétique*, canto III)

(El mito ofrece al espíritu mil distintos motivos de agrado: / en él todos los nombres felices parecen nacidos para el verso, / Ulises, Agamemnon,

Orestes, Idomeneo, / Helena, Menelao, Paris, Héctor, Eneas. / ¡Oh el cómico proyecto de un poeta ignorante / que entre tantos héroes va a elegir a Childebrand! / ¡A veces el sonido duro o rudo de un solo nombre / hace que el poema entero sea cómico o bárbaro! *El arte poético*, canto III.)

Véase el uso frecuente de las *listas de nombres* en los epígonos de Karamzin, un procedimiento que les llegaba de los poetas franceses. Por ejemplo en Dimitriev:

Buffon, Rousseau, Mably,⁶⁵ Corneille,
todo Shakespeare, todo Pope y Hume,
las revistas de Addison, de Steele,
y todo Didot y Baskerville.

(“El viaje de NN a París”)

Y también leemos en Pushkin:

He leído a Gibbon, Rousseau,
Manzoni, Herder, Chamfort,
Madame de Stäel, Bichot, Tissot.

(*Eugenio Oneguín*, VIII, 35)

Mientras en los ejemplos citados lo más importante es la *tonalidad léxica*, los simbolistas utilizaban la lista de nombres en gran parte *por los indicios fluctuantes* que se propagaban en el verso. Veamos, por ejemplo, en Montesquieu:

Centrenthus, Areca, Tegestas, Muscaris,
Messanbrianthemum y Strutiopberis,
Arthurium, Rhaps, Arecas y Limanthe...

Estamos ante una manifestación que por momentos va al “subconsciente”, pero siempre con una *tonalidad léxica* que se mantiene. Consideremos otros ejemplos menos clamorosos, formas más naturales. Veamos en Pushkin:

Belleza de Lais, las fiestas deseadas
y los reclamos de la alegría despreocupada,
y los dones momentáneos de las Musas plácidas,
y el murmullo de la gloria rumorosa...

Kras Lais, zavetnyje piry
I klikl radosti bezumnoj,

I mirnych muz minutnyje dary,
I lepetane slavy sumnoj...

En este caso la principal nota léxica cae sobre la palabra *Lais*; la palabra “belleza” tenía para Pushkin un cierto significado secundario con parcial conservación del indicio fundamental:

Así, a la belleza vendida,
saciándose de ella aprisa...

Tak, na prodaznuju krasu,
Nasytjas' eju toroplivo...

En la combinación de las palabras “belleza de Lais” este indicio secundario es evidente, pero al mismo tiempo se revela un particular tono léxico.

Ya Viazemski comprendía muy bien esta tonalidad léxica de los nombres propios cuando escribía: “Los Orlov, los Potiomkin, los Rumiancev y los Suvorov tenían en sí algo de poético y sobre todo de lírico. Sus nombres armoniosos otorgaban una cierta eufonía a la poesía rusa. Sin duda, también existe una poesía en los nombres. Deryavin lo sabía y nos ha dejado testimonio de ello en una de las estrofas de «Vodopad» (La cascada):

[...] ¡Catalina se puso a llorar!

[...] Ekaterina vozrydala!

En el verso compuesto por nombre propio y predicado hay [...] un alto sentimiento poético. Sin duda se trata de un verso exclusivamente ruso, pero a la vez de una típica *representación rusa*. “Afortunado el poeta que sabe utilizar sus medios: adivinar las impresiones y extraer el fuego de la poesía de la combinación de dos palabras”.⁶⁶

La fuerza asimilativa del matiz léxico en poesía surge clara del siguiente ejemplo:

Cuando entre las orgías de la vida rumorosa
me alcanzó el ostracismo,
de la muchedumbre insensata vi
despreciativo, pavoroso egoísmo.

Kogda sred' orgij zizni sumnoj
Menja postignul ostrakizm,

Uvidel ja tolpy bezumnoj
Prezrennyj, robkij egoizm.

La palabra *egoizm* es naturalmente un "barbarismo" en el vocabulario de Pushkin, con una fuerte matización prosística:

..... Tal es mi organismo.
Quered perdonarme el inútil prosaísmo.

..... Takov moj organizm.
Izvolte mne prostit' nenuznyj prozaizm.

Pero en el anterior ejemplo está precedida por "ostracismo", léxicamente muy marcada, pero no como prosaísmo sino como "grecismo". De modo que no sólo el elemento objetivo sino también el formal de "egoísmo" conquistan una coloración léxica; por la vistosidad léxica del elemento objeto, el sufijo *-izm* se interpreta como "grecismo" sufijal. La palabra *ostrakizm* es el primer elemento de la rima *ostrakizm - egoizm* y el nexo rimante aparece en este caso en la parte formal del vocablo: el sufijo "griego" de la palabra *ostrakizm* introduce en el sufijo de la palabra *egoizm* un matiz léxico que connota toda la palabra de forma nueva; la palabra *egoizm*, que era un "prosaísmo", ha rejuvenecido como "grecismo".

El matiz léxico crece no sólo en progresión sino también en regresión. La palabra *orgij* (orgías), léxicamente semidesgastada, logra una fuerte coloración gracias a la palabra *ostrakizm* (ostracismo).

En el desarrollo del tema lírico es un factor muy importante este matiz léxico. El tono, proveniente de cualquier palabra que sea fuerte en este sentido, determina a veces no sólo el régimen léxico de toda la obra, sino también la dirección de desarrollo del tema:

1. No se puede, oh ni gordo Aristipo,
aunque yo ame tus charlas,
tu carácter, tu querido jadeo,
tu gusto y los almuerzos succulentos,
a pesar de ello no puedo navegar contigo
por las costas meridionales de Táuride.
Te ruego que no te olvides de mí,
¡predilecto de Baco y de la Cipris!
2. Cuando el tuberculoso padre
de la Eneida un poco triste

se hizo finalmente a la mar,
Horacio, adulator inteligente,
le mandó una oda solemne,
donde el cantor al amigo de Augusto
auguraba buen tiempo;
pero odas adulatorias yo no escribo, —
tú no eres tuberculoso gracias a Dios:
al cielo le pido para ti
sólo apetito durante el viaje.

1. Nelzja, moj tolstyj Aristipp:
Chot' ja ljublju tvoj besedy,
Tvoj milyj nrav, tvoj milyj chrip,
Tvoj vkus i zirnye obedy,
No me mogus zoboju plyt'
K bregam poludennoj Tavridy.
Prosu menja ne pozabyt',
Ljubimec Vakcha i Kipridyl'
2. Kogda cachotocnyj otec
Nemnogo toscej Eneidy
Puskalsja v more nakonec,
Emu Goracij, umnyj l'stec,
Prislal torzestvennuju odu,
Gde drugu Avgustov pevec
Sulil chorosuju pogodu;
No l'stivyeh od ja ne pisu —
Ty ne v cachotke slava bogu:
U neba ja tebe prosu
Lis appetita no dorogu.

Ya en el primer verso tenemos con la palabra "Aristipo" un fuerte tono léxico que se difunde sobre todo la estrofa. En la estrofa siguiente se renueva esta característica léxica: "de Táuride", "de Baco y de la Cipris" y luego asistimos al desarrollo del tema lírico ligado a través del léxico con lo que precede:

Cuando el tuberculoso padre
de la Eneida un poco triste...

Por lo tanto el lazo léxico del conjunto justifica, motiva, el inesperado desplazamiento: 1. Aristipo; 2. el padre de la *Eneida*.

En todos los ejemplos citados es importante, naturalmente, una circunstancia que he recordado antes: el matiz léxico emerge más marcado con la desaparición del indicio fundamental; aquí es como

si el atributo léxico del conjunto sustituyese el indicio fundamental individual.

No obstante, hay que considerar en este punto que el uso de palabras con indicio fundamental anulado implica un fuerte afloramiento de *indicios fluctuantes* que se unen con el indicio del matiz léxico. Este puede servir casi como justificación o motivación para introducir palabras que, por su indicio fundamental, son extrañas en este caso.

Por todo lo dicho deducimos que el estudio del matiz léxico, de la tonalidad léxica de la poesía, y por ende de la relación del indicio léxico con los principales y fluctuantes, debe estar combinado: en las distintas condiciones que tienen prosa y poesía encontramos indicios léxicos de fuerza y funciones diversas.

Como quiera que sea habrá que tomar en cuenta también la intensidad léxica del vocabulario como tal: neologismos y arcaísmos, etcétera, pueden tener distinta fuerza, distinta "novedad" o "vejez".

8. Los indicios fundamentales y secundarios del significado de un lado, y los elementos objetivo y formal de la palabra por el otro, son conceptos distintos que no se superponen, como ya he dicho. El concepto de indicio fundamental e indicios secundarios se extiende a toda la palabra, a la suma de sus elementos objetivo y formal. Pero de aquí se desprende con claridad que cualquier cambio específico en el significado, ya sea del elemento objetivo o del formal de una palabra, puede acarrear cambios también en los indicios fundamentales y secundarios, y determinar, además, que no surjan en la palabra los indicios fluctuantes.

En esta dirección de un cambio parcial de los significados del elemento objetivo y del formal de la palabra obran dos factores rítmicos: *la rima y la instrumentación*. La acción de la primera se funda en la unidad de la serie y la de la segunda en la compacidad de la serie.

En este cambio tiene un papel sumamente importante, y sin embargo no evaluado a fondo aún, la correlación entre los elementos objetivo y formal de la palabra, es decir la llamada "instrumentación", factor del ritmo. El concepto y el propio término "instrumentación" no están demasiado claros: advertimos una alusión a un carácter musical del fenómeno, pero esta característica no agota la índole del fenómeno. Además, la acepción de instrumentación abarca la consecucionalidad sonora, la coloración fonética general de una poesía.

Por "instrumentación" se entienden también las repeticiones (*brik*) de grupos de sonidos que se destacan sobre el fondo recitativo y acústico del conjunto. Personalmente, estimo que este último enfoque es el único válido. Un eficaz factor rítmico son los elementos fónicos, *destacados* sobre el fondo recitativo general; gracias a ello se convierten en elementos adecuados para cumplir una función rítmica. Al mismo tiempo, lo repito, se da la función del metro: la reagrupación dinámica ocasionada por el metro se produce por vía progresivo-regresiva. El momento determinante, entonces, es el momento *progresivo* (pensemos en la importancia del *impulso métrico* en el verso libre). En cambio, el momento regresivo no está necesariamente ligado a la división regular del primero (las separaciones de las series en el verso libre). La instrumentación como factor rítmico organiza los grupos por vía *regresiva*, sin excluir, con todo, un momento progresivo, ya que con una instrumentación descuidada y monótona el momento de la anticipación sonora puede también desarrollar un papel sustancial, que sin embargo se muestra secundario en comparación con el papel del momento regresivo. Las repeticiones organizan regresivamente a los grupos rítmicos, y por ello el acento rítmico mayor está siempre sobre el elemento final del grupo. Pero, hablando de instrumentación, no se puede dejar de hablar de los equivalentes en el plano del impulso dinámico. La equivalencia se manifiesta en la amplitud del indicio unificante desde el punto de vista fonético: para reconocer la función rítmica de la instrumentación bastan *los mismos indicios genéricos de parentesco fonético de los sonidos*.

Así planteado el problema, encontramos que en la repetición tienen un importante papel: 1) la cercanía o el estrecho contacto de las repeticiones; 2) su correlación con el metro; 3) el factor cuantitativo (cantidad de los sonidos y sus caracteres de grupo); a) la repetición completa —*geminatio*; b) la parcial —*reduplicatio*; 4) el factor cualitativo (calidad de los sonidos); 5) la calidad del elemento verbal (objetivo, formal) que se repite; 6) el carácter de las palabras unidas por la instrumentación.

Cuanto mayor es la cercanía de las repeticiones, tanto más clara es su función rítmica. Distribuidas con considerables intervalos, las repeticiones resultan factor *preparatorio*, el cual establece una cierta *base sonora* como factor de *preparación dinámica* (que sin embargo se reconoce solamente cuando se resuelve en repeticiones vecinas y evidentes).

Este factor se combina con otros, entre los cuales es el más importante *en relación con el metro*: cuando las divisiones métricas

coinciden con el agrupamiento sonoro, las repeticiones tiene en general la función de agrupamientos secundarios en el ámbito de los grupos métricos.

Ferrara, de la furia / y de la envidia serpiente (Batiushkov)
Desfondó el fondo / y / salió afuera (Pushkin)

Ferrara, furii / i zavisti zmiya (Batiushkov)
Vysib dno, / i / Vysel von (Pushkin)

Aquí se considera también la mayor preponderancia de los grupos acentuados. Asimismo es importante el indicio de la calidad de los sonidos; fácilmente notamos que la repetición de un solo sonido estructura menos el discurso que la repetición de grupos; y es de gran importancia desde el punto de vista semántico qué tipo de grupos se repiten. Una extraordinaria importancia semántica *asumen los grupos de sonidos en comienzo de palabra*. Sobre el matiz semántico de estos grupos iniciales se basa el efecto del *προσδόμητον*, de lo inesperado. Este procedimiento consiste en que, cuando esperamos una determinada palabra, nos encontramos solamente con la primera sílaba, pero el resto de la palabra no corresponde en nada a la prevista. Este recurso era muy usado por Aristófanes.⁶⁷

Después hay que ver si se trata de una repetición completa o parcial. Los sonidos diferenciadores de grupo desempeñan en la repetición parcial una función particular; gracias a ellos un segundo grupo puede aparecer como variante del primero. Pero, desde el punto de vista semántico, quizá los más importantes son los dos últimos factores, sobre los que nos detendremos: la cualidad de los sonidos y la relación entre sonidos y palabra, es decir la pertenencia de sonidos a los elementos objetivo o formal de la palabra.

La variedad o monotonía acústica o articulativa de las repeticiones determina también la coloración de la poesía en esos campos. Pero la pobreza de articulación o la acústica no excluyen ni la *función rítmica de las repeticiones*, ni el hecho de que ésta parezca pobre en determinados aspectos (perteneciente a un género particular es el "indicio negativo", que puede ser muy fuerte de acuerdo con el carácter de los grupos circunstanciales).

Los teóricos del siglo XVIII conocían muy bien la función rítmica de la instrumentación (cf. Bobrov, Shishkov), pero la entendían exclusivamente como elemento onomatopéyico, lo que conducía a Shishkov a considerar toda la poesía como hecho onomatopéyico.

Los teóricos modernos prefieren detenerse sobre el concepto de "metáfora sonora".⁶⁸

Onomatopeyas y metáforas sonoras se hallan en gran abundancia: sólo que, por una parte, no hay que confundirlas, y por otra, hay que insistir *sobre la determinatividad y el carácter semántico unívoco de estos recursos*. Pero no podemos perder de vista que tanto la onomatopeya como la metáfora sonora no constituyen un accesorio cualquiera, no son aceite que flota sobre el agua, sino que entran en una relación determinada con los significados de las palabras. Esta relación, esta deformación de la semántica, puede llegar a tener fuerza suficiente para superar la característica específica de una onomatopeya o de una metáfora sonora.

Únicamente el análisis de la esencia de esa deformación en cada caso específico, puede aclarar también el papel de la instrumentación, que tan variada es en sus funciones.

Veamos algunos ejemplos de metáforas sonoras:

Y en su bolsa vacía
ponen otra orden.

Rompe una rama de la encina
y la dobla en duro arco.
El lazo de seda de la cruz
ató en el arco de encina,
una caña ligera cortó...

I v sumu evo pustuju
Sujut gramotu druguju.

Lomit on u duba suk
I v tugoj sgibaet luk.
So kresta snurok selkovyj
Natjanul na luk dubovyj,
Tonku trostocku slomil...

(Pushkin, *Skazka o care Saltane* [Leyenda del zar Saltán])

En este ejemplo el primer y segundo verso se corresponden con el grupo *su* (*sumu-sujut*); hay una repetición parcial (*reduplicatio*) en la palabra *pustuju* (vacía). La extraordinaria fuerza expresiva del verso depende en este caso de la labialización del sonido *u*; la repetición del sonido fortalece la articulación, porque estas repeticiones no son monótonas sino que registran la alternancia de

sus distintos matices; a la vez, la alternancia de variantes articulatvas produce el efecto de articulaciones *prolongadas*.

Nos encontramos ante un fenómeno de *gesto sonoro*, que sugiere muy convincentemente gestos efectivos. Sólo tenemos que anotar que no hay gestos *concretos* y unívocos sugeridos, en este caso.

Los significados de las palabras no se deforman demasiado. La palabra *sumu* (bolsa) está ligada sintáctica y fonéticamente con *pustuju* (vacía), la que a su vez se encadena regresivamente con la palabra *sujut* (ponen), del verso siguiente. En el conjunto ocurre una especie de *ofuscamiento* del indicio fundamental de *sumu*, que retrocede frente a indicios fluctuantes ya perceptibles.

De tal modo, obran aquí *no sólo el matiz semántico general de la serie, sino también un desplazamiento del significado de la palabra a raíz de su estrecha conexión rítmica con las otras palabras.*

Veamos un ejemplo de onomatopeya:

Rueda el eco sobre la montaña,
como un trueno tronando sobre los truenos.

Katitsja echo po goram,
Kak grom gromjascij po gromam.

En este caso el elemento característico *no está compuesto sólo por las repeticiones de un cierto grupo sonoro, sino por la repetición de una misma raíz; de tal modo todo el grupo ofrece una repetición sonora en la unidad del elemento objetivo de las palabras, el que así resulta reforzado. Por consiguiente la "onomatopeya" es en este caso un conjunto complejo: efecto de la calidad emocional de los sonidos y refuerzo del significado del elemento objetivo de la palabra. Además, este último es concomitante y dependiente del nexo sintáctico entre palabras de raíz común. Las palabras se consideran partes separadas de un todo. En este caso tienen particular importancia la jerarquía sintáctica de las palabras y las variantes del elemento objetivo de la palabra. El cuadro sintáctico y las variantes y alternancias (*grom gromjascij*) dan lugar a una especie de efecto *prolongado y distribuido de un único elemento objetivo*. Por esta causa la repetición de una misma palabra en forma idéntica es el método menos deformante y también el menos rítmico. En particular menos rítmico, porque una identidad de este tipo constituye un método rítmico característico del discurso práctico y a él se asocia.⁶⁹*

En cambio es menos deformante porque se puede comparar con la alternancia, la variación de los sonidos en la duplicación onomatopéyica: *Zickzack, wirrwarr* (francés: *pêle-mêle*), *Schnickschnac, krimskrams, Wischiwaschi, Klingklang, Mischmasch, ficksack, gickgack, kliffklaff, klippklepp, klitschkatsch, klimperklamper*.⁷⁰

En la onomatopeya sólo se intensifica la semántica general del grupo. Pero si utilizamos en las *palabras* el elemento inflexivo (*ablaut*), es decir, la variación de los sonidos, *cada palabra* obtiene un matiz distinto gracias al elemento de la alternancia que intensifica la parte genérica objetiva.

Veamos en Chlebnikov:

Oh, pónganse a reír, risoteros,
oh, revienten de risa, risoteros,
de qué se ríen los risoteros,
de qué ríen ridículamente,
pónganse a reír ridículamente,
ridículos, ridículos,
rientes, rientes,
oh, pónganse a reír, risoteros,
oh, revienten de risa, risoteros.

O, zasmjetes', smechaci,
O, usmetes', smechaci.
Cto smejutsja smechami,
Cto smejanstvujut smejal'no.
O zasmjetes' usmejal'no,
Smesiki, smesiki,
Smechunciki, smechunciki,
O, zasmjetes', smechaci
O, usmetes', smechaci.

Aquí observamos una intensificación del significado general y un papel semántico muy fuerte de cada palabra, como: *smechaci, smesiki* y otras. Observamos que tiene gran valor el cuadro sintáctico en esta diferenciación de palabras fundadas en una parte objetiva común, yuxtapuestas entre sí según relaciones de partes de la oración; en estas condiciones cobra importancia la morfología de las palabras mismas, cuya semántica emerge tanto más fuerte cuanto más coincidente es la parte objetiva de las palabras. Esta coincidencia impone a la parte objetiva individual de cada palabra una relativa atenuación: su significado es absorbido por el significado general, afloran decididamente las *variantes* de la parte objetiva; se fortalece

el significado de los sufijos. El resultado de estos hechos es: 1) el significado de la parte objetiva genérica; 2) la específica y fuerte característica formal de cada palabra.

Veamos un ejemplo más:

Se ha hecho más tranquila la tranquilidad.

Zatichla tise tisina.

(Deryavin)

Comprobamos la existencia de un fenómeno complejo, en el que la presencia de la metáfora sonora *tich-tis-tis* retrocede a segundo plano para dejar paso a la triple repetición de una misma raíz, con variaciones y desemejanzas de los elementos formales y con las palabras en la jerarquía de miembros de la oración. Todo el grupo aparece como un *grupo distinto*: pero cada palabra es fuerte semánticamente, ya sea por el matiz que recibe del conjunto, ya sea por su propio indicio formal y por el papel que tiene en la oración. *El momento de la diferenciación* es tan importante como el de la semejanza, en este caso. De tal modo se llega también aquí al examen de la característica de la repetición, ya se trate del elemento objetivo de la palabra, o bien de la parte formal.

En el primer caso son interesantes las manifestaciones en las que la parte objetiva no se repite, sino que es asimilada por una parte objetiva de otra palabra:

Y la oscuridad se arrugó más oscura.

I ten' nachmurilas' temnej.

En la palabra *ten'* (oscuridad, sombra) merced al nexo con *temnej* (más aún) está connotada la parte objetiva, lo que puede dar la ilusión de una *vivificación* del indicio "fundamental"; pero, naturalmente, se trata de un *nuevo matiz o connotación*.

Comparemos aquel ejemplo con éstos:

1. La estación melancolía, *el encanto de los ojos*.
2. Está solo *en todo el universo*.

1. Unylaja pora, *ocej ocarovan'e*.
2. Stoit odin vo vsej *vselennoj*.

Ocej ocarovan'e es un grupo unido métrica y fonéticamente, o sea que los sonidos *ocej, oca* se consideran yuxtapuestos. Nos encontramos frente a dos momentos consecutivos: el reconocimiento de elementos de la palabra precedente en *ocarovan'e* y la unión de ambas en un sintagma. Entonces, el elemento objetivo de la palabra *ocarovan'e* está connotado por el fuerte nexo con el elemento objetivo de la palabra *ocej*; ocurre una primera fase de la *redivisión del elemento objetivo y del formal (irradiation)*, según la terminología de Bréal); se produce una reposición de *ocarovan'e* (el encanto, la fascinación) en la raíz de *ocj* (los ojos). Es notorio un fenómeno similar en el segundo ejemplo: la primera sílaba de *vselennoj* se conecta con la palabra precedente *vsej* y se produce el mismo proceso parcial de redivisión del elemento objetivo y del formal de la palabra, *vse-lennoj*.

De tal modo en la palabra se vivifican los indicios fluctuantes de significado, que en los casos clamorosos pueden conducir a fenómenos de *falsa etimología*. Lo que en la lengua hablada se produce en situaciones de coincidencia máxima, en la lengua poética se produce aun en situaciones de coincidencia no absoluta, porque subsisten condiciones de nexos asociativos extremadamente fuertes y estables.

Los modos habituales de la instrumentación pueden condicionar las formas habituales.

Pensemos en la elección de las formas en Lomonosov:

Pero la estirpe rusa sabía . . .
Estirpe rusa y fruto de Petrov . . .
Desfigurados claramente, estirpe rusa.
La salvada estirpe rusa . . . , etc.

Odnako, rod rossijskij znal . . .
Rossijskij rod i plod Petrov . . .
Krasujsa svetlo, rosskij rod . . .
Spasennyj dnes' rossijskij rod . . . , etc.

Es interesante notar que Lomonosov ha semasiologizado las sílabas. En el parágrafo 106 de su gramática leemos:

Iniciales (del discurso) se llaman las consonantes unidas a una vocal siguiente, con las que comienza cualquier discurso de la lengua rusa, en el mismo orden de las consonantes, como por ejemplo: *u-zasnyj, cudnyj, drja-chlyj, topcu*; como también con consonantes (por ejemplo: *sn, dn, chl, pc*) comienzan los sustantivos *sneg* (nieve), *dno* (fondo), *chlev, (pan), pcela* (abeja).⁷¹

La elección de las formas puede determinarse también como "falsa etimología"; confróntese el uso de radicales en Trediakovski, en Shishkov. Este "uso de radicales" puede ser reconocido como obra artística: Chlebnikov, "La declinación de las palabras".

Veamos qué dice Nyrop:

La armonía sonora une palabras en grupos indivisibles; defiende de la muerte palabras y formas viejas y determina formas nuevas cuando la consonancia no resulta exacta. También determina la elección de las palabras y qué imágenes y comparaciones serán más usuales. Por ello su papel no es exclusivamente formal: soldando unas palabras contra otras une a la vez los conceptos entre sí.¹²

El papel de las repeticiones sonoras que dan lugar a indicios fluctuantes de significado (mediante la redivisión de las partes objetiva y formal de la palabra), y transforman el discurso en una compacta entidad correlativa, induce a considerarlas como una original *metáfora rítmica*.

9. También la rima es un importante aliciente semántico. La condición de la rima está en la acción progresiva de su primer miembro y en la regresiva del segundo. Por lo tanto, son importantes todos los factores que aseguren la fuerza de uno y otro: 1) la relación de la rima con el metro y la sintaxis (tema del que ya hablamos); 2) la vecindad o contigüidad de los miembros rimantes; 3) su cantidad; 4) la calidad, como condición específica en el plano semántico, del elemento verbal rimante (objetivo-formal; formal-formal, etcétera). Ya establecimos que la rima es importante como factor rítmico y con ella se conecta el sentido de la división de la serie o del período. Por ende no podemos menos que subrayar que, en relación con el efecto semántico de la rima, tiene gran importancia el factor de la cercanía o de la contigüidad. Por esta causa, en los versos pareados (por ejemplo los alejandrinos) el efecto será más fuerte que en las estrofas con rimas distanciadas. De aquí se deriva la importancia de la calidad absoluta de la serie: la rima será más fuerte en una serie breve que en una larga.

La acción progresiva del primer miembro se manifiesta en el refuerzo del segundo y a veces en su anticipación parcial. En este último caso se entra en el ámbito de un juego de asociaciones habituales; desde este punto de vista, el primer miembro puede "sugerir", evocar al segundo. Sin embargo, el papel de la rima no debe verse

como deformante de los complejos preexistentes del discurso, sino como deformante de la *dirección* del discurso mismo.

Las asociaciones habituales tienen en este caso particular importancia. En los conocidos tiempos de las rimas consonantes, estas asociaciones operaban no tanto como factor de la poesía, sino más bien como la *fábula* de la poesía.

Recordemos a Boileau, *Sátiras*, II:

Si je veux d'un galant dépeindre la figure,
Ma plume pour rimer trouve l'abbé de Pure,
Si je pense exprimer un auteur sans défaut,
La raison dit Virgile, et la rime Quinault,
En fin, quoi que je fasse ou que je veuille faire,
Le bizarre toujours vient m'offrir le contraire.
[...] Je ferois comme un autre; et sans chercher si loin,
J'aurois toujours des mots pour les coudre au besoin.
Si je louois Philis en miracles féconde,
Je trouverois bientôt à nulle autre seconde;
Si je voulois vanter un objet non pareil,
Je mettrois à l'instant, plus beau que le soleil.

(Si quiero pintar de un galante la figura / para rimar, mi pluma encuentra al abate de Pura, / si pienso nombrar al más completo autor, / la razón dice Virgilio, y la rima Quinault. / En fin, sea lo que fuere lo que haga o quiera hacer, / siempre lo contrario el afán de rareza me hace ver. / [...]) Haré como cualquier otro; y sin ir tan lejos a buscar, / tendré siempre palabras para cubrir la necesidad. / Si alabo a Filis en milagros fecunda, / encontraré que de nadie será la segunda; / si quiero exaltar un objeto sin comparación, / de inmediato pondré más bello que el sol.)

Advirtamos que la "sugerencia" de Boileau endereza aquí hacia los indicios fundamentales vecinos de "palabras que tenemos a nuestra disposición".

De tal modo la cantilena de la rima es la "*fábula*" de la *parodia* y también la motivación de la construcción verbal con prescindencia de los indicios fundamentales ("buscar la rima por la rima", dice Goethe). En Rusia otro tanto hacían Viazemski, Yukovski y Pushkin. Veamos un ejemplo de Yukovski:

..... los pañuelos perdidos
no pudo tomar allí el lomo del delfín.
Y en efecto es así.
Pero sepan que nuestro delfín no es tal delfín —es un zapato,
el mismo que en Moscú la condesa Catalina (pour la rime)
Petrovna pensó tan importante ahogar...

..... poterjannyh platkov
 Nikak ne mozet tam lovit' spina *del'fina*.
 I v samon dele èto tak.
 No znajte, nas del'fin ved'ne del'fin basmak
 Tot samyj, cto v Moskve grafinja *Katerina* (pour la rime)
 Petrovna vzdumala tak vazno utopit'...

El encabalgamiento intencionalmente inhábil *Katerina/Petrovna* subraya en este caso el artificio.

O sea que tenemos aquí una especie de juego en torno a los nexos rítmicos, que se desarrollan en dos direcciones —progresiva y regresiva—. Catalina (el *rejet* cómico) es ejemplo de nexo progresivo con la palabra *del'fina* (del delfín), con la nota graciosa del autor: *pour la rime*; pero el segundo miembro de la rima *basmak* (el zapato) ha dado lugar a todo un verso "insignificante": "I v samon dele eto tak" (Y en efecto es así).

Otros ejemplos sobre la conexión de los versos en Yukovski aparecen en "V Komitet" (En el Comité), 1819, y en otros poemas. En estos casos la rima toma el matiz cómico obligatorio para un *mensaje gracioso*.

En 1821 Viazemski tradujo libremente una sátira de Boileau:

De una cosa habla el juicio, y de otra la estupidez.
 Quisiera decir con quién entre los rusos gentiles estaba Febo,
 Deryavin intenta el verso, pero terminará en Cheraskov.

Um govorit' odno, a vzdorscica cvoe.
 Chocu l' skazat', k komu byl Feb iz russkich laskov.
 Derzavin rvestsja v stich, a popadjot Cheraskov.⁷⁵

Viazemski sacó buen provecho de un "tema de rima" en la poesía "Iz Moskvyy" (De Moscú), 1821:

Te agradezco por la carta —
 de la mente gentil espejo, —
 oh, tú, que eres desde hace tiempo
 Ekaterina Nicolavna,
 dicho en ruso sin ceremonias,
 pero respetando la gramática
 Nicolaevna eres entonces pues:
 ¡el verso ruso salva al dios!
 Qué pícaro, qué locura,
 el verso ruso no es el conde Laval [...]
 [...] A quien nutre Apolo,

por tres Antón multiplicado
 y como antipasto Prokopovich.
 Aquí la rima es para mí Vasili Lvovich [...]
 [...] Pero para el mismo dios,
 digan, ¿Pushkin no es acaso un diablo?
 ¿Y la rima no me dice Gorgoli? [...]

Blгодарju vas za pis'mo, —
 Uma ljubeznovo trjumo, —
 O vy, kotoraja izdavna
 Ekaterina Nikolavna,
 Po-russki prosto govorja,
 A na grammatiku smotrja,
 Tak Nikolavna — no cto ze:
 Ved' russkij stich, izbavi bozel
 Kakoj postrel, kakaja sal',
 Ved' russkij stich ne graf Laval' [...]
 [...] Komu kormilec Apolion,
 Tremja pomnozzennyj Anton,
 Da na zakusku Prokopovic.
 Zdes' rifma mne Vasilij Lvovic [...]
 [...] No radi boga samovo,
 Skazite, Pushkin d'javol, cto-li?
 A zdes' pod rifmu mne Gorgoli? [...]

Lo interesante aquí no es el juego de la rima en sí, sino el desarrollo de un tema lírico que simula la unión de verso con verso.

Pushkin utilizaba asociaciones descontadas de rima para romperlas: una rima descontada obtenía un refuerzo a la vez en el texto y la privaba de motivación, lo que en el plano compositivo significaba una interrupción, una alternancia de material —y desnudaba la forma—:

El lector ya espera la rima *rosa* —
 ¡bueno, de inmediato está aquí!

Citatel' zdjot uz rifmy rozy —
 Na, vot voz'mi ejo skorej!

En esta relación, naturalmente, los tres autores continuaban sólo un juego consagrado por los epígonos de Karamzin, que a su vez habían tomado los cánones de la poesía "cómica" y "ligeras" francesa del siglo XVIII. En Francia, las condiciones particulares del verso alejandrino quizás ofrecían un campo real para este juego de asocia-

ciones de rimas previsibles. Pero en Rusia, en situación distinta, la "función sugrénica" de la rima tenía también su campo propio.

Justamente a fines del siglo XVIII en el partido de los *arcaístas* comienza a manifestarse cierta cautela en la evaluación de la rima: por un lado S. Shichmatov-Shirinski presenta la existencia de una rima difícil, por lo que rechaza las rimas con el verbo; por otro, S. Bobrov comienza una verdadera y real lucha contra la rima. En el prólogo a *Chersonida*, compuesto en versos blancos, Bobrov escribía sobre el tema:

Sin duda, nuestra lengua es tan generosa en rimas como la italiana, después de la cual se la reconoce como segunda entre las lenguas europeas, en especial por su gracia. Pero hay poetas que, a pesar de su sofisticación, advierten la penuria que representa, por razones de rima, tener que atenuar o reducir las mejores ideas y las más poderosas imágenes y no reavivarlas sino, por decir así, destruirlas, a menudo con exceso de verborragia. Estos poetas evidentemente estarán de acuerdo conmigo en que la rima, obrando a veces como elemento desviante de sentimientos nobilísimos y elegantísimas ideas, casi siempre mata el espíritu de la composición.⁷⁴

La imitación de Boileau compuesta por Viazemski tenía sin embargo en su base un terreno teórico real. A continuación de aparecida ésta, el autor escribió: "A Pushkin no le gustaron estos versos míos. Pero más tarde él mismo estuvo de acuerdo conmigo". Aquí está claro que recordaba el siguiente pasaje de Pushkin (*Viaje de Moscú a Petersburgo*):

Pienso que con el tiempo volveremos al verso blanco. La lengua rusa es demasiado pobre de rimas. Una llama a la otra. *Plamen'* (llama) aparece en seguida por detrás de *kamen'* (piedra). Luego de *чувство* (sentimiento) viene sin más *искусство* (arte). ¿Quién no se ha cansado de *любов'* (amor) y *кров'* (sangre), *трудный* (difícil) y *чудный* (maravilloso), *верный* (fiel) y *лицемерный*, y otros similares?

Notemos que Pushkin, en contraste con Boileau, da importancia al lazo existente, aun entre palabras cuyos indicios fundamentales están alejados entre sí. La cuestión se refiere en este caso a asociaciones previsibles y, cuanto más lejanos entre sí son los indicios fundamentales de las palabras enlazadas en estos agrupamientos habituales, tanto más el factor de la costumbre subraya ese hecho. Sabemos que estas rimas previsibles favorecen en el habla no sólo la formación sino también el refuerzo de ciertos grupos verbales: a menudo la rima atrae en las distintas lenguas dife-

rentes y a veces diametralmente opuestos puntos de vista; en una lengua se puede avalar lo que en otra se rechaza. Por ejemplo, en Dinamarca todo lo viejo será también bueno: "gamelt og godt" (viejo y bueno), ya que la armonía de la lengua no admite lazo entre "nyg og godt" (nuevo y bueno); en cambio, en Francia se acepta "tout beau tout nouveau". Ejemplos de este tipo nos ofrece Nyrop: Faret, modesto miembro de la Academia, terminó en poesía entre los borrachines porque su apellido rimaba con *cabaret*; *Tiberius - Biberius*; *Ehestand - Wehestand*, y otros.⁷⁵

La costumbre disminuye la fuerza de progresión de la rima: si la palabra "llama" (*plamen'*) acarrea sin remedio "piedra" (*kamen'*), esta situación de inevitabilidad reducirá notablemente el momento dinámico de la rima. En esto debe basarse, en parte, la prohibición de rimas con elementos formales cercanos.⁷⁶ Desde este punto de vista, la introducción y canonización del pentámetro yámbico libre, en 1820, la introducción de la rima pobre y otros, constituyen también factores de ruptura de un aspecto descontado, automatizado del verso.

No sólo dañan la fuerza de progresión de la rima los nexos habituales, sino también el carácter desacostumbrado o singular del primer miembro: el primer miembro de la rima está subrayado por su posición; si además recibe refuerzo por sus propias características, a menos que se trate de un recurso deliberado de artificio, queda revestido con un significado autónomo, retiene la atención sobre sí y, por ende, pierde gran parte del efecto de progresión.

Este es el punto rítmico débil en muchas rimas ricas.

Una rima en la que abunde el efecto progresivo del primer miembro puede, en cierto modo, ejercer una influencia en el campo semántico, uniendo en el primer miembro el indicio fundamental de éste con el matiz del segundo ("inevitable"). Esta unión puede debilitar al primer miembro y tal hecho es comparable al fenómeno por el que, dentro de la lengua, en ciertos agrupamientos de palabras rimantes y aliterantes, la primera de ellas pierde, casi siempre, su propio indicio fundamental: "Hüite und Fülle, Knall und Fall".

Así, la presencia de los nexos rítmicos estables trae consigo una deformación semántica, principalmente del primer miembro, donde a raíz de su conexión con el segundo emergen indicios fluctuantes. En cambio, el segundo miembro no soporta mayores variantes en el plano semántico, y en consecuencia emerge con menor intensidad. En una rima en la que se manifieste el efecto de progresión con toda su fuerza, éste subraya antes que nada el segundo miembro rimante. Por la comparación que se establece entre los

miembros se fortalece el efecto que de ella deriva (momento regresivo). Después de la comparación, la deformación del grupo está en relación directa con la diferencia de los dos miembros rimantes, de sus indicios fundamentales, de sus partes objetivas y formales.

Si con una palabra riman dos, el efecto semántico de la comparación de palabras exauñas se enriquece posteriormente porque la cantidad de estas palabras es distinta en los dos casos. Aquí entramos en el campo de la *rima de "calembour"* una de cuyas principales condiciones es la precisión.

Garol'dom — so l'dom.
Con Garold — con hiclo.

Veamos la *rima* de Minaev:

El campo de las rimas es mi elemento,
y fácilmente yo escribo los poemas,
sin esfuerzos ni aplazamientos,
al verso lo corro con otro verso
hasta los grises escollos finlandeses
yo recurro con un *calembour*.

Oblast' rífm moja *stichija*,
I legko pisu *stichti ja*,
Bez razdum'ja, bez *otsrocki*,
Ja k sroke begu *ot strocki*,
Daze k finskim *skalam burym*
Obrascajus' s *kalamburom*.

Piénsese en ciertas rimas compuestas por Maiakovski, sin duda de origen cómico.

Un curioso *pendant* de las rimas compuestas está representado por las rimas "quebradas", donde una sola palabra, o un grupo muy pequeño, se articula en dos rimas.

Por ejemplo, estas rimas de Druyinin⁷⁸:

En mi borrascosa juventud
amé a la joven Vera,
pero amaba mucho más el Dry —
Madera:
Amaba a Aniushka y a Lisa,
iba de uno a otro negocio,
pero amaba mucho más el
Valle.

Tengo un amigo de nombre Klein;
le gusta darse aires de conde,
pero no permite beber el Wein
Del-conde.

En el calor de mi exaltación
leía hasta a Sterne,
pero había más que nada Go-
Soterne.

Mi bolsillo se hizo un colador,
me quedé sin los intereses,
para la pena bebía Chateau-
Lafitte.

Una vez por poco me lleva el diablo
a pasear por el Rhein,
pero preferí tomar Port-
Wein.

Pero andando por Rusia
desde Narva hasta los Altai,
más que nada bebí si-
Voldai.

Ja v burnoj junosti moej
Ljubil devicu Veru,
No bolee ljubil ja Drej-
Maderu,
Ljubil ja Annusek i Liz,
Satal'sja v magaziny,
No bolee jubil ja iz
Doliny.

Est'u menja prijatel' Klejn:
On ljubit korcit' grafa.
a Vypit' razve dast vam Vejn-
de-Grafa.

V zaru vostorga moevo
Cital ja takze Sterna,
No bol'se vypival ja Go-
Soterna.

Karman moj stal kak reseto,
Lisilsja ja profitu,
No s gorja vypival Sato-
Lafitu.

Raz cut' menja ne dernul cort
Prochat'sja po Rejnu,
No vypit' predpocjol ja Port-
Vejnu.

No raz, ezaja po Rusi
Ot Narvy do Altaja,
Vsech casce ispival ja si-
Voldaja.

En final de estrofa se produce una ruptura de la palabra en dos partes, cada una de las cuales toma un nuevo sentido: *si* = *si* (efecto preparado por las palabras extranjeras *Dry—*, *Wein—*, *Port—*, *Chateau—*), *voldaja* = *Valdai*.

En la rima *Garoldom* = *so l' dom* (con *Garold* = con hielo), sin duda la acepción más importante de la palabra *Garol'dom* (con *Garold*) está en la forma quebrada:

Garol'dom, so l'dom

donde deriva un efecto cómico de la semasiologización, no total por supuesto, de una parte de la palabra.

Otro tanto ocurre en otros casos:

... tantas veces obstinado
... tantas veces derecho.

... poroj uprjam
... poroj prjam.

(Eugenio Oneguín)

También en Heine leemos: *Theetisch* — *aes* — *tretisch*, con efecto cómico derivado de la semasiologización de la segunda parte.

Maiakovski ha afinado y reforzado este tipo de procedimiento con la deformación acentuativa de las palabras rimantes: las rimas deforman los acentos. Aquí se revela su papel en el refuerzo de los grupos verbales, por una parte, y, por otra, en la comparación de elementos distintos del discurso.

Ella con los ojos lanzó el dardo.
Esconde tu sonrisa.
Pero el corazón anhela el disparo.
Y la garganta sueña con la hoja del cuchillo.

Glazani vsvila vvys' strelù.
Ulybku uberi tvoju.
A serdze rvetsja k vystrelù.
A gorlo bredit britvoju.⁷⁹

En el primer verso se evidencia progresivamente el grupo "*vvys'strelù*" (literalmente: "hacia arriba el dardo"), casi reducido a una sola palabra; además este mismo grupo con su característica acentuativa deforma la palabra *vystrelù* (disparo, tiro) dividiéndola en la entonación en partes semejantes a las del primer miembro de la rima: *vvys' strelù* — *vy-strelù*, subrayando la segunda parte de la palabra, que en este caso es la parte objetiva.

Análogamente queda subrayado y comprimido en el segundo verso el grupo *uberitvoju* (esconde tú) que precisamente deforma acentuativamente la palabra *britvoju* (navaja), dividiéndola en partes semejantes al primer miembro de la rima: *bri-tvoju*; surge inevitable el refuerzo de la parte formal, en este caso.

El refuerzo de elementos distintos de la palabra desequilibra dentro de ella la relación entre parte objetiva y parte formal. A la vez complica el indicio fundamental con un indicio fluctuante. Como dijo alguna vez Maiakovski, las palabras se vuelven *fantásticas*; precisamente esto favorece el afloramiento de los indicios fluctuantes.

En Deryavin un efecto cómico surge del hábil refuerzo de partículas y de las partes invariables del discurso, o con su elevación al rango de palabras propiamente dichas, o con su igualación con las palabras importantes, desde el punto de vista semántico-sintáctico, mediante la rima. Veamos en Pushkin:

¿Tienen ustedes miedo de la condesa-ova *
Les dijo Elisa K.
Sí, le contestó NN severo,
Tenemos miedo de la condesa — ova *
como ustedes tienen miedo de una araña, —

Boites' vy grafini — ovoj? *
Skazala im Elisa K.
Da, vozrazil NN surovoj,
Roimsia my grafini — ovoi. *
Kak vy boites' pauka, —

El efecto cómico deriva no sólo del hecho de que a los signos *ovoj*, *K* y otros, tomados de una prosa normal de novela, se les asigna una *significatividad de palabras verdaderas y reales*, sino también de su cotejo con otras palabras en las que se ha

* *ovoj* es vocativo del pronombre personal de 3ª persona singular femenino. En el verso ruso funciona como agregado extraño, con valor rimante. [N. del T.]

subrayado la *desinencia*. De este modo una parte de la palabra puede quedar más reforzada.

Los ejemplos que he propuesto constituyen los casos más evidentes, aquellos en los que la mayor parte de las condiciones subsiste. Pero, si no completos, análogos efectos parciales son posibles en otros textos menos notorios.

En resumen, se trata de *poner en pie de comparación palabras* (grupos); uno de los miembros del conjunto, generalmente el primero, a veces el segundo, puede sufrir deformación y una palabra o grupo queda subrayado. Por consiguiente, una parte de la palabra es pasible de asumir importante valor semántico, o puede producirse en la palabra una redivisión de las partes objetiva y formal (con la rima de *calembour*).

En su ensayo sobre el alejandrino, A. Schlegel analizó la fuerza que alcanza en poesía el elemento de comparación insito en la rima. Relacionaba el *juego de las antítesis* que, en este tipo de verso acompaña al sistema de rima apareada, y sostenía que las antítesis estaban determinadas y mantenidas en el verso francés *por la estructura misma del alejandrino*.⁸⁰

La importancia del elemento de cotejo, en la comparación, nos lleva a considerar la rima como un tipo particular de comparación, con un cambio parcial del indicio fundamental de uno de los miembros rimantes o con el refuerzo en él de indicios fluctuantes. Su importancia como palanca semántica de gran fuerza está fuera de discusión.

En consecuencia, el papel constructivo de la rima se explica, más que por el oscurecimiento del momento semántico, por una decidida deformación de éste. De tal modo se resuelve en parte la cuestión relativa a la teoría de la imagen (Potebnia). Esta formulación sostiene que en poesía el factor constructivo tendría que considerarse fenómeno secundario. Tal contradicción interna básica fue denunciada en la polémica que se suscitó con Víctor Shlovski. Sin penetrar en la esencia de la discusión, me limitaré sólo a algunas observaciones.

Ya en el texto de Quintiliano que cita Potebnia está indicada la diversidad de las funciones de la imagen:

Transfertur ergo nomen aut verbum ex eo loco, in quo proprium est; cum, in quo aut proprium deest, aut translatum proprio melius est. Id facimus, aut quia necesse est, aut quia significatius est, aut quia decentius.⁸¹

El nombre o el verbo, pues, pasan del ámbito donde son adecuados a aquel que carece de la expresión correspondiente, o donde la traslación es más aceptada. Hacemos esto porque es necesario o porque nos resulta más significativo o más hermoso.

Es sintomático que Potebnia ponga en cursiva, no las palabras "*translatum proprio melius est*", lo que sería natural, sino "*proprium deest*"; y que de las tres funciones de la imagen subraye "*necesse est*". O sea que también aquí nos encontramos en el fondo con el prejuicio de una naturaleza comunicativa de la poesía y con la ignorancia de la construcción, de la estructura.

Pero, aunque la imagen no sea factor constructivo de la poesía, se plantea el problema de su nexo funcional con ella. A. Rosenstein trata de explicar *la imagen* desde el punto de vista de su papel emocional.

Cuando hay distintas palabras para verter una misma representación, el poeta elige siempre la que tiene el significado emocional mayor para nosotros. Así, obligado por el estilo, (*Diction*), dice "corcel" en lugar de "caballo" (*Ross für Pferd*), "bosque" en lugar de "monte" (*Hain für Wald*), "barquichuelo" en cambio de "bote" (*Nachen für Kahn*), "oro" en lugar de "dinero" (*Gold für Geld*), "jovencito" en cambio de "joven hombre" (*Greis für alter Mann*), y otros más. Todas estas expresiones, utilizadas en el habla común, tendrían efecto contrario. Tenemos que reconocer que muchas de estas palabras consideradas elegidas (distintas) asumen un gran significado emocional propio, porque *no les es peculiar la exactitud de representación, típica de las palabras comunes*.⁸²

Notemos que aquí se considera la "*indeterminación de significado en la imagen*" como un desgarrón, una excepción a la objetividad, teoría desarrollada posteriormente por T. Meyer en su libro *Stilgesetz der Poesie*. Quizás en este punto se esconde el lazo entre imagen y verso, extraño al plano de la emoción; la emoción está conectada con la objetividad en la misma medida que con la "indeterminación".

La palabra en la poesía, siendo a la vez componente de dos series, tiene carácter *secundario*. "El desarrollo del material" —la expresión es de V. Shklovski— en poesía se produce por *vía secundaria*. La imagen, con su desprendimiento de la objetividad y con el afloramiento de los indicios fluctuantes a expensas del fundamental, por el elemento de complicación semántica, es una forma específica del desarrollo del material poético. En esto concuerda con la definición de Roman Jakobson de la imagen poética

como medio para introducir palabras nuevas, y con la definición de V. M. Yirmundski de la palabra poética como tema.⁸³

Por estos motivos, imagen poética e imagen prosística son dos cosas distintas. En prosa, donde el desarrollo del tema sigue otros caminos, también la función de la imagen será distinta. Pushkin dice:

(La prosa) requiere ideas sobre ideas; sin ellas, una expresión brillante no sirve para nada. En poesía sucede otra cosa [...].

La diferencia de los géneros prosístico y poético se funda sobre la característica secundaria del discurso poético y su dinamización. Ya he dado algún indicio de esta situación: lo que en una serie prosística se ve fragmentario, no lo será en poesía. Pero es evidente también, en general, el abismo entre el género prosístico y el poético. Cada esfuerzo por acercarlos produce una profundización de su diversidad. *Las leyes del desarrollo en poesía son distintas de las de la prosa.*

Entre otras cosas, esto se debe a la diferencia entre el tiempo poético y el tiempo de la prosa. Dada la simultaneidad del discurso en prosa el tiempo es palpable; no se trata de reales relaciones temporales entre los hechos, por supuesto, sino de relaciones convencionales. A pesar de esto, la prolongada descripción que Gogol hace del peluquero Iván Iakovlevich, comiendo pan y cebolla, suscita un efecto cómico, porque se le dedica un tiempo (literario) excesivo.

En poesía, en cambio, el tiempo no es totalmente perceptible. Una construcción poética común equipara los pequeños detalles y las grandes unidades del tema.

La perspectiva del verso desmenuza la perspectiva del tema.

Este es el significado del factor constructivo.

Por consiguiente, la forma dinámica se desarrolla en la compleja interacción de factor constructivo y sus subordinados. El factor constructivo deforma a los subordinados. Por ello es inútil recurrir al estudio de la abstracción "de la palabra" existente en la conciencia del poeta y por asociación unida con otras palabras. Estos mismos lazos asociativos no parten de la "palabra". Derivan directamente de la *dinámica general de la estructura.*

Recordaré una vez más a Goethe:

De formas poéticas diversas dependen misteriosamente inmensas expresiones. Si en el contenido de mis *Elegías romanas* se transmitiese el tono y la medida del *Don Juan* de Byron, entonces estaríamos ante un hecho halagüeño.⁸⁴

NOTAS

¹ Este dualismo se refleja también en la lengua rusa, que por una parte tiene la palabra *Znachenie* (significado) y por otra, *smysl'* (sentido). "Usar una palabra en un cierto significado" quiere decir en un significado usual; en cambio "usarla en cierto sentido" quiere decir en un significado ocasional.

² De tal modo, el concepto de indicio fundamental en semántica es análogo al de fonema en fonética.

³ Archivo Ostafiev, de los condes Viazemski, 1819, vol. I, p. 213.

⁴ *Ibid.*, p. 219.

⁵ En francés en el texto. En ruso "adversario" y "antipático" tienen la misma raíz, *prot*.

⁶ En ruso "caza" e "interés" tienen la misma raíz.

⁷ *Priroda y ochota* en ruso.

⁸ Por esta razón "la ley de la binomicidad" (*Zweigliedrigkeit*) de Razvadovski, fundada sobre el hecho de que la palabra no significa sólo la parte "objetiva", sino también la formal, no anula en cada caso las líneas generales del esquema de los indicios fundamentales y secundarios; únicamente agudiza el problema, haciendo depender el indicio fundamental y también los indicios secundarios de los diversos cambios, ya sea de la parte objetiva, o bien de la parte formal de las palabras.

⁹ Naturalmente, también a causa del cambio de construcción en el orden discursivo, que connota todo contenido. Pero aquí asilo deliberadamente el problema de la construcción, llevando la atención hacia el matiz léxico.

¹⁰ Cf. grupos similares: "Zeleznaia doroga" (camino de hierro = ferrocarril), "belaja noc" (noche blanca), etcétera.

¹¹ "Hombre" en ruso suena *celovek* y *ceek* en la pronunciación abreviada del uso familiar.

¹² Es evidente que en el uso del restaurante influía también el feudal *celovek* (hombre), que aun antes se utilizaba con el indicio fundamental anulado (cien hombres en el sentido de cien siervos). De inmediato aparecieron indicios secundarios que sustitufan totalmente al fundamental: el *hombre*, en sentido feudal, era el *siervo* ("su hombre"). Nos encontramos así delante de un cambio de significado impuesto por un hecho social concreto.

¹³ En ruso: "Celovek - celo-veka".

¹⁴ *Irradiation*, término de M. Bréal, cf. *Essai de sémantique*, 1904, páginas 43-47.

¹⁵ Nosotros diríamos "de lunfardo".

¹⁶ H. Paul, *Über die Aufgaben d. wissenschaftl. Lexikologie* (Acerca de las tareas de la lexicología científica), § 58, "Sitzber. der Philosphil. Klasse d. Bayer. Ak. d. Wiss.", 94.

¹⁷ H. Paul, *Prinzipien d. Sprachgeschichte* (Principios de historia de la lengua), p. 252.

¹⁸ Wölflin, *B. Aufg. des Thes. linguae latinae*, "Sitzber...", 94, p. 99.

¹⁹ L. Maikov, *Puskin*, 1899, p. 30.

²⁰ Desde este punto de vista es interesante una escenita para niños escrita por Shishkov en un dialecto inexistente.

²¹ Véase en particular el estilo de las cartas que los intelectuales escribían hacia mediados del siglo XIX; "Poslanie tvoe polucil (prjal)" (Tu escrito ha recibido [he aceptado]). "Sej moz" (Este hombre), etcétera.

²² "¡Fragor de cañones y música!"

²³ En el texto ruso la palabra *ljubvi* puede ser tanto dativo, régimen del verbo precedente, como genitivo de *ljubov*; por ello aunque en la traducción quede resuelta, la ambigüedad subrayada por Pushkin subsiste en el texto original.

²⁴ L. Maikov, *op. cit.*, p. 311.

²⁵ En este caso, además del guión divisorio, el carácter del complemento de medio (*serdsem* = con el corazón) está subrayado además con la desinencia del caso instrumental y con la preposición *s* = con.

²⁶ El atributo-adjetivo, encerrado en medio de la oración, está ubicado a propósito delante de su núcleo, no está aislado; la única palabra con la que se une gramatical y lógicamente es en estos casos su propio determinado... y éste está detrás de aquél o sea que se excluye la posibilidad de una acentuación correlativa precedente. (A. M. Peshkovski, *Russkij sintaksis v naučnom osveščenij* [La sintaxis rusa en su visión científica] Moscú, 1914, p. 283.)

²⁷ La *saklia* es la casa de los montañeses del Cáucaso.

²⁸ Para Polonski, ya citado por mí, éste era un método artístico reconocido, absolutamente comprendido aun por los críticos de la época. Así, Strachov escribe:

Ya sobre el abetal, detrás de las puntas afiladas,
brillaba el oro de las nubes de la tarde,
cuando yo rompía con el remo la densa maraña de temblorosas
hierbas de las lagunas y flores acuáticas...

Uze nad el nikom, iz-za versin koljucich
Sinalo zoloto vecervich oblakov,
Kogda ja rval veslom gustuju set' plovucich
Bolotnych trav i vodjanych zvetov...

Quien no advierte el original movimiento y el tono particular de versos como los citados, no comprenderá ninguna explicación al respecto. No es pan para sus dientes. (N. Strachov, *Notas sobre Pushkin y sobre otros poetas*, Petersburgo, 1888, p. 160.)

²⁹ No es fácil trasladar los matices del original. "Tomu nazad polveka" quiere decir "hoy hace medio siglo", pero literalmente es "desde esto antes medio siglo".

³⁰ Cito expresamente un trozo de Maiakovski en el que no hay casi ningún efecto de rima.

³¹ "Como ruedas de un engranaje que estamos habituados a ver tan juntas una a otra que no podemos imaginarlas separadas, así también en la lengua hay palabras que el uso ha unido tan estrechamente que ya no existen aisladas en nuestra conciencia." M. Bréal, *op. cit.*, p. 172.

³² En ruso *čto-nibud'* (= cualquier cosa) puede formularse también *čto-ni-bud'*, con el significado de "cualquier cosa que sea".

³³ Cf. A. Rosenstein, *Die psych. Bedingugen des Bedeutungswechsels der Wörter* (Supuestos psicológicos del cambio de significado de las palabras), Leipzig, 84, p. 26.

³⁴ Bréal escribe al respecto: "Ni el contacto directo, ni la vecindad material son causas del cambio del significado. La contaminación se produce a través del significado general de la frase". (*op. cit.*, p. 207). Wundt ofrece ejemplos como *universitas* (que en principio era *universitas scholarum*, *universitas litterarum*); *bonne* (que era *bonne domestique*) (Völkerps., vol II,

p. 507) y de tal modo entre las causas de *contagion* se considera también el *voisinage matériel*.

³⁵ Pseudo Longino, *Lo sublime*, edición al cuidado de Antonio Banfi. Traducción y notas de L. Panzer, Milán, 1949, pp. 118-120.

³⁶ P. A. Pletniov, *Socinenija i perevody* (Obras completas y traducciones), 1855, vol. I, pp. 24 y ss.

³⁷ Literalmente *la cual*, en acusativo. *Svirel'* es femenino.

³⁸ La serie de errores históricos cometidos por A. S. Shishkov no disminuye sino que acentúa el interés de muchas de sus observaciones lingüísticas. Blanco de las burlas de Makarov, Daskov y otros adversarios, Shishkov no ha sido considerado aún como un semasiólogo que ofreció con su teoría de los "ciclos" y con la de las "radicalpalabras", preciosos testimonios lingüísticos.

³⁹ A. S. Shishkov, *Socinenija* (Obras completas), Petersburgo, 1828, vol. XII, pp. 127-129.

⁴⁰ *Russkaja Starinâ* (La antigüedad rusa), 1884, vol. XI, p. 198.

⁴¹ I. V. Kireievski, *Socinenija*, 1861, vol. I, p. 15. Carta a A. I. Koselev.

⁴² J. P. Eckermann, *op. cit.*

⁴³ A. Rosenstein, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁴ V. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie* (Fundamentos de la psicología fisiológica), vol. III, p. 16.

⁴⁵ N. Polevoi, *Očerki russkoj literatury* (Escritos sobre literatura rusa), 1839, parte II, p. 123.

⁴⁶ A. O. Smirnova, *Diario*, parte II, p. 328.

⁴⁷ *Oxímoron* es la combinación, según un indicio fundamental, de un determinante y un determinado que tengan respectivamente indicios fundamentales opuestos: "muerte inmortal", "sueño insomne". En cada oxímoron el juego se establece sobre una doble semántica para la que existe doble nexo: 1) según el indicio fundamental, opuesto al determinado (el sueño insomne); 2) según el indicio fundamental del determinado y según el indicio fundamental del epíteto (el sueño insomne). Apenas se hace habitual este lazo, o sea que se ubica como primer elemento, el reconocimiento de la oposición de los indicios fundamentales retrocede a segundo plano y el nexo se produce sólo entre el indicio fundamental del determinado y el del epíteto. Esta atenuación se puede comprobar tratando de sustituir el determinado con otro distinto, de modo de no alterar excesivamente el significado "un sueño de ojos abiertos" por "un sueño encantado" y otras formas similares. El uso habitual de tal oxímoron puede en definitiva transformarlo en un sintagma con un solo significado para ambos miembros (éste corresponde al afloramiento de un solo indicio común a expensas de los indicios de cada uno de los miembros). Tal transformación es fácilmente verificable: basta tratar de sustituir el grupo con una sola palabra. En el camino de este empalidecimiento está el oxímoron "sueño de ojos abiertos", usado en el verso como grupo. Pero por la unión de este grupo con el epíteto precedente "en el eléctrico", ya que en la frase "en el eléctrico sueño de ojos abiertos" concuerdan sólo "eléctrico" y "sueño" y aun por el hecho de que "el sueño" es el primer miembro del grupo, ocurre una redistribución del grupo mismo que da lugar al oxímoron:

En el eléctrico sueño / de ojos abiertos
V elektriceskom sne / na javu

⁴⁸ Es interesante el precoz reconocimiento de este papel de palabras casuales no integradas en el indicio fundamental. El conde Viazemski escribía

en 1885 a I. I. Dimitriev: "Estoy totalmente de acuerdo con usted acerca de la traducción de Shevyriov: en su lengua y en sus versos a menudo se captan imprecisiones que hacen pensar en Merzliakov, quien, según las palabras de Yukovski, cuando la palabra exacta, la verdadera, no le llegaba a la pluma, o no podía ubicarse en el verso, pedía limosna a las palabras vecinas". (Russekij Archiv, Moscú, 1868, p. 642.)

⁴⁹ En ruso: "bezvestnyj najomnik" y "najomnyj bezvestnik". En cursiva están los adjetivos.

⁵⁰ Las palabras (y sus sustitutos) que tienen significado "especial" están subrayadas con una línea; las que lo adquieren en el contexto van en cursiva.

⁵¹ En polaco en el texto.

⁵² Potebnia, *Iz zap po russkoj gram* (Escritos sobre la gramática rusa), Charkov, 1899, vol. III, pp. 35-36.

⁵³ *Ushlands Werke* (Obras de Uhland), al cuidado de L. Frankel, B. I. S., p. 177.

⁵⁴ Sobre los epítetos complejos de Lomonosov véase A. Budilovich, *Lomonosov, kak pisatel'* (Lomonosov escritor), Petersburgo, 1871. Sobre los epítetos complejos de Yukovski véase A. Veselovski, *V. A. Zukovskij*, 1912, p. 453-454. Es interesante observar el contraste entre las tendencias de los arcaístas y las de los epígonos de Karamzin, a través de la actitud de unos y otros. Karamzin escribe: "Los autores o los traductores de nuestros libros eclesiásticos imitaron con la suya la lengua griega; en todo lugar ponían conjunciones, alargaban, unían muchas palabras y con esta reacción química alteraron la pureza originaria del antiguo eslavo". (Karamzin, *O russkoj grammatike francuza Modru* [Sobre la gramática rusa del francés Modru], ed. Smirdin de las obras, vol. III, p. 604.) Pero Shishlov cita la opinión de Voltaire: "Le plus beau de tous les langages doit être celui qui a [...] le plus de mots composés" (vol. II, p. 439). En la revista "Syn otecestva" de 1821 (n. 39, pp. 273 y ss.) Voeikov cita epítetos complejos de Raich reprochándole que imite a Deryavin. Su lista ya recuerda a Tiutchev.

En "Galatea" (n. 18, pp. 89 y ss., 1830) cf. la actitud comprensiva hacia este medio estilístico de los arcaístas. Sobre todo S. Bobrov hacía uso de él, con frecuencia.

⁵⁵ Sobre el principio sonoro de la selección de los *composita* y de los epítetos compuestos véase L. P. Jakubovski, en especial su artículo incluido en la antología *Poetika*. Del específico significado de las repeticiones hablo más adelante.

⁵⁶ Cf. mi artículo *Vopros o Tjutceve* (La cuestión Tiutchev) en *Kniga i Revolucija*, Moscú - Petersburgo, 1923, n. 3.

⁵⁷ Cf. lo que acerca de la "compacidad de las inversiones" dice L. V. Shcerba, *Opyty lingv. tolkov. stichotvorenij* (Experiencias de explicación lingüística del verso) en "Russkaja rec" (El discurso ruso), colección de escritos al cuidado de L. Shcerba, Petersburgo, 1923, pp. 45-47.

⁵⁸ En el texto de la poesía dice *slavof*, en el caso instrumental de la declinación.

⁵⁹⁻⁶⁰ El término de la versión rusa del Nuevo Testamento, poco usado en el habla cotidiana, es *dondeze*.

⁶¹ Lomonosov, *Socinenija*, al cuidado de Suchomlinov, Petersburgo, 1895, vol. III, p. 47. (*Tekut* es la tercera persona plural del presente del indicativo del verbo *tec'* que literalmente significa "deslizarse" como el agua. Su uso con el sentido de "correr" aparece justamente en los ejemplos citados.)

⁶² En la grafía antigua.

⁶³ Ya como biblismo la palabra se proyectaba sobre dos series: *Tesci peny* (Marcos, 9, 18) con el significado de *tec' penoj*, "escurrirse (echar) la espuma", arrojar espuma -*supmare* (en italiano en el texto); y con el significado de *tok*, flujo, escurrimiento como en Lucas, 8, 44: "y en ese instante su flujo se restañó".

⁶⁴ Fue anulado a raíz de las generalizaciones de la metáfora que se orientaba en este caso hacia el "biblismo": no sólo "los regimientos corren" o el sustantivo colectivo "la tropa", sino también "Pedro corre", (siempre con el verbo "tec", deslizarse, colarse) lo cual, por la falta de una correlación de los indicios fundamentales, excluye anticipadamente un posible encuentro. Aunque aquí la metaforicidad —encuentro de los indicios fundamentales— haya desaparecido ha quedado no obstante el elemento no conexivo. De tal modo "Pedro corre" (se desliza) será "genérico", "menos concreto" que "Pedro marcha". La atenuación de la metáfora no la convierte en expresión por derecho propio, homogénea, sino en una palabra en la que el indicio fundamental está descolorido: el indicio fundamental originario se ha perdido; el que se había ubicado en su lugar no logró sustituirlo totalmente, no asumió su función.

⁶⁵ Etienne Bonnot de Condillac, hijo de Gabriel Bonnot, vizconde de Mably.

⁶⁶ "Liter. Gazeta", Petersburgo, 1830, vol. I, p. 137.

⁶⁷ Véase S. Lourier, *Observatiunculao Aristophanicae*, en la Revista del Ministerio de Instrucción Popular, diciembre de 1917.

⁶⁸ Es interesante notar que en el siglo XVIII la teoría de la imitación sonora era a veces sustituida por la teoría de la expresividad de articulación. Cf. el prólogo de S. Bobrov a *Chersonida*, Petersburgo, 1804.

⁶⁹ Cf. S. D. Baluchati, *Algunas categorías rítmico-sintácticas del discurso ruso* en "Informes de la Universidad Estatal de Samara", 1922, n. 3, páginas 5-7.

⁷⁰ Véase H. Paul, *Prinzipien*, § 181; Wundt, op. cit., pp. 623 y ss.

⁷¹ La semasiologización de las sílabas a veces también influye sobre la elección del léxico. Así el purista A. I. Turguenev corregía a Viazemski "consagrándose" / *posviatvisis'* por "consagrando a sí mismo" / *posv ativ sebja*, porque no se puede dejar entrar a los piojos (en ruso *vsj.* plural de *vos*, significa piojos). Al respecto Viazemski escribía: "¡Qué melindres ridículos! Te pareces al cura que en una novela de Pigault-Lebrun cortando sílabas a las palabras vulgares decía: «Je suis tent» (en lugar de *très content*), y otros más. La palabra francesa *pourvoir*, aunque también en ella hay un piojo (*poi*) no ha sido fulminada por la maldición". (Archivo Ostafiev de los condes Viazemski, Petersburgo, 1899, vol. II, pp. 261-264.)

⁷² Nyrop, *Das Leben der Wörter* (La vida de las palabras), p. 192.

⁷³ Es característico que, queriendo hablar de las asociaciones progresivas en la rima, Viazemski con estos versos demuestra precisamente las asociaciones regresivas: sin duda, el segundo miembro rimante *Cheraskov* reclama el primer -*laskov* / gentil, y no viceversa.

⁷⁴ S. Bobrov, *Tavrida*, Nikolaiev, 1798; la segunda edición tenía por título *Chersonida*, Petersburgo, 1804, p. 6.

⁷⁵ Nyrop, op. cit., p. 125.

⁷⁶ Tales son las rimas "en verbo" de Shichmatov. No hay que olvidar que toda prohibición de este tipo limita el carácter y la cantidad de las palabras que pueden, a su vez, ser rimadas y por su parte nos lleva a asocia-

ciones habituales, lo que puede desembocar también en un efecto contra-
 producente respecto a la prohibición.

[...] A fuerza de minucias hemos quebrantado la rima [...]

También así estamos desnudos:

De ahora en adelante tomaré para rimar los verbos.

[...] Na melocach my rifmu zamorili [...]

Uz i tak my gojy:

Otnyne v rifmy budu brat' glagoly.

(Pushkin, "La casita en Kolomna")

⁷⁷ Cf. O. Ney, *Semasiologische Studien*, y también Nyrop, p. 186.

⁷⁸ Druyinín, *Socinenija*, Petersburgo, 1867, vol. VIII, pp. 38 y ss.

⁷⁹ El acento sobre las últimas sílabas de *vystrelu* y *britvoju* está forzado por la rima.

⁸⁰ A. Schlegel, *Berl. Vorlesungen*, p. 168.

⁸¹ Quintiliano, VIII, 6, 4. A. Potebnia, *op. cit.*, p. 203.

⁸² A. Rosenstein, *op. cit.*, p. 18.

⁸³ Veamos una opinión de A. France a este respecto: "¿Qué es la imagen? Es una comparación. Y se puede comparar todo con todo: la luna con un queso y un corazón roto con un vaso roto. Por ello las imágenes aportan una cantidad casi infinita de palabras y de rimas".

⁸⁴ J. P. Eckermann, *op. cit.*