

Lenguaje. El comentario de textos 1. Autor Vicente Granados. Fecha de emisión 5 del 10 del 82. El uso literario del lenguaje plantea una cuestión previa. ¿El lenguaje de que se vale la literatura difiere esencialmente del que se emplea corrientemente? A esta pregunta se han dado varias respuestas, pero ahora nos vamos a detener en dos. Para unos críticos, la lengua literaria no constituye un código especial.

sino que se diferencia de la común por la intensificación de unos artificios que existen en ésta. Así, Damaso Alonso opina que el lenguaje literario no difiere en lo esencial del que empleamos corrientemente. Por el contrario, otros investigadores, tal es el caso de Humberto Eco, creen que en el arte, por excelencia, se verifica este hecho, y la palabra poética se considera comúnmente como aquella que, poniendo en una relación absolutamente nueva sonido y concepto, comunica al mismo tiempo que un significado dado una emoción inusitada, hasta tal punto que la emoción surge incluso cuando el significado no es inmediatamente claro. Desde el formalismo ruso hasta ahora, se vienen sucediendo intentos para encontrar lo específico del lenguaje literario, aunque ese intento, un máster dance o un belly dance, supue que todo lo sencillo de

había planteado la retórica tradicional de la siguiente forma. Se trata de saber si el lenguaje poético es diferente, y si lo es, llegar a la formulación de su gramática. Sin embargo, para Damas o Alonso, entre el habla usual y la literaria no hay diferencia esencial, como ya dijimos, sino de matiz y grado. Es que, en resumidas cuentas, todo hablar es estético, si por estético no entendemos, ser de la beauté avec le mode, hacer la belleza con las palabras, sino lo expresivo. Como diría Croce, todo el que habla es un artista. Vemos, pues, que para nuestro ilustre poeta y filólogo Damas o Alonso, lo literario es un problema de expresividad más que una técnica. Del mismo libro al que pertenecen las palabras que acabamos de leer, Poesía Española, son estas otras. Tiremos nuestra inútil estilística. Tiremos toda la pedantería filológica. No nos sirven para nada.

para nada. Estamos exactamente en la orilla del misterio. El misterio se llama amor y se llama poesía. Por eso no nos extraña que don Damaso escriba al final de la citada obra. Bien vemos cuán limitada es la zona que está abierta para una indagación científica de la obra literaria. Todo intento de apoderarse de la unicidad de la criatura literaria, es decir, del poema, ha de empezar por la intuición y ha de rematar en la intuición también. Manuel Alvar ha expuesto. Damaso Alonso parte de Saussure y de Bali, pero con radicales discrepancias de ambos. Su doctrina se instaura en el idealismo fosleriano, pero tampoco lo acepta por completo, y de algún idealista como Spitzer le apartan muy notorias diferencias. Desde este doble origen intenta una doctrina consumatoria. Es la que aplica a sus estudios literarios.

O para ser más exactos, sus estudios literarios le han hecho ver las cosas en su complejidad. Cada autor o cada texto exigen un método y no se puede partir de universales válidos para atender lo que es personal y escurridizo. Este sabio principio lo comparte con Amado Alonso, su precursor unas veces, su compañero a distancia otras, su desconocido vecino alguna. Escribe Lázaro Carreter que la empresa de describir las propiedades de la lengua literaria frente a la no literaria, iniciada por Aristóteles, se prolonga hoy renacida de un largo descrédito en la moderna poética. Esta, cuyos orígenes pueden ser fijados en la memorable comunicación de Roman Jakobson al Congreso sobre el estilo, reunido en Indiana University en la primavera de 1958, ha recaído en las mismas vagueras. La poética

tradicional, a la hora de fijar el hecho de la lengua literaria, se ha convertido en un objeto de la literatura.

o, si se quiere, en términos más precisamente estructurales, los rasgos distintivos que permiten oponer aquellos dos tipos de lengua. El formalismo ruso conoce su plenitud en el primer cuarto de nuestro siglo y surge como oposición a la manera tradicional de entender los estudios literarios. Un grupo de estudiantes, entre los que se encontraba Jacobson, funda en 1915 el Círculo Lingüístico de Moscú, que más tarde se fusiona con la Opoia, Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético, creada en Petrogrado en 1916 y en la que se encontraban críticos como Slotzky y Eisenbaum. El objetivo de los formalistas era descubrir las causas de la literariedad, término acuñado por Jacobson.

Es decir, lo que hace que un discurso construido con las palabras que todos usamos se convierta en poesía. Muchas de las tesis de la Opoia estaban en contradicción con el marxismo, sobre todo el hecho de desligar la literatura de todo conocimiento social y proponer un ahistoricismo en el estudio de la obra literaria y luego, en una segunda etapa, considerar la historia de la literatura con cierta autonomía. A partir del año 1924 se abre una clara ofensiva del marxismo contra el formalismo. Trotsky es uno de los enemigos más inteligentes de los formalistas porque reconoce la utilidad del formalismo como método auxiliar. Después de varios intentos de aproximación entre formalistas y marxistas en la Unión Soviética, la ruptura se hizo inevitable porque el régimen, ya bajo la dirección de Stalin, fijaba las líneas maestras de la crítica literaria. Solo después de la muerte de Stalin en 1951.

[illegible]

Además, Ehrlich estudia las concomitancias y discrepancias del formalismo con otras escuelas como el New Criticism norteamericano. Segundo, otro hito en el conocimiento del formalismo es la célebre conferencia de Jakobson ya citada en la Universidad de Indiana. A esa conferencia, titulada Lingüística y Poética, dedicaremos una emisión radiofónica. Tercero, por último, otro hecho importante para la difusión del formalismo en Occidente es la

publicación en 1965 de una antología de los textos fundamentales de los formalistas llevada a cabo por Todorov y titulada Teoría de la Literatura. Gracias por ver el video.

Nadie duda de la importancia que el formalismo ha tenido en nuestro siglo. Así, Juan Olesa señala cómo al grupo Opoias le tocó romper con el positivismo del siglo XIX y cómo en toda ruptura se vio empujado a la posición extrema y opuesta, frente al causalismo del siglo XIX opuso un evolucionismo antígenético. Por otra parte, el propio Olesa indica cómo el formalismo deja sin contestar las preguntas ¿por qué evoluciona la literatura? ¿cómo es histórica la literatura? ¿qué relaciones existen entre el cambio de escuelas o sistemas literarios y el cambio histórico-social? ¿de qué modo presiona la sociedad a través del lector, a través del autor mismo sobre la obra? También Domingo Indurain reconoce que nunca se insistirá bastante, no sólo en lo revolucionario de la teoría formalista, sino sobre todo en la utilidad del método como tal, especialmente en cuanto evita el subjetivismo impresionista.

y obliga a amarrarse a la objetividad de las formas comprobables de los hechos. Por otro lado, proporciona unas herramientas insustituibles para la investigación, organización y clasificación del material literario. Como señala el mismo Jacobson, la descripción exacta de la estructura o disposición formal puede revelar lo abusivo de algunas interpretaciones. Pero a continuación escribe Indurain. Los análisis formalistas reducen la obra afectada a una red de simetrías. Correspondencias, oposiciones, etc. De forma que el resultado recuerda la figura de una esponja seca, desprovista de sustancia y de vida. Y es que una vez obtenidas las estructuras, hay que explicar su función, ya que la literatura, incluida la poesía, es comunicación. Esto es, movimiento del texto al receptor, en el que se produce un efecto estético o de la naturaleza que fue. Pero la descripción formalista es estática, suficiente en sí misma.

Los formalistas, a pesar de sus insuficiencias, han contribuido a realzar la misión del lector, porque éste debe participar directamente del mecanismo de producción del mensaje en el acto de la lectura, que supone una descodificación. Dicho de otra forma, si el lector de un tratado de matemáticas o física debe poseer los conocimientos suficientes para entender la obra correspondiente y sacar de ella algún provecho, no entendemos cómo el lector de un poema surrealista, pongamos por caso, se puede acercar a él como si se tratara de un texto de información general. Por otra parte, cuando leemos un texto literario, si éste merece nuestro asentimiento, nos ponemos en el lugar del poeta, es decir, del creador, o somos arrastrados por su invención o su fantasía. Lázaro Carreter ha observado que la lírica consiste no tanto en la manifestación de la subjetividad del poeta, como en el encuentro de dos subjetividades, y mejor aún, en la presentación de la obra.

en la posesión de la una por la otra. Las demás formas de comunicación no exigen tanto. Damaso Alonso decía que el poema es un nexo entre dos misterios, el del poeta y el del lector. Para ello es preciso que la enunciación experimente importantes alteraciones. En la comunicación poética, los deípticos están totalmente absueltos de sus funciones pragmáticas esenciales. La correlación de personalidad propia de los pronombres yo y tú queda derogada, suspendida, ya que su lugar puede ser ocupado tanto por personas como por no personas. Al trastocarse tan profundamente ese par de deípticos, los demás que se apoyan en ellos, el aquí, el ahora, quedan igualmente flotantes. El ahora del poema no se

sitúa en un flujo temporal determinado. Por ello el poema puede ser actualizado en cualquier presentación. De las palabras anteriores no podemos ver

Añade Lázaro Carreter. Veamos un ejemplo. Se trata de un poema de Vicente Aleixandre que abre su libro titulado *En un vasto dominio*. El poema dice así. ¿Para quién escribo? Me pregunta el cronista, el periodista o simplemente el curioso. No escribo para el señor de la estirada chaqueta, ni para su bigote enfadado, ni siquiera para su alzado índice al monitorio entre las tristes ondas de música.

tampoco para el carruaje ni para su ocultada señora, entre vidrios como un rayo frío el brillo de los impertinentes. Escribo acaso para los que no me leen, esa mujer que corre por la calle como si fuera a abrir las puertas a la aurora. O ese viejo que se aduerme en el banco de esa plaza chiquita, mientras el sol poniente con amor le toma, le rodea y le deslía suavemente en sus luces. Para todos los que no me leen, los que no se cuidan de mí, pero de mí se cuidan aunque me ignoren. Esa niña que al pasar me mira, compañera de mi aventura, viviendo en el mundo. Y esa vieja que sentada a su puerta ha visto vida, paridora de muchas vidas y manos cansadas. Escribo para el enamorado, para el que pasó con su angustia en los ojos, para el que no se ha ido.

el que la oyó, para el que al pasar no miró, para el que finalmente cayó cuando preguntó y no le oyeron. Para todos escribo, para los que no me leen sobre todo escribo, uno a uno y la muchedumbre, y para los techos, y para las bocas, y para los oídos donde sin oírme está mi palabra. Pero escribo también para el asesino, para el que con los ojos cerrados se arrojó sobre un pecho y comió muerte y se alimentó y se levantó enloquecido. Para el que se hirió como torre de indignación y se desplomó sobre el mundo. Y para las mujeres muertas,

y para los niños muertos y para los hombres agonizantes. Para el que sigilosamente abrió las llaves del gas y la ciudad entera pereció y amaneció un montón de cadáveres. Y para la muchacha inocente con su sonrisa, su corazón, su tierna medalla y por allí pasó un ejército de depredadores. Y para el ejército de depredadores que en una galopada final fue a hundirse en las aguas. Y para esas aguas, para el mar infinito. No para el infinito, para el finito mar con su limitación casi humana, como un pecho vivido. Un niño ahora entra, un niño se baña y el mar, el corazón del mar, está en ese pulso. Y para la mirada final, para la limitadísima mirada final en cuyo seno alguien muere.

Todos duermen, el asesino y el injusticiado, el regulador y el naciente, el finado y el húmedo, el seco de voluntad y el hispido como torre. Para el amenazador y el amenazado, para el bueno y el triste, para la voz sin materia y para toda la materia del mundo. Para ti, hombre sin deificación, que sin quererlas mirar, estás leyendo estas letras. Para ti, todo lo que en ti vive, yo estoy escribiendo. Si hemos elegido este largo poema alexandrino como prueba de algunos postulados teóricos enunciados antes, es precisamente por su extrañeza. La extrañeza es, recordémoslo, una de las características fundamentales de la vida.

de la poesía contemporánea. ¿Cómo puede aceptar el lector de este poema que Vicente Aleixandre escriba para depredadores, asesinos o genocidas? Porque los buenos y los malos, si se nos permite esta calificación tan manita e imprecisa, están latiendo en nosotros, es decir, en el lector. Aleixandre se refiere a los asesinos, genocidas, depredadores,

empleando el pretérito perfecto absoluto que expresa una acción totalmente acabada. Para el que con los ojos cerrados se arrojó sobre un pecho y comió muerte y se alimentó y se levantó enloquecido. Y para el que sigilosamente abrió las llaves del gas y la ciudad entera pereció y amaneció un montón de cadáveres. Lo que resultaría totalmente inaceptable para el lector es que el poeta escribiera para asesinos o genocidas en el momento de realizar sus crímenes. La extrañeza entonces cumple una doble función. La primera es que el poeta escribió para asesinos o genocidas en el momento de realizar sus crímenes.

perplejidad que se produce en el lector al repasar la nómina de criaturas para las que escribe el poeta y la sorpresa última. En el lector vive toda la historia del mundo. Además, Vicente Alexandre, poeta muy riguroso técnicamente, parece recordarnos que ante una página escrita no podemos olvidar el ser hombres y que un hombre nos habla. Volvamos a la relación texto-lector. ¿Quién nos garantiza que la interpretación que acabamos de dar del poema leído es la correcta? Nadie, ni el propio poeta. Quien ha escrito este comentario tuvo ocasión de preguntar a Alexandre sobre algunos pasajes de su obra. En ocasiones el poeta decía, pues sí, puede ser. No había yo pensado en eso.

Eso, y frases análogas. Está claro que el autor concluye su obra cuando escribe el punto final. El resto le corresponde al lector. Pero como dice Lázaro Carreter, ni el paso del tiempo ni las diversas lecturas cambian el significado del poema, el que le dio su autor. Lo que cambia es su sentido, esto es, el valor actual que el texto adquiere para quien lo lee, y que es distinto para cada lector y para cada época. Pues bien, yo pienso, añade Lázaro, que una buena lectura es la que intenta acercar el sentido al significado, aproximar lo que yo entiendo a lo que quiso dar a entender el poeta. La experiencia fundamental es la que sugiere el poeta en el poema. Esta es la que tengo que reproducir en mí si quiero de veras entrar en comunión con el lírico. Las otras, las mías, me sirven de base para ir por el mundo, pero no bastan para hacerme lector. Si consigo cambiarlas en algo, me sirven de base para ir por el mundo.

muy cercano a la experiencia del poeta, reedificando sus imágenes, habré desentrañado el significado del texto. Si no lo he logrado, pero he acertado en dotarle una significación a aquellos significantes, habré proporcionado un sentido al texto. Y como se lo atribuiré también al escritor, resulta que el poema es de los dos. Me interesa recalcar esta idea. Si mis experiencias fueran exactamente iguales a las del poeta, el efecto artístico no se produciría, porque el poeta no me descubriría nada. Las experiencias que ha de proporcionarme el poema han de ser nuevas para mí, mostrarme facetas ignoradas, han de sorprenderme. El resultado estético se produce cuando hago mías aquellas experiencias, las incorporo a mí con la lectura. Dados estos supuestos, parece natural que los entendimientos de un poema, puedan ser teóricamente tantos como personas lo leen.

Esa disparidad es completamente normal en la comunicación artística. La poesía es, pues, una operación difícil. Necesitamos una preparación para leer lírica. Si tuviéramos ahora que indicar un elemento diferenciador entre la lengua común y la literaria, en la literaria acudiríamos a la distinta finalidad de ambas. En una y otra hay una intención comunicativa, pero diferentes. El hablante común, al comunicarse, da muerte a su mensaje frente al texto literario que quiere perdurar. Oigámoslo en palabras de Antonio Machado. El poeta pretende, en efecto, que su obra trascienda de los momentos psíquicos en que es producida. Pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo.

El tiempo vital del poeta, con su propia vibración, lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa, eternizar. Por eso el artista escoge todas sus palabras, todos los sonidos con una clara intencionalidad estética, y por eso hay que considerar el texto íntegramente funcional, esto es, como forma de expresión estéticamente connotativa. La connotación es esencial al lenguaje literario y consiste en el complejo semántico originado por las sugerencias, asociaciones e implicaciones que conllevan las palabras o frases. El lenguaje denotativo intenta ser meramente referencial, mientras que el connotativo, además de la referencia y de cumplir las funciones de expresión y apelación, intenta llamar la atención sobre sí mismo. No debemos olvidar que se puede llegar científicamente a la idea de que el lenguaje literario es esencial, y que es un elemento que se puede usar para la descubrimiento de las connotaciones, que como dice Alvar,

ciertas o no en la estructura del texto, tienen una organización nada caprichosa. El mismo autor escribe, el mensaje poético utiliza un código y nosotros tratamos de descubrir el sentido, pero si queremos que nuestro quehacer sea válido, tendremos que buscar las razones que lo hacen valer. El autor es libre de buscar connotaciones dentro de su ideolecto poético, pero no es libre de expresarlas caprichosamente. Alvar ejemplifica sus afirmaciones con un célebre poema de Vicente Alexandre, titulado Ciudad del Paraíso, dedicado a la ciudad de Málaga, en la que el poeta pasó su infancia. En ese poema encontramos denotaciones, ciudad de mis días marinos, ciudad de mis días alegres, pero abundan las connotaciones, angélica ciudad, ciudad graciosa, ciudad no en la tierra, etc. Oigamos nuevamente a la poesía de Alvar. Vicente Alexandre hubiera podido

cantar a otra ciudad bellísima, pongamos por caso a Heidelberg. Evidentemente, si en ella hubiera sido estudiante, la hubiera recordado en sus días alegres. Pero, ¿la hubiera llamado angélica? ¿La hubiera llamado graciosa? ¿Hubiera podido decir de ella ciudad no en la tierra? Resulta evidente que estas connotaciones no hubieran sido aplicadas a Heidelberg, ciudad anclada en un paisaje que la hace ser y del que no puede desasirse. Todo lo contrario de Málaga, ciudad voladora entre monte y abismo. Por otra parte, la connotación no es característica exclusiva del lenguaje literario, ya que también se emplea en los chistes, juegos de palabras y en el lenguaje coloquial. Otra de las características del texto literario es que, en el momento en que se presenta,

es el cierre. A diferencia de la lengua común, una conversación se puede prolongar más o menos según el interés de los interlocutores, el autor de una obra literaria dispone de unos modelos o géneros que lo limitan en el momento en que se decide por uno u otro. Aunque los apareamientos no son exclusivos del lenguaje poético, la explotación de este tipo de equivalencias, según afirma Levin, se manifiesta en la mayoría de aquellos enunciados o textos que llamamos poemas. Sin embargo, escribe Levin, la convergencia, incluso tal como acabamos de definirla, es decir, como la intersección de un componente fónico o semántico independiente con un componente posicional independiente, carece de mayor importancia por acompañar siempre a cualquier signo lingüístico. Lo que importa no es la convergencia en sí, sino la relación que pueda existir entre una convergencia de este tipo y otra convergencia dada. La comparación de ambos tipos de equivalencias es un proceso de convergencia. La comparación de ambos tipos de equivalencias es un proceso de convergencia. La comparación de ambos tipos de equivalencias es un proceso de

estudio de la relación que se establece entre ellas nos da la estructura que caracteriza a la poesía. Dicha relación se da cuando formas naturalmente equivalentes, es decir, equivalentes en lo que se refiere al sonido, al significado o ambas cosas a la vez, aparecen en posiciones también equivalentes. En otras palabras, cuando existe un paralelismo de convergencias. Ahora bien, es necesario tener en cuenta que siempre que dos formas cualesquiera se dan en posiciones equivalentes, podemos hablar de parejas de convergencia, pero sólo podemos decir que existe un apareamiento, estructura fundamental para la poesía, cuando las formas en cuestión son naturalmente equivalentes. ¿Qué piensan los estudiantes de la Universidad de Badajoz de la Universidad de Badajoz?

Como algunos conceptos formulados anteriormente pueden encerrar cierta dificultad, los explicaremos en la próxima emisión con textos concretos. Gracias por ver el video.