

27
29

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA

LETRAS HISPANICAS

LA FUNCION POÉTICA DE LA LENGUA

Y LA LITERATURA

TESIS

QUE PARA OPTAR AL TITULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

P R E S E N T A

HERIBERTO VILLAGOMEZ VAZQUEZ

México, D.F.

1993

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCION	1
---------------------	----------

PRIMERA PARTE

1. EL LENGUAJE	5
1. 1. Nacimiento	5
1. 2. Primeros estudios	6
1. 3. El signo lingüístico	8
1. 4. Distinción entre lengua y habla	10
1. 5. Composición y relación	10
1. 6. Nivel de contenido	11
1. 7. Plano de la expresión	11
1. 8. Funciones de discriminación recíproca	12
2. EL LENGUAJE EN LA COMUNICACION	13
2. 1. Su estudio	13
2. 2. Los factores de la comunicación	14
2. 3. El código	14
2. 4. El mensaje	15
2. 5. Orientación del mensaje	16
2. 6. Las funciones del lenguaje	18
2. 7. Relaciones entre factores y funciones	18
3. POETICA	22
3. 1. Aceptaciones	22

3. 2. Poética como teoría interna de la literatura	22
3. 3. Poética como elección de un autor	23
3. 4. Poética como preceptiva	24
3. 5. Poética como función del lenguaje	24
3. 6. Imprecisión de los términos poética y función poética	25
3. 7. Función poética y literatura	27
3. 8. Concepto de literatura	28
4. RECURSOS POETICOS DEL LENGUAJE	31
4.1. Los recursos poéticos del lenguaje y la retórica	32
4. 2. Cuadro de figuras de retórica	34
4. 3. Poética y estilística	35
4. 4. Ritmo	36
4. 5. Metro	48
4. 6. Rima	50
4. 7. Imágenes	52
4. 8. Simbolismo	58
4. 9. Paralelismo	65
4.10. Supresión	67
4.11. Sustitución	68
4.12. Permutación	69
4.13. Adición	70

SEGUNDA PARTE

5. LA LITERATURA	71
5. 1. Literatura y poeticidad	71
5. 2. Las obras literarias y el principio de ficcionalidad	72
5. 3. Literatura y emoción	72
5. 4. Estructura de las diferentes obras	73
6. ANALISIS DE TEXTOS	80
6. 1. Análisis de un ensayo	82
6. 1. 1. Nivel semántico	82
6. 1. 2. Nivel Morfosintáctico	84
6. 1. 3. Nivel retórico	85
6. 2. Análisis de un poema	85
6. 2. 1. Nivel Semántico	85
6. 2. 2. Nivel morfosintáctico	86
6. 2. 3. Nivel retórico	91
6. 3. Análisis de un cuento corto	93
6. 3. 1. Nivel semántico	93
6. 3. 2. Nivel morfosintáctico	96
6. 3. 3. Nivel retórico	99
6. 3. 4. Nivel pragmático	104
6. 4. Análisis de una novela corta	105
6. 4. 1. Nivel semántico	105
6. 4. 2. Nivel morfosintáctico	107
6. 4. 3. Nivel retórico	107
6. 4. 4. Nivel pragmático	111
6. 5. Análisis de una obra de teatro	112

6. 5. 1. Nivel semántico	112
6. 5. 2. Nivel morfosintáctico	115
6. 5. 3. Nivel retórico	115
CONCLUSIONES	117
NOTAS	123
BIBLIOGRAFIA	130

INTRODUCCION

En la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas pueden considerarse como fundamentos primordiales de la formación de los profesionistas de esa disciplina, el estudio de la lingüística y la literatura. Asimismo existe en ambas la poética como función de la primera e ingrediente importante de la segunda. Por esta razón se optó por relacionar aquí a ambos componentes de esta licenciatura. Sin embargo, cabe aclarar que no se pretende ni un estudio de lingüística, ni uno de literatura, tan sólo se intenta encontrar relaciones entre ambas. Por otra parte, siendo lo antes dicho el principal interés y dada la trascendencia de las investigaciones de Roman Jakobson en lingüística en relación con la literatura, se decidió tomar su ensayo "Lingüística y poética" ¹ como base y punto de partida, sin que ello signifique que se confiera menor importancia a los muchos elementos tomados de los otros autores en que se apoya este trabajo, el que además se debe en gran parte al interés de saber algo más sobre los dos universos que en la lengua han convivido desde siempre: el rutinario y el poético.

Estos universos están tan imbricados que no es posible establecer con precisión donde termina uno y empieza el otro. No obstante, el hombre se ha interesado

por estudiar formal y metódicamente ambos, primero en forma separada y después conjuntamente, destacando en este empeño la poética, la retórica, la estilística y, posteriormente, la lingüística. Todas especializadas en el estudio de diferentes elementos de la literatura a excepción de la última que se interesa en general en el estudio de la lengua en todas sus funciones como instrumento de comunicación y, consecuentemente, en el uso llamado poético que de ella se hace, aunque actualmente también se encuentra tomando parte en un amplio campo del saber: psicología, pedagogía, antropología, etcétera.

En su desarrollo, la lingüística pronto puso de manifiesto varios aspectos del funcionamiento del lenguaje, entre ellos los artísticos y emotivos que van siempre ligados y que constituyen los ingredientes principales de la poesía y la literatura en general, aspectos que representan la capacidad del lenguaje en la comunicación de cambios y matices espirituales de los usuarios de una lengua, expresados mediante la selección cuidadosa de palabras y ordenándolas de tal forma que se obtengan ritmos, sonoridades y significaciones diferentes de las convencionales y rutinarias, dotando de belleza extraordinaria a las expresiones.

Este trabajo aspira ser un acercamiento al estudio de la función poética de la lengua y su manifestación en las obras de arte verbal. Dicho de otra forma; pretende

asomarse al mundo de la poesía y la literatura en general al amparo de las luces de la poética y la lingüística, para intentar descubrir en qué forma un autor selecciona y combina los signos lingüísticos en su obra, encontrar la relación de los sonidos de las palabras con sus significaciones, su simbolismo, lo que dicen más allá de lo simple y habitual; cómo el autor establece similitudes y equivalencias en la organización y construcción de sus textos en los diferentes niveles; cómo maneja los ritmos y los demás recursos del lenguaje poético y los del lenguaje en general. En fin, se intenta encontrar el mayor número posible de elementos de la composición en el arte verbal en algunas de sus manifestaciones bajo el doble enfoque, como ya se dijo, de la lingüística y la poética, unidas en la función poética del lenguaje.

Dadas las limitaciones de un trabajo de este tipo, los diferentes temas se han reducido a lo indispensable y organizado en las siguientes partes: nacimiento y desarrollo del lenguaje oral, estudio del lenguaje en la comunicación, poética y función poética, recursos del lenguaje poético, la literatura y los recursos que le son propios, análisis de un ensayo y cuatro textos literarios: poesía, cuento, novela corta y teatro. Además, en la parte referente a los recursos poéticos se hace alusión a la retórica y la estilística, por la participación que han tenido en el estudio de la poesía y la literatura en general y porque en la actualidad su

traslape con la moderna poética y entre ellas, es un hecho no resuelto aun, pero lo que se incluye no va más allá de una mera mención de lo que tradicionalmente han estudiado dichas disciplinas y como sus fronteras muchas veces se han confundido en el pasado y se confunden más en la actualidad.

Para el acercamiento a los textos se siguieron las orientaciones de la crítica literaria, escogiendo aquellas que parecieron adecuados al tipo de obra, y para los análisis más sistemáticos se optó por lo conveniente dentro de la metodología de la lingüística, la poética, la retórica y los estudios de los formalistas, primordialmente.

P R I M E R A P A R T E

1. EL LENGUAJE

1.1. NACIMIENTO

Son muchas las necesidades del hombre; unas vitales, otras importantes, las más triviales, pero le han acompañado a lo largo de su historia y algunas se han vuelto tan complejas como la misma vida humana. En el grupo de las vitales están las de alimento y seguridad; entre las importantes, las de comunicación y otras.

¿Cómo el hombre satisfizo primariamente las necesidades de comunicación?. Se supone que a base de gestos, ademanes y sonidos inarticulados. Perfeccionó los últimos modulándolos y articulándolos a voluntad y entonces dispuso de un magnífico instrumento para comunicarse entre sí y consigo mismo: el lenguaje oral. Le sirvió para pensar y para su desarrollo general, aunque no resolvió plenamente sus necesidades de expresión, porque a pesar de ser un medio estupendo para muchos fines, para otros fue ineficaz por carecer de los matices y recursos necesarios para ciertos tipos especiales de comunicados que requieren inventarios casi particulares de palabras y, en ocasiones, la abolición

de las reglas que rigen el uso de los códigos lingüísticos y sus significados. Seguramente esta ineficacia del lenguaje ha estado presente desde su nacimiento, por eso y muchas otras causas se fue perfeccionando y enriqueciendo hasta volverse complejo y, no obstante, persiste para algunos de los usuarios la sensación de insuficiencia, por lo menos para determinados momentos y estados de ánimo; como cuando quieren expresar sus pensamientos y sentimientos más íntimos, desean desentrañar su propia condición, su esencia, o comunicar experiencias para las que no encuentran antecedentes o equivalencias en la realidad. Son estos hombres los que han creado el hemisferio más hermoso de la comunicación: el poético.

A pesar de la belleza e importancia del lenguaje, a la mayoría nos es indiferente como objeto de estudio, quizá por heredarlo cuando niños. Esto lo hace tan familiar, de tan fácil manejo, que lo que aprendemos de él con el uso diario y en las escuelas, nos satisface y pocos se preocupan por estudiarlo más profundamente.

1.2. PRIMEROS ESTUDIOS

Para nuestros sentidos el lenguaje está compuesto de sonidos que forman palabras y secuencias de éstas que hacen expresiones, y son las dos últimas las que adquieren significados en el proceso de la comunicación.

Aprendemos las articulaciones de la lengua madre casi inconscientemente y hacemos uso del lenguaje en forma más o menos acertada y correcta según el estrato social y la preparación general que se recibe, pero son pocos los que adquieren plena conciencia de su valía y son menos los que sienten la necesidad de estudiarlo en forma profunda y sistemática. Sin embargo, se sabe que desde la antigüedad hubo quienes tuvieron la inquietud de conocerlo a fondo. Empezaron primero a especular sobre él y, después, se preocuparon de estudiarlo formalmente; por ejemplo, los filósofos antiguos y medievales. En Grecia, en el siglo V a.C. discutían si el lenguaje se debía a la naturaleza o a convenciones; trataban de determinar si había algún vínculo entre la forma de las palabras y sus significados. Ahora se sabe que no existe tal, que el signo lingüístico es convencional y arbitrario, pero la discusión se prolongó por varias centurias y derivó en el siglo II a.C., en una verdadera disputa sobre la singularidad del lenguaje. También se saben muchas otras cosas acerca de él porque a lo largo del tiempo fueron descubriéndose varios de sus aspectos y estructuras, naciendo la lingüística como ciencia encargada de su estudio, considerándose a Ferdinand de Saussure como padre de ella en su forma moderna.

1.3. EL SIGNO LINGUISTICO

Saussure hizo muchas aportaciones y señaló que la palabra o signo lingüístico está compuesto de dos elementos íntimamente unidos e inseparables, porque se requieren el uno al otro para conformar el todo del signo. Propuso que se les denominara *significado* y *significante*, siendo la primera de estas nociones un concepto y la segunda, una imagen acústica, o sea la evocación en el cerebro de una imagen de la cosa que representa el signo y otra de la forma sonora de que está hecho el significante, respectivamente. Por ejemplo, el signo *mesa* evoca por una parte, la forma física de una mesa (concepto o significado) y por la otra, la imagen de los sonidos integrados (no los sonidos) de los cuatro fonemas que forman físicamente la palabra *mesa* m/e/s/a (significante).

El signo adquiere manifestación física por medio de una sustancia fónica o gráfica, haciéndose real al articularse los fonemas por medio del aparato fonador o por la escritura, llevando en cualquiera de sus manifestaciones sus dos elementos, pero sólo a nivel psíquico, pues el signo no une el nombre de una cosa a

una forma material, sino una imagen acústica a un concepto, por eso es posible hablarse a sí mismo sin despegar los labios, sin producir sonidos; leer sin articular palabras, y formar los signos lingüísticos antes de convertirlos en formas tangibles a los sentidos de los demás, es decir, antes que sean expresados. Esto quiere decir que los signos lingüísticos son realidades y no abstracciones, lo que ocurre es que su asiento está en el cerebro. Los elementos y las asociaciones que de ellos se hacen son creados y ratificados por consenso colectivo, por eso, a pesar de su carácter arbitrario, constituyen los sistemas llamados lenguas, que son instituciones sociales que se utilizan para hacer posible la comunicación entre los hombres. Estos sistemas son propiedad de cada grupo social que los ha creado y de ellos participan los individuos mediante el uso particular según sus necesidades en cada instante, lo cual constituye los hechos del habla, donde se dan una infinidad de posibilidades de utilización de los signos de una lengua, conforme a determinadas reglas de combinación y de estructuras congruentes, haciendo el habla propiedad de cada individuo y permitiendo a cada quien imprimir su impronta personal al lenguaje, de acuerdo a sus peculiaridades espirituales, otros componentes de su ser y sus intereses en el momento del uso de la lengua.

1.4. DISTINCION ENTRE LENGUA Y HABLA

De lo dicho antes se hacen evidentes dos aspectos del lenguaje: el individual y el social. En este último se encuentra la lengua como parte del lenguaje, como un todo, como inventario de signos y otros elementos, con sus implicaciones de convenciones y consenso, normas y excepciones, como sistema, como vínculo social y como objeto de estudio, definido y concreto, externo al hombre y sustraído a su voluntad particular. En el aspecto individual, está el habla, un acto de inteligencia y voluntad particulares, el uso personalizado de la lengua.

1.5. COMPOSICION Y RELACION

La lingüística ha introducido una serie de nociones tales como **composición**; significa que unidades complejas se construyen de unidades más simples o pequeñas, por ejemplo: las oraciones se forman de cláusulas, éstas de locuciones, las palabras de sonidos, etc.; **correlación** la cual indica que una palabra se relaciona recíprocamente con uno o más significaciones. Estas nociones a su vez llevan a considerar las lenguas en sus aspectos de forma y significado, que suelen ser designados en lingüística como niveles de expresión y contenido respectivamente.

1.6. NIVEL DE CONTENIDO

El nivel de contenido, según Saussure, se configura de una forma y una substancia. La primera lo constituye la estructura abstracta de relaciones de una lengua determinada y la segunda es la masa total del pensamiento y sentimientos que es común a la humanidad, dentro de la cual se establecen las distintas equivalencias del significado, es decir, la substancia es aquello que adquiere manifestación mediante una forma determinada en cada lengua en particular.

1.7. PLANO DE LA EXPRESION

También en el plano de la expresión se consideran los mismos componentes: substancia y forma, pero la substancia es variable en su realización; sonido cuando es oral, gráfica cuando escrita, etc., considerándose como unidades primarias de la expresión a elementos formales abstractos independientes de aquellos en que se realizan, o sea que, las unidades de la forma de expresión son elementos abstractos determinados por la estructura de una lengua y se manifiestan por varias substancias tangibles a los sentidos. El sonido es la substancia primaria.

1.8. FUNCIONES DE DISCRIMINACION RECIPROCA

Es la substancia fónica la que sirve para establecer las diferencias entre los elementos de expresión por medio de su función contrastiva o de diferenciación recíproca, dicho de otra forma; el que los diferentes sonidos articulados puedan ser diferenciados por el oído humano, es lo que los hace útiles a la lengua, porque al poder ser discriminados y combinados en forma codificada, permite construir con ellos unidades significativas. Primero signos diferenciables, y con éstos, unidades mayores: locuciones, cláusulas, oraciones, etc. Esta contrastación entre elementos de la lengua, constituye un principio fundamental en la lingüística moderna y está presente en diferentes niveles de la lengua, porque toda unidad formal se define como distinta de las demás que contrastan con ella y además, como dotada de propiedades combinatorias.

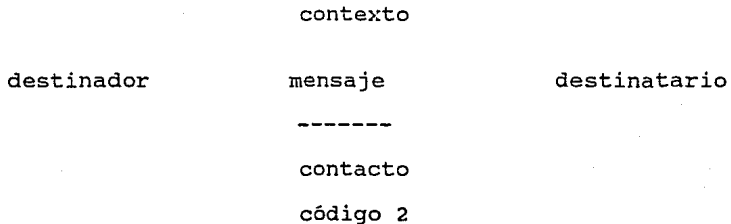
2. EL LENGUAJE EN LA COMUNICACION

2.1. SU ESTUDIO

La lengua se ha estudiado en muy variados aspectos y bajo diferentes enfoques metodológicos. Se ha avanzado mucho en el conocimiento de sus estructuras fonéticas, fonológicas y semánticas; su conformación como sistema, los mecanismos y leyes que operan en su transformación, etc., pero en cuanto a los usos que de ella se hacen, el terreno es tan extenso y complejo que pudiera decirse que apenas se han abierto angostas brechas. Se estudia el habla como instrumento general y cotidiano de comunicación, en las conversaciones informales, en el uso más cuidadoso y sistemático que hacen grupos de usuarios especializados en ramas del saber, en las peculiaridades que se dan en regiones geográficas y en los diferentes estratos de las sociedades, etc., pero también como medio de comunicación artística; como expresión del pensamiento filosófico, en fin, se le estudia en todas las funciones que el lenguaje desempeña para la humanidad.

2.2. LOS FACTORES DE LA COMUNICACION

En el hecho discursivo intervienen varios factores que Jakobson esquematiza así:



El *destinador*, llamado también *emisor*, corresponde al que emite un mensaje; el *destinatario* o *receptor*, a quien se dirige, (puede ser el mismo destinador), estos factores son la primera y segunda personas gramaticales respectivamente; el *contexto* es el antecedente, la realidad o referencia a la que alude el emisor. El *contacto* es el medio de transmisión, el canal que se usa.

2.3. EL CODIGO

El *código* es el elemento lingüístico que se utiliza en el mensaje, es la lengua como instrumento de comunicación, el conjunto de signos lingüísticos, el repertorio de las correspondencias entre los signos y el conjunto de reglas de combinaciones y restricciones en el uso de la lengua de que se trate; como carácter sistemático y preexistente a la formación de un mensaje,

lo cual implica que para conformar éstos, se requiere organizar sintagmáticamente los elementos del código.

2.4. EL MENSAJE

El mensaje es el contenido semántico de lo que se expresa y, a excepción de este, los otros factores del hecho discursivo deben existir previamente al acto de la comunicación, no obstante, el mensaje es su alma, la forma de realizarse, su razón de ser, pues no importa cual sea la intención del comunicador, no podrá cumplirla si no elabora el mensaje. Este puede ser tan lacónico como una interjección o tan extenso como una pieza de oratoria o un libro, aunque en realidad estos últimos sean varios mensajes concatenados. El grado de relación de los factores con el mensaje varía, le son básicos el código y el contexto, no puede haber mensajes sin un código, aun cuando no sea común a los extremos del circuito del habla (emisor-receptor) y siempre aludirán a un referente aunque sea ficticio. El destinador le da vida, le asigna funciones y elige el contacto y el destinatario. En el acto de pensar estos últimos están integrados al destinador. En los mensajes el ser humano puede externar todas las emociones y vivencias que quiere comunicar y la forma y matices que le imprime determinan las funciones del lenguaje, como ya se ha dicho, porque en los mensajes el destinador coloca los elementos que

causan las diferentes sensaciones en el destinatario. Estos elementos pueden ser puestos en forma consciente, involuntariamente, o en ambas formas, dependiendo de las circunstancias en que se produce la comunicación y de las intenciones del destinador. En la comunicación oral el mensaje sonoro es complementado y enriquecido con elementos extralingüísticos como gestos, ademanes y a veces con otras acciones.

2.5. ORIENTACION DEL MENSAJE

La función de un mensaje la determina su orientación y ésta depende de las intenciones del destinador, aunque al darles composición verbal se agreguen otros elementos que escapan a su control. Por ejemplo, de carácter emotivo o subyacentes en su personalidad, y son los que hacen compleja su composición y dificultan la definición de su función lingüística, que tiene que basarse en las características predominantes, o sean las emanadas de las intenciones fundamentales del emisor.

Un mensaje que se orienta hacia sí mismo corresponde a la función poética, porque la voluntad del destinador se centra primordialmente en la configuración y, los demás elementos que, voluntaria o involuntariamente incluye, adquieren carácter accesorio. Dicho de otra forma; la intención del autor de una comunicación poética es construirla de una determinada forma,

independientemente del pretexto que escoja, sin importarle que su contenido se apegue o no a la realidad a que alude. Por eso su atención la fija en la concepción y logro de la forma en todos sus niveles y estructuras, aun cuando tenga que alterar los elementos del código, "cincelarios como si se tratara de objetos físicos para edificación, a fin de ajustarlos al modelo preconcebido conforme a su intención estética. Esto explica porque a veces viola las reglas y estructura formas y figuras; es una necesidad impostergable para el logro de sus fines. Actúa como el pintor y el arquitecto en la utilización de los materiales que trabajan. Son materias primas susceptibles de alterar, intercambiar, etc., conforme a las necesidades específicas de cada obra o parte de ella. De igual manera el destinador poeta vuelve plásticos los elementos del código, conforme lo requieren sus obras estéticas. Esta tendencia también esta presente y latente en el hombre común, por eso impregna, en mayor o menor grado, sus expresiones, aun las más comunes y rutinarias, con metáforas y otras formas poéticas.

2.6. FUNCIONES DEL LENGUAJE

Jakobson indica que cada uno de los seis factores del hecho discursivo determina una función del lenguaje y las presenta así:

	referencial	
emotiva	poética fática	conativa
	metalingüística 3	

2.7. RELACIONES ENTRE FACTORES Y FUNCIONES

Comparando el esquema de los factores con el de las funciones, se hacen evidentes las relaciones que el autor establece entre unos y otras, pero aclara que no es fácil encontrar mensajes que satisfagan una sola función, por tanto, el esquema anterior únicamente representa los componentes predominantes en ellos y que determinan su orientación y clasificación, sin que ello signifique que las otras funciones no estén presentes en ellos, lo que ocurre es que se les considera como accesorias únicamente.

Según el esquema anterior, la *función emotiva* o *expresiva* se relaciona con el destinador e indica que el hablante tiende a producir una impresión de emoción cierta o fingida en lo que expresa. Aunque lo puramente emotivo lo representan en el lenguaje las interjecciones por sus peculiaridades fónicas y sintácticas, también está presente en otras formas en los diferentes tipos de

mensajes, especialmente en los poéticos, en los cuales se hace sumamente evidente. Además se sabe que en la mayoría de los casos, es la emoción la que insta a crear las imágenes verbales y a usar los recursos del lenguaje para fines artísticos e incluso, se supone que la poesía precedió a la prosa. En la prehistoria, el hombre, antes de conocimiento racional tuvo impresiones, emociones y fantasías que necesitó transmitir recurriendo a comparaciones (metáforas), imitación de sonidos, movimientos y ritmos; equivalencias, etc., recursos que perduran en el lenguaje poético.

La *función referencial* se orienta hacia el contexto, es denotativa, cognoscitiva; determina la mayoría de los mensajes, porque casi siempre se está haciendo referencia a algo, indicando algo, mencionando lo conocido, haciendo alusión a la realidad, a algún antecedente. En cambio la orientación hacia el destinador está representada por la *función conativa* y tiene sus más puras manifestaciones en el vocativo (expresiones como ¡Señor González!, ¡mal hombre!, ¡Manuel!, etc,) y en el modo imperativo que sólo tiene el presente y la segunda persona en sus dos números en la conjugación de cualquier verbo. En él únicamente hay posibilidad de que la acción la cumpla el destinatario del mensaje, ejemplos: muévete, muévanse, cállate, cállense, etcétera.

La *función fática* a su vez se relaciona con el contacto, con el medio de transmisión; es el esfuerzo por

mantener la conexión entre el destinador y el destinatario, por tener la certeza de que el enlace entre ambos se mantiene; se da en mensajes como: ¿me estás escuchando?. Sí, te escucho; ¿Me oyes?, etc. Si se hace referencia al lenguaje, como cuando se enseña o aprende un idioma, en estudios de la lengua; entonces se trata de la *función metalingüística*, sin que esto signifique que sólo opere con carácter didáctico o científico. Está presente en el uso cotidiano de la lengua cuando se hace mención al código específico que utilizan los hablantes, para cerciorarse que se comprenden sus mensajes. En expresiones como: ¿Entiendes esa palabra?, ¿Sabes lo que es un sintagma?, ya comprendí lo que es un enunciado.

Ya se ha anticipado algo sobre la *función poética*. Se cumple cuando el mensaje en sí es la principal intención del destinador. Ocurre en las obras de arte verbal, en la literatura, muy especialmente en la poesía; pero también en expresiones del habla común cuando el destinador cuida de la forma de estructurar sus mensajes, ya sea sintagmáticamente o en su contenido, expresiones metafóricas o dichos: *buen diplomático es don dinero, juegas con fuego, lo tengo en la punta de la lengua, eres una vibora*; cuando se acomoda el orden de las palabras para que el sonido de la expresión total sea más agradable: *Arturo, César y Juan*, en vez de *César, Arturo y Juan*. (en la primera forma se evita el efecto cacofónico entre la última sílaba de Cesar y la primera de

Arturo). En la publicidad muchos mensajes pueden considerarse dentro de la función poética por la forma en que se los estructura.

3. POETICA

3.1. ACEPCIONES

Según Oswald Ducrot y Tzevetan Todorov, poética es:

Toda teoría interna de la literatura. La elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en orden de temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias.⁴

Para Roman Jakobson poética es: "aquella parte de la lingüística que trata de la función poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje." 5

3.2. POETICA COMO TEORIA INTERNA DE LA LITERATURA

La poética considerada como teoría interna de la literatura, toma a la obra individual como ilustración y ejemplo de una serie de categorías que le aplica y por las cuales pretende comprender la unidad y variedad de las obras literarias en general. Las categorías puede definir las sin conocer sus manifestaciones a fin de aplicarlas a las obras reales y virtuales que constituyen su objeto de estudio, porque su teoría procura poner de manifiesto lo que tienen de común y de diferente todas

las descripciones; por eso no dará cuenta de la descripción de un texto particular. Le interesa el discurso como principio generativo en la infinidad de textos, su objeto es explicar que es la literatura, después proporcionar instrumentos para la descripción de un texto, para distinguir niveles de sentido e identificar las unidades y relaciones que lo constituyen. También le interesa estudiar los géneros y la historia de la literatura.

3.3. POETICA COMO ELECCION DE UN AUTOR

En este sentido la poética es la suma de recursos artísticos que un autor pone en juego en la elaboración de su obra, la forma en que hace uso de los recursos poéticos de la lengua y de la lengua en general, así como la elección de temas, subtemas, disposición de éstos y de los elementos y niveles que estructuran su texto. En general, poética como elección de un autor, son las características de elaboración usadas por cada autor. Van Dijk divide el estilo en probabilístico y estructural-funcional. Considera que el primero puede ser típico de cada usuario de una lengua y que no es intencional, el segundo si lo es, lo toma como una treta para aumentar el atractivo de los efectos deseados y es el resultado de escoger para la expresión o indicación de estados

cognoscitivos o emotivos, estructuras gramaticales determinadas. Es decir, el estilo estructural es la forma que intencionadamente usa un destinador para construir sus mensajes.

3.4. POETICA COMO PRECEPTIVA

La poética preceptiva, como obra de reglas acerca de la poesía, son códigos normativos contruidos por una escuela literaria; un conjunto de reglas prácticas de empleo obligatorio para quienes sigan o estén dentro de esa escuela. Obras de este tipo se han escrito desde la antigüedad hasta nuestros días. Ejemplos: la *Poética* de Horacio, *Arte poética* de Aristóteles y *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, de Ignacio Luzán, entre otras.

3.5. POETICA COMO FUNCION DEL LENGUAJE

Para Roman Jakobson: "La orientación (*Einstelling*) hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje, es la función POETICA del lenguaje," 6

3.6. IMPRECISION DE LOS TERMINOS POETICA Y FUNCION POETICA

Con las acepciones incluidas antes parecen resueltas las posibles dudas respecto a los términos poética y función poética; sin embargo, la confusión vuelve al ver el uso que se hace del primero y las connotaciones que se le dan al segundo. Se habla de obra poética, sentido poético, etc. A ambos se les utiliza como sinónimos de literariedad, de arte verbal, de belleza expresiva y muchos otros.

Dice Ignacio Luzán: "Poética es el arte de componer poemas y juzgar de ellos"⁷, y después habla de estilo poético, imitación poética, utilidad poética, deleite poético, dulzura poética, y otras expresiones en que incluye esta palabra; incluso la asocia a lo verosímil y la verdad. Además es muy frecuente que críticos literarios y escritores la mezclen con diversos aspectos de las obras literarias al discutir las o analizarlas.

Según Jakobson la función poética no puede estudiarse eficazmente en forma separada, sólo dentro de los problemas generales del lenguaje y para indagar sobre éste, se requiere la inclusión global de aquella. Además ya se ha dicho que ninguna función se encuentra en forma aislada y pura, sino sólo como componente predominante de los mensajes. El mismo autor sustenta el criterio de considerar como simplificación engañosa, el pretender

reducir la función poética a la poesía o ésta a aquella. Por otra parte, al afirmar la dicotomía de los signos, de hecho se sostiene que no radica en éstos la poeticidad, sino en el uso específico que de ellos se hace en los mensajes con orientación poética, es decir, depende de la intención del destinador y además de que ésta se logre, siendo la última condición un tanto dependiente de la percepción del destinatario o destinatarios y, en alto grado de otros factores como la sensibilidad, cultura, juicio, etc. de éstos, factores que pueden ocasionar que algo creado como poético no sea percibido así y viceversa. Eichenbaum afirma que el arte no existe fuera de la percepción ⁸. Esta afirmación lleva a pensar que cualquier objeto para que sea artístico, debe ser creado por un procedimiento que le asegure una percepción estética, o sea; debe crearse con esa intención y además llevar los elementos artísticos necesarios. En el caso del arte verbal, esto se cumple utilizando con intención poética y poéticamente los recursos del lenguaje, que en su estado natural, son los mismos usados para todos los tipos de mensajes; incluyendo los de la lengua cotidiana, los de la comunicación puramente práctica, en la cual, según se ha dicho, también incluye frecuentemente elementos poéticos.

Por todo lo anterior se hacen sumamente imprecisas las fronteras entre la lengua poética y la común, y vuelve confusos los términos poética y función poética,

aumentando la imprecisión en las obras literarias diferentes a la poesía, porque en ellas son menos frecuentes los recursos identificados como exclusivos de la función poética que pueden ser más perceptibles, como los aspectos acústicos, rítmicos, articulatorios, semánticos y métricos.

En esas otras obras hay que identificar los recursos que les son más propios según su género y tipo, pero que son más difíciles de localizar porque la mayoría se encuentran diseminados conformando unidades más extensas que el verso, lo cual los hace aparecer sin intención poética aparente, más bien, como formantes de comunicación ordinaria.

3.7. FUNCION POETICA Y LITERATURA

Hasta aquí se ha considerado en forma implícita que función poética y literariedad son nociones sinónimas y que en el destinador reside la voluntad de apoyar sus mensajes en la realidad o en la ficción, puesto que "el mensaje por el mensaje mismo" parece no imponer ninguna restricción al respecto; sin embargo, se deben examinar ambos términos (función poética y literariedad) con mayor cuidado.

Dice Walter Mignolo: "Entiendo que Jakobson se refiere al empleo de la *función poética* (particularidad

del lenguaje en general) en un juego intencional que llamamos literatura. *La literariedad sería el empleo de la función poética en un determinado juego de lenguaje*"9 y, a partir de la interpretación anterior, este autor concluye que la función poética, es a la vez una función general del lenguaje y una transformación de dicha función en un juego intencional llamado literatura, aunque agrega que le parece clara la función poética en la poesía, pero no su transformación en literariedad. Mignolo presenta su argumentación al respecto y termina diciendo que las condiciones necesarias y suficientes para que un texto sea considerado literario o dentro de esa clase, son la función poética y la ficcionalidad. Después explica la forma en que se dan estas condiciones en los diferentes géneros literarios.

3.8. CONCEPTO DE LITERATURA

Pese a lo manifestado por Mignolo, no hay un consenso respecto a los requisitos que debe reunir una obra o discurso para ser considerado como literario. Estos dependen de tradiciones socioculturales, varían entre los pueblos y de una época a otra. La tendencia más constante en el estudio literario es marcar rasgos poco

frecuentes en otros tipos de discursos y son específicos para cada clasificación: novela, drama, poesía, etc.; sin embargo, no hay duda que existen tipos de discursos que no se ajustan por completo a esos lineamientos básicos. Van Dijk en su conferencia No. 5 incluida en su libro *Estructuras y funciones del discurso* 10, examina las características que debe reunir un discurso para ser considerado literario y manifiesta la inexistencia de rasgos estructurales privativos de ellos. No obstante, señala que los textos literarios no tienen funciones sociales principalmente prácticas (propósitos definidos como, enseñar, convencer, formar opinión etc), aunque en forma indirecta puedan provocar reacciones en los miembros de una sociedad. Esto pudiera considerarse equivalente a la opinión de Jakobson con respecto a la función poética en aquello de **el mensaje por el mensaje**. Considera Van Dijk que el texto literario tiene la intención de ser leído y sus creadores deben pertenecer a una categoría, la de los escritores o autores, función que se les asigna por un proceso de reconocimiento, cuando su obra ha sido aceptada social y culturalmente como literaria. Esta aceptación dependerá del criterio de los lectores (según su educación) y sobre todo, de la opinión de los profesionales de la literatura: editores, críticos, maestros y los mismos escritores. En la actualidad la publicidad y los medios masivos de comunicación influyen grandemente en la formación de

gustos y criterios y, consecuentemente, en la aceptación de las obras de arte de todos los géneros, especialmente los literarios y musicales.

De lo anterior se desprende la falta de un concepto universal de literatura y su misma historia lo confirma; textos que no se consideraron literarios en su nacimiento, adquirieron esta clasificación posteriormente y otros, que se escribieron con esa pretensión, no fueron aceptados como tales.

4. RECURSOS POETICOS DEL LENGUAJE

Jakobson considera la proyección del principio de la equivalencia del eje paradigmático al sintagmático, como la principal característica de la función poética, puesto que las equivalencias se encuentran en el eje paradigmático, mismo en el que es posible hacer las selecciones entre elementos similares y éstos van finalmente a cumplir sus funciones de combinación al eje sintagmático. Combinaciones que, en la comunicación práctica y rutinaria, se cumple de manera más o menos establecida por la costumbre y según normas gramaticales. En cambio, en la función poética, además de cumplir las reglas morfosintácticas, se aparta de las formas comunes de combinación, buscando otras adicionales que hagan las expresiones más gratas, ya sea dándoles acentuaciones y sonoridades rítmicas, o mediante otro tipo de relaciones periódicas, en cualquiera de los niveles del lenguaje (fonológico, semántico, etc.). Es decir, se produce otra selección entre equivalencias en el eje sintagmático, por eso para el citado autor, "La función

poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación"11. O sea, que se producen combinaciones intencionadamente artísticas. Además es conocido el hecho de que en estos afanes, incluso se violan las mismas reglas de combinación.

También asegura Jakobson que existen recursos del lenguaje que únicamente se aplican en la función poética, cita el ritmo, la medición de secuencias, la rima, las imágenes, los simbolismos, la ambigüedad y otros. Todos ellos se usan extensa y claramente en la poesía y en otros géneros literarios también están presentes varios de ellos, aunque con menos evidencia y con menor frecuencia; no obstante, de acuerdo con este autor, no hay que olvidar que la función poética no se constriñe sólo a estos hechos del habla.

4.1. LOS RECURSOS POETICOS DEL LENGUAJE Y LA RETORICA

Lo que Jakobson llama recursos poéticos del lenguaje, varios de ellos caen dentro del dominio de la retórica, lo cual no es raro, pues como expresa Van Dijk: "La poética y la retórica coinciden en puntos esenciales, igual que hace dos mil años,"12. En esta afirmación es indudable la alusión a la poética tradicional y es de suponerse la referencia a la nueva (función poética). Para Heinrich Lausberg la retórica y la poética son artes

poéticas en el dominio del idioma y la primera se distingue de la otra no sólo por la diferencia de funciones, sino también en que en la retórica el orador trata de influir en el público, en tanto que la labor del poeta consiste en la imitación concentrada de la realidad humana y extrahumana, aunque acepta que el poeta también influye en el público, pero únicamente dentro de las características de la poesía 13. Para el grupo U hay más que coincidencia, para ellos la función poética del lenguaje es la misma retórica: "están también los mensajes centrados en sí mismos, por predominio de lo que Jakobson denomina función "poética" y que nosotros preferimos llamar "retórica" 14. Por su parte Fernando Lázaro Carreter en dos de los artículos compilados en su libro *Estudios de poética* establece los varios puntos y épocas en que han coincidido la retórica y la poética desde la antigüedad, además de hacer una reseña del desarrollo de lo que él llama la nueva poética y asume que "Jakobson ha construido un sistema para explicar los fenómenos de la lengua literaria" 15 y agrega que no sabe bien si ese sistema desplaza al de Aristóteles o es su culminación. Aquí sólo se hace notar que la supresión, la adición o adjunción y la permutación que se dan en estructuras del lenguaje son típicamente retóricas, según se ve en el siguiente cuadro de figuras.

METABOLES

GRAMATICALES (Código)

LOGICAS (Referente)

EXPRESSION

CONTENIDO

	A. METAPLASMOS	B. METATAXIS	C. METASLEMAS	D. METALOGISMOS
OPERACIONES	Sobre la morfología	Sobre la sintaxis	Sobre la semántica	Sobre la lógica
I. SUPRESION				
1.1. Parcial	Aféresis, apócope, síncope, sineresis	Crisis	Sinécdoque y antonomasia generalizantes, connotación, metáfora <i>in praesentia</i>	Figura 1
1.2. Completa	Anulación, emblanqueamiento	Elipsis, zeugma, asyndeton, parataxis	Asenma	Reticencia, silencio
II. ADJUNCION				
2.1. Simple	Prótesis, diéresis, afijación, epentesis, palabra-coteo <i>(mou-valise)</i>	Paréntesis, concatenación, epleción, enumeración	Sinécdoque y antonomasia particularizantes, anáfora	Hiperbole, silencio hipotético
2.2. Repetitiva	Reduplicación, insistencia, rimas, alteración, paronomasia	Reproducción, polisíndeton, métrica, simetría	nada	Repetición, pleonasmus, anáfora
III. SUPRESION-ADJUNCION				
3.1. Parcial	Lenguaje infantil, sustitución de alijos, retruécano	Silepsis, anacoluto	Metáfora <i>in absentia</i>	Utopismo
3.2. Completa	Simonimia sin base morfológica, arcaísmo, neologismo, invención de palabras, prestamo	Cambio de clase, quiasmo	Metonimia	Metonimia, parábola, biblia
3.3. Negativa	nada	nada	Oxímoron	Ironía, paradoja, anáfora, figura 2
IV. PERMUTACION				
4.1. Cualquiera	Contrepete, anagrama, metatesis	Tmesis, hiperbaton		
4.2. Por inversión	Palíndromo, <i>widen</i>	Inversión	nada	Inversión lógica, inversión cronológica

RELACIONALES

SUSTANCIALES

CUADRO GENERAL DE LAS METABOLES
O FIGURAS RETORICAS

4.3 POÉTICA Y ESTILÍSTICA

Según Amado Alonso en su libro *Materia y forma en poesía* la estilística estudia

el sistema expresivo de una obra, o de un autor, o de un grupo pariente de autores. Y sistema expresivo significa desde la constitución y estructura interna de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras y la eficacia estética de los juegos rítmicos.¹⁶

Anteriormente Alonso explica:

La estilística estudia la obra literaria como una construcción poética, y esto en sus dos aspectos esenciales: como está construida, formada, hecha, tanto en su conjunto como en sus elementos, y qué delicia estética provoca; o desdoblado de otro modo: como producto creado y como actividad creadora. Ya sea un poemita, ya sea una novela o tragedia, el estudioso del estilo trata de sentir la operatoria de las fuerzas psíquicas que forman la composición de la obra, y ahonda en el placer estético que mana de la contemplación y experimentación de la estructura poética. Después, sólo después, cada uno de los elementos es estudiado y mirado en su papel estructural dentro de la creación poética: ¿qué expresa o sugiere aquí este diminutivo? ¿Cómo está constituido el ritmo, qué revela del acto de la creación poética y qué efectos estéticos produce? ¿Cuáles son los caracteres especiales de las metáforas, con qué clase de elementos están hechas y cuáles son los procedimientos particulares de la condensación? ¹⁷.

Como en el caso de la retórica, de lo transcrito se hace evidente la coincidencia entre la poética como función del lenguaje y la estilística en varios de sus propósitos de estudio, como también se presenta en otras disciplinas que estudian la literatura. No obstante, cabe señalar que la poética como función del lenguaje,

realmente no estudia la literatura sino cómo el lenguaje cotidiano se transforma en literatura. Esto se desprende del hecho de considerársele como parte de la lingüística y en relación con las demás funciones del lenguaje. El propio Jakobson lo indica así:

El primer problema de que la poética se ocupa es: ¿Qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte? (...) La poética se interesa por los problemas de la estructura verbal, del mismo modo que análisis de la pintura se interesa por la estructura pictórica. Ya que la lingüística es la ciencia global de la estructura verbal, la poética puede considerarse como parte integrante de la lingüística.¹⁸

Si el autor es sumamente específico en lo anterior, en cambio no hace ninguna alusión a los aspectos psicológicos, sociológicos, históricos, valorativos, etcétera, que toman en cuenta otras disciplinas que se ocupan del estudio de la literatura, es decir, a la moderna poética sólo le interesan las obras literarias desde el punto de vista lingüístico.

4.4 RITMO

En general se llama ritmo a la repetición de algo con determinada frecuencia, a aquello que ocurre un número de veces en un lapso.

En la literatura la noción de ritmo se aplica a una serie de elementos lingüísticos de la construcción poética que dan un todo armónico, que se manifiesta en el

poema y cuyas unidades menores se organizan en el verso: acento, cantidad, rima, pausa, encabalgamiento y otras. Los formalistas rusos lo consideran el elemento más valioso e indispensable para la poesía, piensan que la orientación hacia un procedimiento rítmico, precisa el carácter concreto de una obra y permite clasificar los versos en acentuales, armónicos, entonacionales y melódicos, porque los procedimientos rítmicos participan en grados diferentes en la impresión estética. Consideran que aun cuando sólo se reconoce al acento en el efecto fónico en el que se organiza el discurso poético, este efecto es complejo por la serie de elementos que intervienen en él. El mismo grupo de autores reconoce ritmo también en la prosa.

Jakobson dice de la poesía, entre otras cosas, que es reiteración regular de unidades equivalentes, fluencia de tiempo lingüístico, repetición de figuras fónicas que utilizan oposiciones binarias entre prominencias relativamente altas y relativamente bajas que adquieren relieve en diferentes secciones de la secuencia fónica. Al decir esto, está aludiendo al ritmo. Agrega que estas alternancias altas y bajas, equivalen en el verso acentual a las sílabas tónicas y átonas, respectivamente, y en el verso cuantitativo a las sílabas largas y breves, también respectivamente. Le parece que en el verso tonémico, las oposiciones equivalentes a las anteriores, se realizan por medio de sílabas con modulación (tono

encorvado) contra sílabas no moduladas o de tono enhiesto. Dice Jakobson que en los metros puramente silábicos, en las cumbres (prominencias altas) la sílaba lleva fonemas nucleares y en los valles o alternancias bajas, fonemas marginales generalmente 19.

En español, las palabras en forma aislada siempre llevan acento, pero al unirse con otras en la cadena hablada se modifica esta condición y algunas lo pierden, o quizá sea más exacto decir que en unas se debilita la sílaba tónica al ser más intenso el acento en otras de la misma cadena de la que forman parte. Antonio Quilis en su libro *Métrica española* señala ejemplos al respecto. Asimismo da la clasificación usada en poesía para las palabras según el lugar que ocupa en ellas la sílaba acentuada en su interior: oxítonas o agudas, paroxítonas o llanas, proparoxítonas o esdrújulas y superparoxítonas o sobresdrújulas. Esta misma clasificación sirve para los versos conforme a su última sílaba acentuada, la que a su vez determina la forma de medir los versos y la combinación de este acento con los internos, establece el acento estrófico que marca el ritmo de intensidad en cada verso, el que puede ser yambo o tróqueo. En general el axis rítmico de una estrofa lo constituye la reunión en la penúltima sílaba métrica de cada verso que forman una estrofa, la intensidad, la cantidad, el tono y el timbre.

Amado Alonso e Isabel Paraíso de Leal tratan el mismo tema del ritmo y amplían su interés hacia la prosa.

Isabel Paraíso de Leal escribe del ritmo lingüístico así:

Pienso que *ritmo lingüístico* es el efecto producido por el retorno -más o menos periódico- de un elemento fonético en el discurso. Este elemento marcado puede ser: timbre, cantidad, acento, esquema tonal, grupo acentual, grupo fónico u oración. Existe también otro tipo de ritmo, llamado de *pensamiento*, basado en la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos, motivados por representaciones psíquicas recurrentes. Está muchas veces conexasiónado -aunque no necesariamente- con el ritmo lingüístico.20

Del ritmo lingüístico de la prosa la citada autora dice:

es el que engloba su estructura fónico-sintáctica. Sus unidades son las siguientes, de mayor a menor: la oración, el grupo fónico y el grupo acentual (o grupo rítmico) 21.

A este ritmo lo considera subyacente en cualquier tipo de prosa y describe a la *oración* como unidad fonética y semántica inferior al párrafo, dividida en grupos fónicos y a éstos los define como unidades menores comprendidas entre dos pausas sucesivas que suelen corresponder a la frase.

Para los fines de estudio de los diferentes elementos del ritmo de la prosa, clasifica a ésta como

sigue:

	prosa poética
con	prosa oratoria
intención artística	prosa narrativa
formas	prosa del ensayo
elaboradas	prosa del teatro
de prosa	
sin	prosa científica
intención artística	prosa periodística
(prosa utilitaria)	jurídica, etc.
Formas no elaboradas	prosa coloquial 26

Esta autora reconoce varios ritmos según el tipo de prosa: ritmo lingüístico, ya citado; ritmos secundarios (ritmo acentual o de intensidad, cuantitativo silábico, de tono o entonación, y de timbre) de manifestación primordial en el verso y menos notorios en la prosa, y ritmo de pensamiento. Paraíso de Leal considera al ritmo lingüístico como el básico en la prosa y dice que

nace de la repetición de un esquema rítmico -por orden de mayor a menor frecuencia e importancia-, formado por: a) una serie de grupos acentuales (dentro de grupos fónicos contiguos o próximos); b) una serie de grupos fónicos (dentro de varias oraciones contiguas o próximas) y, c) una serie de oraciones (dentro de varios párrafos contiguos o próximos)23.

Paraíso de Leal hace la aclaración de la importancia que tiene el entender en forma amplia lo que debe considerarse como repetición de un esquema fónico, por el carácter esencialmente móvil, elástico y antihierático de la prosa, por eso debe pensarse en ejemplos de formas de repetición como: *repetición por semejanza, por contraste o repetición dinámica*. Señala que la última es una variedad de la repetición por contraste y se produce porque cada que el esquema rítmico aparece, se contagia del anterior y al mismo tiempo se le opone, modificándose y prolongándose al mismo tiempo.

Los ritmos secundarios *acentual o de intensidad, silábico, de tono, y de timbres* son la repetición de esquemas acentual, silábico y tonales respectivamente.

El ritmo de pensamiento:

Se basa en la repetición más o menos periódica de una o varias frases, o palabras, o esquemas sintácticos. Es un ritmo que "acentúa sobre los elementos intelectivos del lenguaje". Según sus modalidades, se lo conoce bajo diferentes nombres: "estribillo", "verso anafórico" (repeticiones de frase), "palabras clave". "símbolos", "figuras de estilo basadas en la repetición de palabras", -epanáfora, epanalepsis, epífora, anadiplosis epanadiplosis, etc.- (repeticiones de una o varias palabras), "paralelismo", "correlación", "quiasmo" (repeticiones de esquemas sintácticos), etc.²⁴

Isabel Paraíso de Leal toma al ritmo de pensamiento como una especie de ritmo metalingüístico y lo considera importante por las conexiones que tiene con la estructura de una obra. En los textos que analiza, la autora

encuentra en el verso tradicional la presencia de los siguientes ritmos: de estrofa, cuantitativo o silábico y ritmo de timbre, en el verso libre encuentra la misma constitución rítmica, es decir, ritmo cuantitativo, acentual y de timbre, superpuestos al igual que en el romance. Dice que en la prosa poética es frecuente que aparezcan los ritmos de timbre, acentual y cuantitativo, pero no con suficiente periodicidad para que el esquema rítmico se imponga al lingüístico que ella considera como básico. También toma al ritmo lingüístico como importante en la oratoria y como base de los demás, agregando que el tonal se ajusta a él, al igual que en gran parte el paralelístico constituye la base a su vez, del ritmo de pensamiento. En la narrativa encontró el ritmo de pensamiento, el lingüístico y el estructural. Asimismo en el ensayo identifica los ritmos acentual, lingüístico, tonal y de pensamiento y, en el diálogo (teatro) el ritmo lingüístico, el tonal y el de pensamiento. La autora además analiza la prosa científica, pero por los propósitos de este trabajo, se ha excluido aquí.

Para Alonso: "El ritmo es placer porque consiste en regulados movimientos orgánicos" 25. En el ritmo del lenguaje considera que las variantes melódicas son sólo el lado acústico de las variantes de tensión que sufre el cuerpo al acompañar *solidariamente* las variaciones del pensamiento en su articulación. Respecto al ritmo de la prosa, para él, la figura melódica desempeña el papel

básico y sus elementos son ajenos a la medida del tiempo, como diferencia cualitativa con respecto al ritmo del verso. Asimismo, considera al periodo como unidad o entidad rítmica y los diversos miembros, son los elementos que se organizan dentro de cada figura, en vez de la organización de acentos como en el verso.

Amado Alonso encuentra en la prosa de Valle Inclán, que el ritmo es la reiteración de entonaciones (cadencias), pero más adelante considera que hay complejidades rítmicas en el periodo y entonces habla de un ritmo de pensamiento, o sea el de los pasos con que un autor penetra en el lector al hacerlo vivir una figura dinámica. Así el ritmo del pensamiento lo constituyen las sensaciones corporales que provoca la marcha del pensamiento ideomático.

Además de lo anterior hay autores que consideran el ritmo con un alcance conceptual más amplio, tan amplio que a veces resulta incoherente y hasta incomprensible. Un ejemplo es Octavio Paz en *El arco y la lira*. Veamos algunos ejemplos:

En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo 26.

El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga "algo". Nos coloca en actitud de espera [...] Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no

es medida, sino tiempo original. La medida no es tiempo sino manera de calcularlo.27

Después hace una disertación sobre el tiempo para decir que el tiempo somos nosotros, el ritmo está en todo, lo es todo. Hablando de la parcial ausencia del ritmo en la prosa dice:

Así, todas las expresiones verbales son ritmo, sin excluir las formas más abstractas o didácticas de la prosa [...] Mas este desarraigo nunca es total, porque entonces el lenguaje se extinguiría. Y con él, el pensamiento mismo. El lenguaje, por propia inclinación, tiende a ser ritmo [...] En el fondo de toda prosa circula, más o menos adelgazada por las exigencias del discurso, la invisible corriente rítmica. 28

Para Arnulfo Sánchez González la narrativa es una construcción y el ritmo es la velocidad con que se le agregan elementos a su estructura, las pausas entre un agregado y otro son elementos del ritmo que se miden en tiempo y están dadas por los sucesos, mismos que se aceleran por la velocidad de la acción y la duración de los sentimientos y las emociones, por tanto, el ritmo en una narración es la resultante de la sucesión del tiempo y la proporción de las intensidades.

Dice Arnulfo Sánchez que para estudiar el ritmo en la narrativa hay que trabajar con el contraste, es decir, con los momentos diferentes, pues éstos son más importantes a los parecidos. Se deben escuchar varias sonoridades en un momento dado y determinar cuáles suenan más, sean los sentimientos, las emociones, las acciones o alguno de los elementos del ambiente, ya que el ritmo de

una obra es la unión de varias sonoridades, la proporción de las intensidades antes citadas, presentes en la sucesión compuesta por las mismas 29.

Lo visto hasta ahora lleva a considerar que el ritmo poético no sólo lo representan las repeticiones tonales, de acentos, rimas, etc., sino todo lo que se repita con frecuencia más o menos estable; pensamientos, figuras, acciones, locaciones, ideologías, en fin, todo aquello que un autor incluya con regularidad en su obra y que el lector sea capaz de percibir y/o sentir su repetición, porque es condición que sea percibido para que pueda adquirir la condición de ritmo. Bajo este enfoque no solamente la poesía contendrá ritmos, sino cualquier obra de arte verbal y serán de muy variado tipo. Esto parece ser un conocimiento intuitivo porque es frecuente escuchar expresiones como estas: El ritmo general es rápido, los diálogos son lentos y pesados, las secuencias se suceden en lapsos adecuados, etc. También todo mundo entiende que después del clímax todo es más precipitado.

Aquí se incluyen algunos ejemplos de ritmo; el primero es en el nivel semántico, se tomó para el objeto el soneto 165 de Sor Juana Inés de la Cruz "Deténte". Obsérvese la constante alusión al ser amado mediante diferentes figuras lo cual constituye un ritmo de pensamiento.

*Deténte, sómbrade mí bien esquivo
imagen del hechizo que más quiero,*

bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

5 Si al imán de tus gracias atractivo
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero,
si has de burlarme luego fugitivo.

Mas blasonar no puedes satisfecho
10 de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
14 si te labra prisión mi fantasía.30

En (1) es sombra, en (2) imagen del hechizo, (3) bella ilusión, (4) dulce ficción y así sucesivamente en cada verso se repite la alusión al ser amado, con diferente imagen en cada uno de ellos. Por supuesto que también están presentes los ritmos secundarios del ritmo lingüístico: cuantitativo o silábico (endecasílabo) acentual o de intensidad, de entonación o entonacional y de timbre (rima) que corresponden al nivel sintáctico.

En el siguiente trozo de prosa de Pablo Neruda también late el ritmo en diferentes formas: "Soy rico de patria, de tierra, de gentes que amo y me aman. No soy un patriota desdichado, ni conozco el exilio."31

Aquí el ritmo de pensamiento está presente en la repetición implícita del verbo **ser** y el adverbio **rico** construyéndose en la mente del lector el correspondiente paralelismo. Esta repetición a la vez es ritmo lingüístico pese a la elisión del verbo y el adverbio citados, y por contraste entre el ser y no ser. Además está presente el *poliptoton* o figura por derivación (*amo-aman*).

También hay ritmo acentual de patrón regular, pues *patria, tierra, gentes, amo* y *aman* se inician con acento y las restantes lo tienen en la penúltima sílaba. Sintacticamente las comas establecen un ritmo a base de pausas. El punto y seguido hace girar ciento ochenta grados a este ritmo.

Otros ejemplos de ritmo se encuentran en el siguiente fragmento tomado de la traducción del *Populvuh*. Quizá no haya coincidencia con el original, pero se escogió por la abundancia de elementos rítmicos y retóricos que contiene. En él, el ritmo es logrado a base de elementos fónicos, acentos y pausas principalmente:

¡Oh. Tú, que eres creador y formador;
¡Míranos, óyenos, no nos dejes. no nos
desampares; ¡Tú, Corazón del Cielo y de la
Tierra; ¡Dadnos descendencia para siempre;
Cuando amanezca dadnos buenos y anchos
caminos. dadnos paz quieta y sosegada, dadnos
buena vida y costumbres y ser. ¡Tú, Huracán,
Chipí Calculhá, Raxá Calculhá, Tepeu,
Gucumatz, que nos engendrasteis, que nos
hicisteis vuestros hijos; 32.

El ritmo de pensamiento es muy evidente con la repetición de los esquemas *tu y la repetición de verbos (ser, dar, hacer, etc.)*. El ritmo lingüístico se da con recursos sintácticos y figuras diversas, tales como la simlicadencia (ritmo de timbre) mediante la repetición fónica en las terminaciones (*or, nos, da, eis, á*). Los ritmos a base de acentos y pausas también son de percepción tan clara que no se considera necesario señalarlos.

4.5. METRO

Para Saussure en su obra *Curso de lingüística general* la separación de la esfera de la lengua literaria, de la natural o rutinaria, se halla en la irregularidad y la asimetría de la comunicación común, contra la regularidad y simetría de la poesía. Consideraba que entre estas dos características se encuentran las varias manifestaciones del arte verbal: poemas libres, prosa rítmica, poemas en prosa, etc. y según Jakobson, en la poesía se presentan secuencias de ecuaciones limitadas por lindes verbales que se vuelven conmensurables por igual en relación isocrónica que de gradación. Estas secuencias limitadas y medidas son los versos; elementos importantes de la poesía y una de sus medidas es el metro, rasgo que los distingue de la prosa y suele representar el marco de una escuela o corriente poética. Los metros son normas inestables de la poesía, se abandonan unos esquemas para adoptar otros. Su papel principal es facilitar la comparación, revelar los periodos de un discurso, hacer ver la organización convencional que rige el sistema de los hechos fónicos y ayudan a comprender la intención rítmica del autor. El metro puede no coincidir con las posibilidades naturales de una lengua (paralizar o favorecer su expresión) y el

predominio de un determinado tipo en una época, es consecuencia de la tradición y la educación poética del auditorio literario.

En español los versos se miden en sílabas de acuerdo a ciertas normas acentuales, lo que a veces hace diferir el cómputo entre las sílabas métricas y las fonológicas, siendo las primeras las normales de la lengua y las segundas las que resultan de observar las normas de medición, como son el contar como una sílaba cuando dos de ellas se pronuncian como una sola porque coinciden dos vocales, una en la terminación de una palabra y la otra en el inicio de la siguiente, fenómeno que se denomina sinalefa. No se produce sinalefa cuando se trata de monosílabos, hay acento o pronunciación con énfasis. Otras reglas tienen que ver con la acentuación final del verso: terminación en palabra aguda, se añade una sílaba a la cuenta silábica normal (cuenta de sílabas fonológicas) para obtener la medida del verso y en un final de palabra esdrújula se procede a la inversa, es decir, debe restarse una sílaba fonológica para obtener las sílabas métricas. En diptóngos y triptóngos el cómputo se hace atendiendo al núcleo vocálico.

4.6. RIMA

La rima, clasificada por la retórica como un metaplasmo del grupo de metáboles que afectan gramaticalmente la expresión mediante la adjunción o repetición, es el elemento más evidente de la poesía por tratarse de un fenómeno acústico fácil de percibir, pues se trata de la identidad total o parcial entre los fonemas últimos de dos o más versos y es un elemento importante del ritmo. En español la igualdad se presenta a partir de la última vocal acentuada y señala el final de cada verso. En la versificación silábica va unida a la pausa versal, excepto en caso de encabalgamiento en que no coinciden porque la construcción gramatical rebasa los límites de la unidad métrico-rítmica del verso. (El encabalgamiento es una figura retórica de construcción que afecta la forma de las frases porque altera la armonía del paralelismo entre las estructuras rítmica, métrica y sintáctica, es decir, es una metábola de la clase de los metataxas). La rima es total cuando hay coincidencia acústica entre dos o más versos en todos los fonemas que siguen a la última vocal acentuada y se le llama consonante o perfecta. En los esquemas se le representa con letras mayúsculas. En cambio, la rima parcial, imperfecta o asonante, es la reiteración en dos o más versos de los fonemas vocales posteriores al último de ellos acentuado. También se le clasifica como vocálica

y se representa con letras minúsculas. Una tercera es la rima en eco; consiste en la repetición de los fonemas rimantes en un mismo verso o en el siguiente. Ejemplo: Se desmorona con su corona.

Los primeros dos tipos de rima también se les clasifica por su cantidad, en oxítona o aguda y paroxítona , grave o llana. La primera se produce en versos oxítonos y alcanza a parte de la última sílaba acentuada. La segunda ocurre en versos paroxítonos, en la última sílaba (no acentuada) y alcanza la penúltima (acentuada).

Por su disposición en la estrofa las rimas son: continuas, gemelas, abrazadas y encadenadas. Las continuas son de igualdad consecutiva en la estrofa (monorrima). Su representación en esquema es: AAAA o aaaa. Las gemelas se producen por pares (estrofas pareadas, AABB o aabb). La abrazada la constituyen dos versos de rima pareada entre dos versos rimados entre sí (ABBA o abba), y la encadenada se forma de dos pares de rimas que se alternan entreveradas (ABAB ó abab).

Al equivalente de la rima en la prosa se le llama similicadencia, o sea, la repetición próxima de verbos en flexiones que corresponden al mismo tiempo y modo de la conjugación o la repetición de diferentes clases funcionales de palabras de diferentes familias, pero con terminaciones iguales o semejantes. (También se presenta en la poesía)

4.7. IMAGENES

En general se le llama imagen a la representación de algún objeto imaginario o real, ya sea tal representación por medio de la pintura, la fotografía, la descripción con palabras, etc., incluso por medio del pensamiento. En la poesía y la literatura en general, se le llama imagen a la descripción poética de los sentimientos, las cosas. sean reales o imaginadas, pero en la mayoría de los casos no se ajustan plenamente los significados de la descripción a las cosas que se describen. Pero, cabe aclarar que las imágenes no son privativas de la lengua poética ni de la literatura en general, pertenecen también al habla cotidiana y a otras ramas del arte. Según V. Shklovski hay dos tipos de imagen: "la imagen como medio práctico de pensar, como medio de agrupar los objetos, y la imagen poética"³³. Para este autor, en el primer caso se trata de imágenes prosaicas y en el segundo, de tropos poéticos, o sea, figuras para embellecer las expresiones, como metonimias, metáforas u otras formas; pues considera a las imágenes poéticas como un medio más de crear máxima impresión, e iguales a otros procedimientos de la lengua poética, como el *paralelismo*, la *comparación*, la *repetición*, la *simetría* y a todos los medios usados para reforzar las sensaciones que producen los objetos, es decir, distingue imagen como recurso poético, de imagen como abstracción

en el habla común, o sea, como artificio y como expresión sin intención artística. Asegura que las imágenes poéticas son muy estables, que de siglo en siglo se transmiten sin cambio; los poetas las toman de otros casi sin modificación, según él, las escuelas poéticas sólo acumulan y revelan nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, usando más las imágenes existentes que crear nuevas.

Uno de los medios para crear imágenes en la literatura en general es la metáfora, figura muy importante que afecta al nivel léxico-semántico de la lengua. Se presenta como una comparación abreviada y elíptica por ocurrir sin la presencia del verbo. Suele clasificársele según la forma de relación de los términos implicados en ella (Metáfora, metalepsis, sinécdoque, etc.)

Para Octavio Paz las expresiones del lenguaje común, siempre tienen otra forma de decirse, no así las imágenes, porque su sentido es la propia imagen y por sí misma se explica. Para varios autores, las imágenes, después del ritmo, del cual también forman parte, son los componentes más importantes de la poesía y de la literatura en general. Las consideran el lenguaje privilegiado de los poetas, hay quienes llegan a denominarlas como **lenguaje de dioses**. Octavio Paz al decir que la imagen no puede traducirse, expresarse de otra forma, se refiere a la imagen que forma parte de un

poema, donde es equivalente a nota o conjunto de notas musicales, porque al igual que los sonidos en una melodía no pueden reproducirse de otra forma, así ocurre con algunas imágenes en los poemas y muchos de ellos tampoco tienen otra interpretación. Todo el significado está en el todo y en los elementos constitutivos: figuras, imágenes, ritmos, sonoridades, etc., exactamente igual a las composiciones musicales, en las cuales su contenido total está en el conjunto de todos sus elementos y a la vez en cada uno de ellos: melodía, armonía, ritmo, notas, etc., y hay algunas de ellas a las que resulta imposible adjudicarles textos que las expliquen. La siguiente estrofa del poema "Grupo de palomas" de Carlos Pellicer es un ejemplo de lo expresado antes:

*Corre un automóvil y las palomas vuelan.
En la aritmética del vuelo,
los ojos árabes desdóblanse
y la suma es impar. Se mueve el cielo
y la casa se vuelve redonda.
Un viraje profundo.
Regresan las palomas.
Notas. Claves. Silencios. Alteraciones.
El lápiz se descubre, se inclinan las palomas,
y por 20 centavos se cantan las canciones.³⁴*

Para que los versos anteriores adquiriera algún sentido para el pensamiento coherente, se requiere leer la totalidad del poema, pero en forma aislada son los elementos poéticos los que le confieren su valor, sin pretender un juicio de significación para el sentido común. No obstante, no es exacto lo dicho por Octavio Paz para todos los tipos de imágenes, porque abundan las

que pueden ser expresadas de diferentes formas, por ejemplo, las metáforas, en su mayoría son representaciones de la realidad que se usan para comparar otra realidad que al poeta le parece semejante, y por tanto, pueden ser explicadas de diferentes formas, al igual que los símbolos que requieren de un objeto o tipo de objetos subyacentes en su significación, aunque para poderlos traducir se necesite conocer las convenciones que les dieron vida. A continuación se transcribe parte de un texto en el cual están presentes imágenes simbólicas y metafóricas, mismas que se explican en la propia transcripción:

Hijo mío, tráeme la preciosa sangre de tu hija, su cabeza y sus entrañas, sus fémures y sus brazos que te dije encerraras en la olla nueva y la taparas, y tráeme también el precioso banco de tu hija, enséñamelo, tengo deseos de mirar todo eso; hace tiempo te lo di, cuando ante mi gemiste, cuando ante mi estalló tu llanto." "Así ha de ser ¡oh padre!, vendré a traerte las antenas de Ah Bol. Abeja-montesa-melera-sin aguijón, para que se ahuyente." La preciosa sangre de su hija que se le pide es el Balché, Vino-ceremonial-de-miel, las entrañas de su hija son las bolsitas de miel de la colmena, y la cabeza de su hija es la olla nueva en que se fermenta el Balché, Vino-ceremonial-de-miel. El precioso banco de su hija que se le pide es la piedra fina llamada Couch, de la miel (¿ámbar?). Y cuando de las orejas o antes de Ah Bol, Abeja-montesa-melera-sin-aguijón, se habla, es dar el fermento del Balché, Vino-ceremonial-de-miel, y el fémur de la hija son las cortezas del árbol Balché que sirven para fermentar el vino Balché, y los brazos de la hija, las ramas del árbol Balché y cuando se le dijo que había llorado, menciona la embriaguez que le viene, cuando se contorsiona y murmura reverencias como corresponde a los grandes Señores.³⁵

Evidentemente sólo los conocedores del simbolismo usado podrían traducir las imágenes anteriores. En cambio las figuras e imágenes de los siguientes versos de José Juan Tablada, además de ser gratas a primera instancia a los sentidos, adquieren también sin gran esfuerzo un sentido coherente y hermoso para el pensamiento común:

EL SAUZ
Tierno saúz
casi oro, casi ámbar,
casi luz...

LA TORTUGA
Aunque jamás se muda,
a tumbos, como carro de mudanzas,
va por la senda la tortuga.

MARIPOSA NOCTURNA
Devuelve a la desnuda rama,
nocturna mariposa,
las hojas secas de tus alas.

EL BAMBŌ
Cohete de larga vara
el bambú apenas sube se doblaga
en lluvia de menudas esmeraldas.

PECES VOLADORES
Al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.³⁶

En *El sauz* la palabra "tierno" del primer verso tiene que provocar diferente imagen o imágenes en cada lector. Para algunos "tierno" podrá ser imagen de debilidad por la forma en que se doblan sus ramas más delgadas; para otros, "tierno" de ternura por lo acogedor de su sombra; quizá, "tierno" de edad (pequeño), etc. Los dos siguientes versos refuerzan la imagen de tierno con la repetición del adverbio *casi*, que implica

no alcanzar a plenitud ninguno de los atributos que se le adjudican, es decir, no llega a ser oro, ámbar, ni luz. ¿por lo tierno de su desarrollo? Las imágenes a base de las metáforas oro, ámbar y luz son muy obvias. La tortuga. Sugiere la imagen de un animal de una sola residencia, no afecto a viajar, fiel a su *habitat*. "Tumbos" imagen de irregularidad para avanzar, imagen que se completa con "carro de mudanzas", equivalente a pesado y voluminoso, lo cual lleva a imaginar su aspecto y dificultad para maniobrar. En *Mariposa nocturna* hay reiteración de la imagen "hojas secas": las que perdió en forma natural la rama, y las artificiales que el poeta pide a la mariposa que devuelva (**hojas secas de tus alas**). La misma metáfora crea la imagen del color de la mariposa (café como el de las hojas muerta). La expresión "mariposa nocturna", además de establecer temporalidad y los hábitos del animal, precisa la imagen "de color oscuro" y simboliza lo trágico de perder parte de la vida, complementando la expresión "desnuda rama". *El bambú*. El total de la estrofa es una metáfora constituida a su vez por las metáforas particulares de los versos. Esta metáfora general convierte al bambú en un cohete que estalla en luces verdes. El juego de las palabras cohete y dobligar simbolizan la tendencia del bambú a subir (crecer) en vez de ramificar y el triunfo de la gravedad sobre la naturaleza de la planta al dobligar sus aspiraciones. Se completa la imagen con la metáfora

"lluvia" y el adjetivo "menudas", porque significan que a pesar de ser pequeñas las hojas no van hacia arriba, ni horizontales, sino hacia abajo (abatidas). En el diminuto poema *Peces voladores*, el pez es rayo de sol, por su brillo, que al reflejar la luz tiñe al animal de dorado, y las porciones de agua que hace saltar su cuerpo al chocar con la superficie del mar, son astillas de vidrio. Estas imágenes tan hermosas, son en realidad ilusión óptica a determinadas horas del día. El poeta las plasmó con lenguaje sencillo, breve preciso y muy poético.

4.8. SIMBOLISMO

Desde siempre el hombre ha utilizado los símbolos, para representar aspectos culturales: creencias, mitos, abstracciones, valores, etc. Su vida se encuentra llena de simbolismos, por eso todas las lenguas son portadoras y transmisoras de significados simbólicos.

Un símbolo visto en forma general puede considerarse como un signo que por convención representa un objeto, es decir, es una unidad bipolar, semejante en su composición al signo lingüístico puesto que liga una representación con lo que representa, aunque difiere en la relación de sus componentes, pues mientras en el signo lingüístico es casi siempre arbitraria, en el símbolo hay una motivación de realidad, de sentimiento (religioso, mítico, patrio,

etc.), o de otra índole. Suele ser una asociación de ideas generales que determinan su interpretación, lo cual requiere que exista un interprete y, como consecuencia, una asociación mental para que adquiera su función, es decir, su carácter está en la convención de que será interpretado como símbolo, a pesar de que nada establezca una conexión entre él y su representado, además, conserva su condición independientemente de los motivos que lo originaron. Los símbolos son la única clase de signos que por definición se basan en una convención y operan por contigüidad instituida o aprendida. Designan a su objeto aunque no haya parecido con él, pues dependen sólo de su elección como medio de representación y de que se utilicen por convención. El objeto designado por un signo de este tipo, es de carácter general, es decir, es un tipo de objetos, no uno individual. Además, no lo reproduce ni lo señala de forma directa y aquellos que representan a un objeto individual se les considera como símbolos degenerados. Dice el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin:

El símbolo que tiene un significado general es *genuino*; el que es *singular* (porque su objeto es individual) y el que es *abstracto* (pues su objeto único es un carácter) son símbolos degenerados.³⁷

En las épocas de las concepciones mítico mágicas del mundo, la unión entre la representación y lo representado era tan estrecha que podía hablarse de una identidad, por ejemplo un objeto o animal designado como un dios, era

considerado a la vez como el dios mismo. A lo largo de los tiempos han perdurado muchos símbolos, pero de varios de ellos se desconoce su significado (objeto o ideas que representaron) por lo que no pueden traducirse.

Los símbolos se usan extensamente en ciencia, filosofía, literatura (incluida la poesía) y en la tecnología.

En la poesía y en la literatura en general se usan ambos tipos de símbolos (genuinos y degenerados) y como lo demuestra en parte la ambigüedad del lenguaje poético, el poeta y el escritor, proceden muchas veces a la inversa de la costumbre para establecerlos, es decir, crean símbolos y al ser interpretados y aceptados, ocurre la convención. Un ejemplo es el caso de Miguel de Cervantes con Don Quijote, personaje que se convirtió en símbolo de todo lo caballeroso, ideal, etc. El simbolismo también se presenta en los sonidos y en el ritmo del verso. Quizá un ejemplo de este simbolismo acústico (interpretado consciente o inconscientemente) sea el que se encuentra en la letra y la música del *Himno Nacional Mexicano*, en el cual se perciben claramente los golpes del badajo contra una campana, sin duda la campana de Dolores Hidalgo, símbolo de la independencia de México; efecto logrado a base de los elementos rítmicos de la letra, sobre todo de los acentos, y el ritmo musical. Además la campana frecuentemente es símbolo de la relación entre el cielo y la tierra; llama a la oración,

recuerda la obediencia a los mandatos divinos. En el Islam y en el Cristianismo se considera como eco de la omnipotencia divina, entre otros significados. A continuación se extractan algunos significados de varios símbolos:

Abeja: Animal simbólico relacionado, entre otras cosas, con la laboriosidad, la organización y la limpieza.

Abismo: Lo abismal y sin fondo simboliza estados que no han tomado cuerpo o que son inimaginables desde el punto de vista de la conciencia normal.

Agua: Tiene una gama de significados extremadamente complejo, por ejemplo: símbolo de purificación y renovación del cuerpo, del alma y del espíritu; se le relaciona con lo femenino, la fecundidad, el origen absoluto de todo lo existente, etc.

Balanza: Símbolo de equilibrio y medida, poder y justicia, entre muchos otros significados.

Cisne: blanco (muy usado por los poetas del modernismo) es símbolo de la luz, de la pureza y de la gracia. El cisne negro se le relaciona con términos opuestos en el ocultismo, en general tiene significaciones contrarias según las culturas donde aparece.

Arbol: al igual que el agua, es rico en significaciones, entre otras simbolizaciones, está el árbol del conocimiento del bien y el mal de La Biblia; la renovación de la vida (árbol de hoja caduca); símbolo de desarrollo superior del ser humano, etc.

Guadaña: Símbolo del tiempo y de la muerte, entre otros.

Olivo: Símbolo de fuerza y conocimiento espirituales, y otros varios significados.

Pompa: Símbolo de planes y deseos vacíos de contenido e irrealistas. También significa la vanidad y volubilidad del mundo. (En este sentido lo utiliza Sor Juana Inés de la Cruz en el soneto que se analiza más adelante)

Paloma: Simboliza muchas cosas y es muy usada por poetas y compositores de música. La paloma blanca, entre otras cosas, significa la paz, la sencillez y la pureza. En el arte cristiano representa al Espíritu Santo 38.

Hay símbolos que son preferidos en la literatura, por ejemplo: el agua como fuente de vida, como fuente de gracia, como fuente de dolor, etc.; la luz como pureza, iluminación divina, conocimiento, etc. el oro como símbolo de riqueza, de fuerza, de poder, de pureza física o espiritual, etc.; el humo significando lo pasajero, lo mortal, lo ilusorio, etc.; las sombras indicando ignorancia, muerte, lo prohibido, lo pecaminoso, lo ignominioso, etc. ; fuego como juventud, impetuosidad, vida, castigo, etc.; en los colores el rojo, indicando fogosidad, violencia, pasión, etc.; verde. esperanza, lozanía, vida, etc.; los grises y opacos las bajas pasiones, la mediocridad, el desaliento, etc.; También existen símbolos a base piedras preciosas, como el brillante, máximo valor, máxima pureza, gran estima, etc.; Hay simbolizaciones a base flores, animales y cosas, en fin, la gama es casi infinita:

La Dra. María Andueza presentó con motivo del cuarto centenario de la muerte de Santa Teresa, un estudio muy interesante y bien documentado sobre la simbología del agua y la luz en la obra de la mencionada santa 39. No obstante, aquí se desea mencionar que en el capítulo segundo de "Las moradas" la propia Santa Teresa explica dos simbolizaciones del agua por medio de alegorías, estableciendo el paralelismo de dos fuentes con dos pilas que se hinchen de agua, una representa el gusto de Dios derivado de la oración de quietud o de meditación,

producto de la diligencia humana y, la otra fuente: "...viene el agua de su mismo nacimiento, que es Dios,..."40: También se incluyen a continuación un ejemplo del empleo del símbolo luz por la misma santa y otros de autores:

y que hay un sol de donde procede una gran luz, que se envía a las potencias de lo interior del alma 41.

Santa Teresa de Jesús utilizó "sol", "luz" y "potencias" para simbolizar al Creador, la fe y sentimientos que envía a las partes sensibles del alma, respectivamente.

*¿Cuándo tu luz hermosa
revestirá de gloria mis sentidos? 42*

Este fragmento es de la lira II de Sor Juana Inés de la Cruz (que expresa sentimiento de ausente) en él, "Luz" y "gloria" se complementan para establecer el significado simbólico de "luz": la presencia Dios, Dios como luz.

**Iré rogando
Al ser te dé luz para que veas
el error en que vives.
Si deseas 43**

Calderón de la Barca usa "luz" con significado de entendimiento moral y religioso.

En algunos casos los personajes son alegóricos con connotaciones simbólicas como los de *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca 44. En otros con expresiones abstractas se alude a símbolos igualmente

abstractos, o mediante cosas a símbolos abstractos, como en el siguiente fragmento de Julio Cortazar:

*Sabes, lo terrible de ese momento de la juventud es que en una oscura y sin nombre todo deja de ser serio para ceder a la sucia máscara de seriedad que hay que ponerse en la cara.*⁴⁵

Con " oscura" y "sin nombre" el autor simboliza lo impreciso y con "máscara", la hipocresía.

Puede afirmarse que toda la variedad de símbolos aparecen en la literatura en expresiones que los contienen en forma simple o compuesta, es decir, usando la palabra que los representa aisladamente, combinada con otras, en equivalencias que los significan, ya sea metafóricamente o por estados físicos derivados, como vapor de agua, lágrimas, polvo áureo, edad dorada, diamantina fuente; transparente dureza como la de la bella gema. (aludiendo al diamante), labios de rubí, por el color rojo, etc.

Se incluyen otros ejemplos del uso de símbolos en la literatura:

Ni, pues, el anhelo vital de inmortalidad humana halla confirmación racional, ni tampoco la razón nos da aliciente y consuelo de vida y verdadera finalidad a ésta. Mas he aquí que en el fondo del abismo se encuentran la desesperación sentimental y volitiva y el escepticismo racional frente a frente, y se abrazan como hermanos.⁴⁶

En la anterior transcripción es muy evidente el carácter simbólico de "abismo", se ajusta a la significación incluida poco antes en la Pág.61: "estados

que no han tomado cuerpo o que son inimaginables desde el punto de vista de la conciencia normal".

"¡Te amo;" decía el oficial hablándole al cido. Pero Pensamiento vió en el espejo terso y claro a su novio de un minuto, ocupado en limpiar la hoja de su espada y en hacer caricias a su corcel de guerra. ¡Ya la había olvidado; 47.

Manuel Gutierrez Nájera utiliza el espejo como símbolo del conocimiento de la verdad y el porvenir.

Hay también muchos símbolos no muy poéticos pero ampliamente usados en literatura como en "El faro" de Juan José Arreola.

Ayer, en la mesa, nos contó una historia de cornudo. Era en realidad graciosa, pero como si Amelia y yo pudiéramos reírnos, [...] Y se pasaba la mano por la frente, encogiendo los dedos, como buscándose algo. Volvía a reír:
"¿Cómo se sentirá llevar cuernos?" 48

El significado de lo anterior es tan conocido que no requiere explicación.

4.9. PARALELISMO

Con el término paralelismo se identifica a varias figuras poéticas del lenguaje. Se trata de una relación equidistante o simétrica entre las estructuras repetitivas de los significantes y/o significados, para revelar las equivalencias fónicas, es un recurso constructivo para organizar los elementos estructurales de un texto literario y revelar sus relaciones. Sus variantes son: la antapódosis, la similitud, la

anáfora, la sinonimia, la antítesis y la metáfora. Las similitud y la metáfora ya fueron descritas antes, la antipódosis consiste en una relación de correspondencia directa o inversa que guardan dos proposiciones en cuanto al orden de sus componentes en su contenido. La relación es directa cuando el orden ambas es semejante, ejemplo: aquel lugar donde amé y me amaron, donde lloré y lloraron. Es inversa cuando la segunda proposición invierte el orden de la primera: La bella noche aquella cuando miré sus ojos, cuando sus ojos me miraron. La anáfora es una figura de construcción que afecta a la forma de las frases. Consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas palabras o diferentes. Puede tratarse de la repetición con pronombres, adverbios u otras clases. La sinonimia consiste en presentar equivalencias de igual o parecido significado mediante diferentes significantes y, la antítesis es una figura de pensamiento o tropo de sentencia que consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, sentimientos, objetos, etc): Te amo pero te odiaré mañana. Se consideran también como figuras paralelísticas el metro, la rima, el polisíndeton (repetición de los nexos coordinantes en cada uno de los miembros de una enumeración), el quiasmo y otras. El quiasmo es también llamado retruécano, antimetátesis y de otras formas, es una figura que afecta a la sintaxis y al significado mediante repetición de expresiones iguales,

semejantes o antitéticas, redistribuyendo las palabras, las funciones gramaticales y/o los significados en forma cruzada y simétrica para cambiar el sentido: *Ni son todos los que están, ni están todos los que son.*

4.10. SUPRESION

Según se ve en el cuadro de las metáboles de la página 33, la supresión es un modo de operación por el que se producen muchas de las figuras retóricas en los diferentes niveles. Consiste en eliminar en una expresión de manera parcial o completa alguno de sus elementos formales o semánticos. Puede ser un fonema como en la aféresis figura retórica del grupo de las metáboles de la clase de los metaplasmos que afecta la morfología de las palabras) o palabras como en la élipis, que a su vez es una figura de construcción que se produce cuando se suprimen expresiones para lograr un sentido, a pesar que la gramática y la lógica exigen.

En la poesía las supresiones se dan en todos los niveles, en otros géneros sólo son frecuentes en los niveles sintáctico y semántico, como supresión de categorías sintácticas; por ejemplo, eliminación de artículos antes de sustantivos, de verbos, más común de los auxiliares. Estas supresiones ocurren también en las

comunicaciones cotidianas, la diferencia en la literatura estriba en ser práctica intencionada y cuidando casi siempre de no crear ambigüedad ni imprecisión, a menos que ese sea el propósito. Las supresiones semánticas ocurren al eliminar proposiciones en una secuencia proposicional con el fin de producir una incoherencia que adquiere sentido y justificación en la macroestructura o nivel global de la obra. A veces con propósitos similares, casi no se enlazan las oraciones que construyen una secuencia semántica, para hacer confuso un subtema, pero cuyas ideas adquieren pleno significado en el tema principal.

4.11. SUSTITUCION

Como en el caso anterior, la sustitución también es una forma de operación mediante la cual se producen muchas de las figuras retóricas, es de mecanismo doble porque consiste en una supresión seguida de una adición. Puede ser parcial, total o negativa.

También como en el caso de la supresión, en poesía se presentan sustituciones desde el nivel fonológico, pero en la prosa los cambios se producen únicamente en los niveles sintáctico y semántico, por ejemplo, cambios de categorías sintácticas, como hacer funcionar sustantivos como verbos o viceversa. En el nivel

semántico la metáfora y la sinonimia ocurren en forma de expresiones o ideas que sólo es posible reconocer su carácter metafórico o sinonímico tomando en cuenta el todo del discurso al cual pertenece la expresión o idea aparentemente incoherentes, requiriéndose que se haya establecido la macroestructura o tema con antelación al análisis.

4.12. PERMUTACION

La permutación o inversión en la poesía es evidente, pues es una forma de operación que consiste en trastocar o invertir el orden de la cadena discursiva y puede ocurrir con fonemas, palabras, frases u oraciones. En la prosa no es tan evidente porque ocurre sólo en frases o en el orden de los eventos, causal o temporal (montaje hacia atrás o adelante).

4.13. ADICION

Las operaciones de adición semántica o repetición (recurso de paralelismo) presentan un grado similar de dificultad para identificarlos en la prosa; en ella ocurren cuando las reglas generales pragmáticas (prácticas) y cognoscitivas. de no decir lo que se supone

ya sabido, o las restricciones para repetir innecesariamente oraciones o proposiciones; son violadas para que las desviaciones cumplan funciones distintas, como llamar la atención, crear un efecto específico, etc. Como cuando se cambia el nivel de especificidad o generalidad; se cambia de una descripción superficial a una más detallada para resaltar la importancia de los sucesos que se describen en relación con otros ya narrados u otros por narrar.

5. LA LITERATURA

5.1. LITERATURA Y POETICIDAD

Si se aplicara literalmente lo expresado por Jakobson respecto a la intención de los emisores de mensajes (el mensaje por el mensaje mismo), entonces muchas obras quedarían automáticamente inscritas dentro de la función poética del lenguaje y para probar su derecho bastaría con demostrar que el propósito de sus creadores fue en ese sentido; no obstante, ya se estableció la mayor amplitud del pensamiento de este autor, cuando se señaló que los mensajes deben reunir además varias condiciones que demuestren que la intención del destinador fue lograda. Es decir, que su mensaje realmente sea poético. Por otra parte, también ya se ha mencionado que, la función poética está presente en una gran cantidad de mensajes con intenciones diferentes. En los textos que más adelante se analizan, se comprueba esta aseveración.

5.2. LAS OBRAS LITERARIAS Y EL PRINCIPIO DE FICCIONALIDAD

Aplicando la condición de ficcionalidad se reduce el catálogo de obras que deben clasificarse como literarias, pues deben exceptuarse las de carácter biográfico, histórico y las netamente descriptivas, entre otras, sin que ello signifique que tales obras carezcan de méritos poéticos, sólo que les falta la condición que se ha mencionado, para ser consideradas como literarias, según el criterio de Mignolo, que en cierto grado concuerda con lo expresado por Van Dijk, pues este tipo de obras si llevan un propósito definido al ser escritas.

5.3. LITERATURA Y EMOCION

Ya antes se mencionó la liga tan estrecha que existe entre las funciones poética y emotiva, así como la presencia tan fuerte de este enlace en los diferentes géneros literarios. Al respecto dice Castagnino:

La literatura comienza con la obra literaria brotada de la emoción y el arte en la pluma de un creador y cumple su razón de ser cuando el texto despierta en el alma del lector o expectador emociones análogas y en sus espíritus conciencia del arte con que les fue transmitida. 49

Esto conduce nuevamente a la dependencia que la obra tiene de la sensibilidad y cultura del lector para que sea considerada como literaria, puesto que para que

reaccione a las emociones que el autor pretende transmitir, necesita tener cierta capacidad para percibir las. No obstante, la verdadera obra de arte verbal lleva siempre componentes no rutinarios que le dan tal condición, independientemente, de si en un momento dado le es o no reconocida, es decir, el carácter literario le es inherente y no depende del juicio, ya que éste será supeditado al gusto y corrientes predominantes de la época en que se emita.

5.4. ESTRUCTURA DE LAS DIFERENTES OBRAS LITERARIAS

En las diferentes obras literarias se usan varias formas de estructurar los niveles que las componen, algunas son típicas de un tipo, otras son comunes a varios de ellos. Por ejemplo, el verso lo comparten la poesía y el teatro, sin que sea obligado a ninguno de los dos; la prosa es utilizada por los restantes. Ya en otra parte de este trabajo se mencionó la exclusividad del ritmo acentual y la métrica para el poema rimado. También le es propia la brevedad en el nivel temático, contra diferentes extensiones para otros tipos literarios. El diálogo es fundamental en las obras de teatro, aunque no exclusivo. En las de narrativa también hay características que las distinguen de las citadas antes y aun entre ellas hay diferencias; por ejemplo, la extensión entre cuento y novela; las

diferencias entre las novelas de caracteres y la dramáticas, entre éstas y otras, como las de ciencia ficción, las de misterio, etc. En general entre generos y tipos de obras hay características compartidas y diferenciadoras y lo mismo ocurre, incluso, en obras de una misma clasificación. Esto permite su agrupamiento sin que pierdan su individualidad, así como emitir juicios de valor para cada una de ellas. Deben también mencionarse las diferencias que introducen los autores en cada una de sus creaciones, tales como las peculiaridades en la estructuración de los diferentes niveles, por ejemplo, en la forma de configurar el tiempo y el espacio, la interpretación y recreación de una realidad, ordenación de diálogos, caracterización de personajes, etc. Las diferencias propias del tipo y género de obra comprometen en cierto grado al escritor a usar en forma específica los recursos del lenguaje para conseguir sus propósitos artísticos, por tanto, pueden considerarse como elementos poéticos, al igual que aquellos derivados de su estilo personal que se han citado y muchos otros, por ser artificios usados por los autores con toda intención en la confección de sus mensajes literarios, es decir, pueden ser equiparados con los recursos poéticos del lenguaje mencionados por Jakobson (enumerados antes: ritmo, substitución, inversión, etc), o por lo menos pueden considerarse como sostenes y determinadores de los elementos generalmente aceptados

como poéticos. Al respecto Edwin Muir en las conclusiones de su libro *La estructura de la novela*, al explicar el objeto de su estudio dice:

el argumento de la novela es tan necesariamente poético o estético como el de cualquier otro tipo de creación literaria. Será una imagen de la vida, no un simple registro de la experiencia; pero al ser una imagen, inevitablemente observará las condiciones indispensables que hacen de la imagen algo completo y universal. Dichas condiciones, tal como he tratado de resaltar, se reduce a una representación de la acción predominantemente en el tiempo o en el espacio. 50

Lo anterior confirma lo dicho respecto a que el escritor tiene que seleccionar su lenguaje para crear las imágenes que pretende, conforme a una estructura previamente establecida; en el caso citado por Muir, el argumento. Igual ocurre con las otras características presentes en los diferentes géneros y tipos como las mencionadas para el caso de la narrativa y en particular de las clases de novela. Deben mencionarse también como determinadores del tipo de recursos del lenguaje que usan los autores, las diferencias en corrientes y épocas: La modalidad barroca trajo como consecuencia la preferencia en el uso de determinadas imágenes, metáforas, construcciones sintácticas, renovaciones semánticas, etc., e igual sucedió con las corrientes impresionistas, expresionistas, romántica, etc. Por otra parte, ya se ha mencionado antes el estilo como característica individual de creación poética y literaria, como forma particular

de usar el lenguaje para propósitos artísticos, como elementos de la función que estudiamos aquí. Así se habla de la poética de Octavio Paz, de José Luis Borges, de Dostoievski, etc., De este último, por ejemplo, Bajtín señala una serie de características que distinguen sus obras de las de otros autores y que constituyen las particularidades poéticas de dicho escritor 51. Este autor clasifica a la novela de Dostoievski dentro de la línea dialógica y en la subespecie polifónica, considerándola dialógica porque los elementos del argumento son la síncrexis, la autoconciencia, la autosuficiencia, la idea, entre otros; lo cual desemboca en una ambivalencia umbral en lo anímico. El término de polifonía se lo adjudica por la coexistencia de voces, la presencia de puntos de vista sobre el mundo, por el carácter inconcluso de los diálogos, la configuración de un contrapunto dialógico y por estar la polémica del autor al margen. Otras categorías particulares que le concede son la carnavalización, la palabra, el microdiálogo y su forma de estructurar. Llama carnavalización a los elementos de excentricidad, de contacto libre y familiaridad, actos y expresiones de profanación, la presentación de la vida al revés, conjugación de valores, en una ambivalencia en lo físico; contacto libre y familiaridad, liberación, elementos cómico-trágicos, ruptura y sueño y eliminación de barreras. Como peculiaridades del uso de la palabra,

Bajtín señala que ésta es considerada como viva y no como abstracción lingüística, es adjetivada en diferentes grados y los discursos son orientados al objeto. Además del uso de la palabra que él llama palabra ajena y que subclasifica como: palabra bivocal de una sola orientación, palabra bivocal de orientación múltiple, y palabra ajena reflejada. Como estructuración particular considera la forma de usar el tiempo, el espacio y la configuración del final. Además señala como principales características de la poética de Dostoievski: la conformación lingüística, la estructura general, el perfil de los personajes y la configuración espacio-tiempo-actuación. Como distintivos de la primera (conformación lingüística) señala el diálogo como elemento medular de la novela, con variedad y multiplicidad de discursos; la pluralidad de voces, cada una como un punto de vista y que al combinarse generan un "contrapunto" dialógico; constante alternancia de los varios tipos de palabras (objetivada, ajena, etc.), en polémica interna, diálogo oculto y abierto, estilización hagiográfica, parodia, etc. Predominando la palabra bivocal de orientación múltiple internamente dialogizada. Agrega que la narración se mueve entre dos límites: el discurso informativo y protocolario y el discurso de los personajes. En la estructura general señala: el argumento está al servicio de la idea; confluyen el dialogismo, la polifonía y situaciones excepcionales; casi no se emplean

los tiempos histórico y biográfico, la acción se concentra en puntos de crisis, rupturas y catástrofes; la novela es ideológica porque se concreta en las ideas que los personajes tienen y expresan por medio de diálogos; abundan las imágenes ambivalentes, la excentricidad, la obsesión por la verdad particular de los personajes, los temas recurrentes, los suicidios, crisis, etc.; están presentes la sín crisis dialógica y la anácrisis. En el perfil de los personajes el héroe es un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo; no es un modo de ser, ni un carácter, no es un temperamento, ni un tipo social, ni psicológico; su imagen no es firme, es el último recuento de su conciencia y autoconciencia, su última palabra de sí mismo y de su mundo. Varios personajes tienen dobles paródicos, poseen independencia y autonomía de actuación; su personalidad no está predeterminada; son propensos a entrar en conflicto consigo mismos, entre ellos y con sus entornos. La voz del autor y las de sus personajes nunca se funden, ellos poseen autoconciencia. Los personajes defienden sus ideas mediante la disputa y el diálogo. El héroe siempre tiene algo que sólo él puede revelar en un acto libre de autoconciencia, algo que no admite previa determinación. En cuanto al espacio-tiempo-actuación, Bajtín encuentra que predomina el espacio sobre tiempo, la causalidad es mínima, no hay génesis ni explicaciones sobre el pasado, cada personaje vive y acentúa en el presente. La

autoconciencia de los personajes se expresa con plenitud y llanamente a causa de situaciones excepcionales de conflicto. La atmósfera que rodea a los personajes no es natural y está dirigida hacia ellos. Hay conflictos del hombre con su entorno que ocasionan trastornos de personalidad a los personajes. Se presentan momentos en la conducta de los personajes y sus caracteres que sólo es posible mostrar por la carnavalización. Generalmente el desarrollo de las narraciones son en escenarios de carnavalización: festejos y expresiones carnaavalescas donde desaparecen las convenciones de la vida normal. Los espacios suelen no ser muchos ni muy variados.

No es la intención discutir ni analizar los estilos de los autores, ni las particularidades de su poética personal, sólo se ha incluido el caso de Dostoievski, como ejemplo de la serie de aspectos que deben tomarse en cuenta para juzgar la calidad artística de una obra, la infinidad de elementos que influyen en el uso del lenguaje en general y en particular del llamado poético, y para mostrar lo difícil que resulta encontrar parámetros más o menos universales, es decir, de aplicación a todos los autores para determinar y calificar con alguna validez la poeticidad y/o literariedad de sus obras en prosa.

6. ANALISIS DE TEXTOS

Como se ha repetido, algunos de los recursos poéticos del lenguaje citados por Jakobson se identifican con relativa facilidad en la poesía, por lo menos la rima, la métrica y algunos elementos rítmicos, pero los otros géneros literarios presentan mayor dificultad para identificar aquellos recursos que contienen, al menos para el lector común, esta dificultad se debe a las diferencias de configuración y presentación de tales recursos en esos géneros, pues su forma y aparición dependen, además de los factores particulares de cada género, de otros relacionados con la época, las corrientes literarias, las escuelas y los autores, según lo dicho inmediatamente antes. Aquí se incluyen cinco textos en los cuales se ha intentado descubrir mediante el análisis, los recursos poéticos que contienen, pretendiendo con ello determinar el grado de correspondencia que guardan con la función poética del lenguaje. Al buscarlos se ha tomado en cuenta que ellos, los recursos, se dan también en aspectos de estilo y estructuración de los diferentes niveles de una obra, en

el espacio y el tiempo, en la forma de presentar las ideas, los personajes, etc., y naturalmente en la forma de usar el lenguaje para todas esas configuraciones, que son también imágenes, iguales a las que nos da una sola expresión en la poesía, donde también se da la macroimagen del tema.

Un texto puede ser analizado desde varios puntos de vista, niveles y profundidad, según los propósitos que se persigan: lingüísticos, temáticos, estructurales, estilísticos, etc. Aquí se lleva a cabo el análisis desde un punto que permita establecer su poeticidad y/o literariedad, buscando su estructuración y contenido sólo en los aspectos, fonético, fonológico, morfemático, sintáctico y semántico de la lengua, así como en el nivel retórico; pasando por los niveles temáticos o de macroimagen estructura sólo en el grado necesario para identificar las macroimágenes. (concepciones del entorno social, psicología de los personajes, ideas generales, etc.). Los textos se tomaron al azar, sin preocupación de representatividad de ninguna especie, ya que la intención sólo ha sido encontrar la función poética en cualquier texto. También cabe aclarar que el análisis no ha sido exhaustivo, por no tratarse de un estudio literario, ni de características de los autores, pues se repite, el único objeto ha sido identificar la presencia de la función poética del lenguaje.

6.1. ANALISIS DE UN ENSAYO

El ensayo no se ajusta a la condición de ficcionalidad que señala Mignolo, ni a la falta de propósito práctico para la sociedad que indica Van Dijk para que sea considerado dentro de la literatura, sin embargo, eso no lo excluye de la posibilidad de valerse de la función poética del lenguaje para su composición. Siguen algunos ejemplos tomados del ensayo **Notas sobre la inteligencia Americana** de Alfonso Reyes 52, ejemplos que se han organizado por niveles para su presentación.

6.1.1 NIVEL SEMANTICO

En este nivel se dan varios recursos poéticos, siguen algunos ejemplos:

La siguiente transcripción tiene expresiones ciento por ciento metafóricas que producen la imagen alegórica de un espacio que pudiera ser América como escenario, sus pueblos como coro y la inteligencia de sus hombres como personaje del drama. Alfonso Reyes perfecciona la metáfora general con palabras que también son metáforas:

Nuestro drama tiene un escenario, un coro y un personaje. Por escenario no quiero ahora entender un espacio, sino más bien un tiempo,

un tiempo en el sentido casi musical de la palabra, un compás, un ritmo.

Continúa refiriéndose a América; "Llegada tarde al banquete de la civilización europea." [Ibid]

El sentido de banquete es muy evidente. Después al referirse a la forma rápida en que el continente pretende incorporarse al adelanto mundial dando a veces saltos, expresa éstos y los resultados que se obtienen, de la siguiente manera:

A veces, el salto es osado y la nueva forma tiene el aire de un alimento retirado del fuego antes de alcanzar su plena cocción. [Ibid]

Refiriéndose al interés de influencia que el viejo continente y los Estados Unidos de Norteamérica tienen sobre el nuevo espacio territorial, Alfonso Reyes escribió: "Las sirenas de Europa y las de Norteamérica cantan a la vez para nosotros."

En relación con el esfuerzo que el escritor europeo realiza de su nacimiento a su realización, en comparación al escritor americano, Reyes plantea:

Nace el escritor europeo en el piso más alto de la Torre Eiffel, Un esfuerzo de pocos metros, y ya campea sobre las cimas mentales. Nace el escritor americano como en la región del fuego central. Después de un colosal esfuerzo [...] apenas logra asomarse a la sobrehaz de la tierra.

Haciendo mención a la decadencia ibérica: "Se había puesto el sol en sus dominios". Respecto a depender de España: "nombre que se ata con guioncito como cadena"

El ensayo contiene muchos de los recursos poéticos de lenguaje en el nivel semántico, pero sólo se han transcrito algunos, por razones obvias, ejemplos de elementos poéticos de este nivel omitidos, son los que se encuentran en los párrafos finales del texto que se comenta.

6.1.2 NIVEL MORFOSINTACTICO

En los niveles morfológico y sintáctico son menos frecuentes los recursos poéticos usados por Alfonso Reyes en el ensayo que se analiza, a la vez que menos evidentes. En ocasiones sólo usa los modos menos frecuentes de los adverbios y verbos como en: " sin pretender agotar el planteo de los problemas que se me ofrecen" y en otras altera el orden sintagmático para hacer notorio el paralelismo de sus ideas:

Hablar de civilización americana sería, en el caso, inoportuno, Hablar de cultura americana sería algo equívoco (Ibid)

Los infinitivos y la sustantivación producen ritmo y similitudencia y debe observarse también el efecto de antapódosis.

En la siguiente expresión de relación causal, el autor, además de la inversión expresiva, elimina la conjunción **por** y la une semántica y morfológicamente al

verbo que usa para indicar el tiempo ("llegada", por llegar tarde):

Llegada tarde al banquete de la civilización europea, América vive saltando etapas, apresurando el paso y (Ibid)

6.1.3 NIVEL RETORICO

Algunos de los recursos del nivel retórico ya se han mencionado en los niveles semántico y morfosintáctico, tales como la antapódosis, la similitud, la inversión y la supresión.

6.2 ANALISIS DE UN POEMA.

Para este fin se ha utilizado el Soneto VI de Sor Juana Inés de la Cruz 53

6.2.1 NIVEL SEMANTICO

El poema es una figura alegórica a base del recurso de **paralelismos** logrados al comparar la efímera existencia de la rosa, con la relativa brevedad de la vida humana, y la poco consistente belleza de la flor, con los fugaces encantos de la juventud, a los que califica Sor Juana de pompa delicada y vana. Contribuyen al reforzamiento de la alegoría, la reiteración de la idea de poco tiempo, presente en los conceptos de: el "corto curso de la edad lozana", el alejamiento de la vida fragante y la presurosa llegada de la muerte

elementos que son parte del ritmo de pensamiento. Otros elementos de este mismo ritmo lo constituyen las combinaciones de ideas de belleza y muerte. En la primera estrofa la belleza está manifiesta en cada verso: rosa, pompa, carmín, grana y rostro delicado. En la segunda estrofa con: hado, lozana, está intercalada "muerte" y continúa con gozo, muerte, fragante, hermosa y finaliza con vieja.

En este mismo nivel subyace la antítesis de la falta de verdadero valor de los bienes físicos de la juventud (pompa vana) y la preferencia de morir antes que ellos se pierdan y se sufra el ultraje de ser vieja, lo cual implica que tales valores no son intrínsecos sino estimativos, forma muy poética de presentar la aspiración humana de eterna juventud y la frustración que su pérdida ocasiona.

6.2.2 NIVEL MORFOSINTACTICO

La medida de los versos es como sigue:

	TEXTO	SILABAS	
		Fonológicas/Métricas	
1	Miró Celia una rosa que en el prado	13	11
	ostentaba feliz la pompa vana	11	11
	y con afeites de carmín y grana	11	11
	bañaba alegre el rostro delicado;	13	11

5	y dijo: Goza, sin temor del hado	11	11
	el curso breve de tu edad lozana	12	11
	pues no podrá la muerte de mañana	11	11
	quitarte lo que hubieras hoy gozado	11	11
	Y aunque llega la muerte presurosa	12	11
10	y tu fragante vida se te aleja	12	11
	no sientas el morir tan bella y moza	12	11
	mira que la experiencia te aconseja	13	11
13	que es fortuna morirte siendo hermosa	13	11
	y no ver el ultraje de ser vieja	11	11

Esta métrica indica que se trata de un soneto isosilábico de versos de arte mayor y rima perfecta o consonante, con una estructura estrófica compuesta por dos cuartetos de rima abrazada y dos tercetos de rima encadenada.

Las diferencias entre el número de sílabas fonológicas y las métricas, se deben a la presencia de sinalefa en los versos de mayor número de sílabas fonológicas con respecto a las métricas, por ejemplo en el verso 1, se produce sinalefa entre: "Celia-una" y entre "que-en".

DISTRIBUCION DE ACENTOS EN LAS SILABAS METRICAS

		ACENTO (En sílabas)							RIMA			
1	-	2	3	-	-	6	-	-	10	- extrarrítmico	A	
	-	-	3	-	-	6	-	-	10	- extrarrítmico	B	
	-	-	3	-	-	6	-	-	10	- extrarrítmico	B	
	-	2	-	4	-	6	-	-	10	- rítmico	A	
5	-	2	-	4	-	6	-	8	-	10	- rítmico	A
	-	2	-	4	-	-	7	-	-	10	- extrarrítmico	B
	-	2	-	-	-	6	-	-	-	10	- rítmico	B
	-	2	-	-	-	6	-	-	-	10	- rítmico	A
	1	-	-	-	-	6	-	-	-	10	- extrarrítmico	C
10	-	2	-	-	-	6	-	-	-	10	- rítmico	D
	-	2	-	-	-	6	-	-	-	10	- rítmico	C
	1	-	-	-	-	6	-	-	-	10	- extrarrítmico	D
13	-	-	3	-	-	6	-	-	-	10	- extrarrítmico	C
	-	-	3	-	-	6	-	-	-	10	- extrarrítmico	D

La distribución acentual corresponde al ritmo yámbico por su axis rítmico par. Sus pausas versales coinciden en todos los versos con su final en virtud de no haber encabalgamiento. Igual ocurre con las estrofas, pues solamente el verso 5 tiene dos pausas internas (cesura).

En la primera estrofa el ritmo produce sensación de alegría porque los acentos de miró y Celia, por su proximidad, al combinarse con el de la sexta sílaba y rematar con el golpe seco del acento de prado en el

primer verso, generan musicalidad de ritmo creciente que se estabiliza momentáneamente con la regularidad de la acentuación de los dos siguientes versos (2 y 3), para romperse con el cambio del ritmo acentual en el verso cuatro, donde la mayor fuerza de alegre enfatiza el sentido de la frase. La combinación de todos los acentos de la estrofa la hacen saltarina al oído, alegre, como se dijo antes.

Las dos pausas y los dos primeros acentos del verso quinto, se unen al significado de las palabras para remarcar la sentencia contenida en la estrofa. Hacen un efecto parecido a toques de tambor, preparando la atención hacia los versos siguientes, los que por ser relativamente uniformes en su ritmo, tranquilizan y facilitan la asimilación del significado de la estrofa.

La uniformidad rítmica se mantiene hasta el verso once. En el doce se presenta otro leve desequilibrio al iniciarse con acento, preparando de esta forma la culminación del tema, y con la simetría de los dos primeros acentos en los versos 14 y 15, se precipita la conclusión temática, porque provocan sensación de ruptura, la cual se agudiza con el final estrófico, enfatizándose así el contenido semántico.

También se produce ritmo lingüístico en los niveles morfológico y sintáctico, con las alternancias de los tiempos verbales y el uso del verboide de infinitivo en

las estrofas segunda, tercera y cuarta (sustantivado en el verso quinto).

En la primera estrofa, al efecto de los acentos ya descrito, se suman los fonéticos del semienlace entre **ró** y **Ce** de **Miró Celia**, la repetición de los sonidos /t/ en **ostentaba**, y /p/ en **pompa**, así como la proximidad de las nasales /m/ y /n/ en **carmin**, para aumentar la cadencia alegre de que se habló antes.

La presencia de las fricativas /s/ y /z/ en tres de los versos de la segunda estrofa y en la totalidad de los tercetos, confieren a esas partes del poema una sensación de deslizamiento a pausas que marcan los sonidos de la /t/, reforzando la idea del transcurso hipotético del tema. Asimismo, la significación de transcurso en el texto, se establece a base de infinitivos, copretéritos, presentes, pretéritos y formas verbales compuestas que combinadas con otras categorías gramaticales, conforman el contenido semántico de la representación del transcurso del tiempo

En la estrofa primera la presencia del pretérito **miró** antes de los copretéritos **ostentaba** y **bañaba**, además de la cadencia que se produce entre ellos, precisan la relación temporal de las acciones.

El pretérito **dijo**, seguido inmediatamente del presente **Goza**, y la sustantivación del infinitivo **temor**, más el acento de **hado**, por contraste en ritmo y

significación de las otras formas verbales de la estrofa dos y los siguientes terceto en que hay alternancias de presente e infinitivo, detienen el transcurso en la historia y lo mantienen sólo como hipótesis de potencialidad.

Es muy interesante la construcción de las últimas dos estrofas por la repetición de los pronombres personales de segunda persona y los sonidos /t/ y /s/ (incluyendo /c/ y /z/). Al parecer, otros de los propósitos, además del efecto de deslizamiento mencionado antes, fueron remarcar lo personal del problema que plantea el soneto (el perder los encantos de la juventud, cuya solución es la muerte temprana) y aumentar la sonoridad de los versos. Por ejemplo, en el verso 10 se tuvo la opción de usar *la* en vez de *tu* y en el 14, el uso del reflexivo confiere a la expresión poder de decisión sobre el acto de morir, aunque en este último caso la utilización de *se* tal vez se debió a necesidades de medida. Pudieron obedecer a la misma causa la adverbiación de los adjetivos *feliz* y *alegre* en los versos 2 y 4.

6.2.3 NIVEL RETORICO

El recurso retórico más usado por Sor Juana es la inversión, lo utiliza en los versos 1, 6, 7, 8 y 10. Hay una sustitución en el nivel semántico (metonimia) en el verso 6 al usar "bañaba" por 'mostraba' y en el verso 7

se presenta otra metonimia temporal "la muerte de mañana" en vez de "mañana la muerte".

La ordenación sintáctica también obedece en ocasiones a exigencias de métrica y en otras a diferentes aspectos también poéticos. Del primer tipo son, por ejemplo: el hipérbaton (Miró Celia) y el relativo que en el primer verso, pues cualquier otra construcción hubiera alterado el metro y el ritmo de la estrofa. Igual es el caso de la inversión en los versos 5 y 6 con las expresiones " sin temor del hado" y " el curso de tu edad lozana", pero en ellos se presenta además el haber utilizado "del" en lugar de la opción "al", a pesar de la ambigüedad que el primero introduce, decisión que evidentemente se debió a la necesidad de romper la cacofonía que se presentaría con "al" y "hado", fenómeno lingüístico que, en este caso, además de ser desarmónico al oído, hubiera introducido una pausa artificial por su dificultad para pronunciarlo con claridad a fin de conservar la significación correcta hacia los virtuales oyentes, pausa que además alteraría la medida del verso por las reglas de la métrica española.

6.3 ANALISIS DE UN CUENTO CORTO

Es que somos muy pobres" de *El Llano en llamas* de Juan Rulfo 54, es un cuento en que un niño narra una serie de hechos en torno a lo pobre que son y con relación a un río crecido que arrastra una vaca y un becerro, único patrimonio de su hermana y esperanza de su padre para que ella lograra matrimonio y evitara caer en la prostitución como sus dos hermanas mayores.

6.3.1 NIVEL SEMANTICO

El autor usa varios recursos del lenguaje para describir al narrador sin decir una sola palabra de él, en forma artística mediante la estilización del habla presenta un ser social con una imagen propia del mundo y una concepción inducida de la vida, lo que equivale a decir que produce una imagen poética; porque independientemente que a través del argumento se le descubre como el cuarto hijo de un matrimonio muy pobre, con una edad inferior a los once años; por la forma en que se expresa se conoce su ingenuidad y su muy escasa cultura, especialmente por la recurrencia de algunas categorías gramaticales, como son los pronombres *se*, *nos* y *me*. (el cinco por ciento de las palabras del texto en el caso de *se*). Así como por la forma de usar algunos tiempos verbales. (Recurso de sustitución).

En el mismo nivel se utiliza el transcurso del tiempo de narración con el fin de aumentar la impresión de dinamismo, a pesar de la actitud pasiva de las personas, haciendo referencias al pasado y la potencialidad del futuro, mientras el narrador permanece en el presente, (Recurso de permutación).

Juar. Rulfo establece el ritmo temático (ritmo de pensamiento) a base de hechos que ocurren con cierta periodicidad y que al concatenarse constituyen la estructura básica de la historia. El narrador los va eslabonando hasta llegar a una conclusión desalentadora como consecuencia de esos hechos: la hermana del narrador tendrá que seguir el mismo camino de las otras, puesto que hasta su cuerpo empieza ya a trabajar para perderla.

En este cuento se percibe la sensación a la que alude Octavio Paz respecto al ritmo:

esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga "algo". Nos coloca en actitud de espera. 27

En el relato se van sucediendo tan rítmicamente los hechos que al irlos leyendo se van esperando los siguientes: La semana pasada, y el sábado, Y apenas ayer, hace tres noches, etc.

"cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajársenos la tristeza"

Al intercalar el pronombre reflexivo se entre el pronombre personal de primera persona de plural y el verbo bajar (bajársenos), el significado abstracto de tristeza adquiere mayor fuerza al conferirle poder de acción como a un ser concreto. La construcción normal sería: ...comenzaba a bajarnos la tristeza. Expresión que denota la acción de bajar, independiente a la tristeza.

"Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de agua".

Aquí la repetición semántica presente en **olas de agua**. Se utiliza para crear la imagen de una lluvia copiosa, casi compacta y con ondulaciones ocasionadas por el viento.

el río ya había perdido sus orillas. Iba subiendo poco a poco por la calle real, y estaba metiéndose a toda prisa en la casa de esa mujer que le dicen la Tambora.

El contraste semántico entre **poco a poco** y **a toda prisa**, confieren voluntad de acción del río.

"...para dejarse matar así nomás por nomás" por: **para dejarse matar a lo tonto, sin causa justificada**.

echando a la calle sus gallinas para que se fueran a esconder a algún lugar donde no les llegara la corriente

El uso de esconderse y les, aumenta la sensación del peligro que corren las gallinas; porque narrado así, el río aparece como un ente capaz de perseguir. (metonimia)

Otro recurso poético a nivel semántico está en asomar: "A la hora en que me fui a asomar," Crea la imagen de acción discreta, no abierta del todo, como en el caso de que el autor hubiera utilizado mirar. El optar por la primera palabra resultó en cierto grado obligado para justificar el pronombre me, a fin de sostener la costumbre del narrador de usar éste y el de tercera persona se con mucha frecuencia, pero también para mantener la sensación de temor que el río induce en el niño.

6.3.2 NIVEL MORFOSINTACTICO

El autor usa categorías gramaticales innecesarias en algunos casos (sobre todo pronombres en expresiones en que la persona gramatical va incluida en el verbo), en otros la construcción sintagmática es poco usual en el lenguaje común que pone en labios del narrador, ambos casos con la intención de conformar su imagen. Siguen algunos ejemplos: "La semana pasada se murió mi tía Jacinta,"

La redundancia que establece el pronombre de tercera persona se, es totalmente intencionada. El autor pudo construir: La semana pasada murió mi tía Jacinta, pero esta forma hubiera resultado impropia para la

personalidad del narrador: "...y comenzaba a bajársenos la tristeza,"

En esta construcción el mismo pronombre se sirve para caracterizar la forma de hablar del narrador, su escasa cultura y algo de sus estructuras mentales, porque concede a la tristeza facultad de acción (metonimia), ya que no es lo mismo bajársenos que bajarnos.

La siguiente expresión si es común en el habla del campo: "porque toda la cosecha de cebada estaba asoleándose en el solar" en vez de: **porque toda la cebada estaba (expuesta) al sol en solar.**

lo único que pudimos hacer. todos los de mi casa, fue estarnos arrimados debajo del tejabán.

Ahora la redundancia la establece la integración del pronombre de primera persona de plural **nos** al infinitivo **estar**, pero resalta más por la proximidad de **arrimados**, con lo cual se contribuye a crear la imagen de incomodidad y enfado al ver como el agua dañaba la cosecha.

En el siguiente párrafo es muy evidente la intención del autor de sostener la forma expresiva del narrador, el propósito de describirlo a base de su lenguaje:

Se notaba en que el ruido del río era más fuerte y se oía más cerca. Se oía como se huele una quemazón, el olor a podrido del agua revuelta.

Por ejemplo, pudo haber construido: **"porque el ruido del río era más fuerte y cerca. El agua podrida olía a**

quemazón " Hubiera evitado la repetición del pronombre se , suprimir el verbo oía y el sustantivo olor. No obstante, su intención poética fue la repetición para la caracterización del hermano de Tacha.

En cambio la preferencia por la repetición de la palabra horas en vez usarla una sola vez con la anteposición del adverbio muchas en la siguiente expresión: "Allí nos estuvimos horas y horas sin cansarnos viendo la cosa aquella", lleva además la intención de denotar el paso del tiempo. Igual propósito está presente en : "que va como palo de ocote crece y crece", por creciendo aprisa.

Los siguientes expresiones muestran el uso innecesario de los pronombres, o el afán de separarlos del verbo sin razón aparente, sin embargo es un recurso estilístico de construcción, es decir, se usaron para fines netamente artísticos:

"Cuando me levante" Pudo ser: Al levantarme.

"Después nos subimos por la barranca", contra:
subimos por la barranca. **Por eso nos subimos por la barranca**

El siguiente párrafo en su totalidad es una figura poética muy bien lograda a base de metáforas:

El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición.

6.3.3 NIVEL RETORICO

sin darnos tiempo siquiera a esconder aunque fuera un manojo

El paralelismo redundante de *siquiera* y *aunque* unidos a *esconder* establecen en grado sumo la desesperación de ver como la totalidad de la cosecha de cebada se pierde. Se crea la imagen del agua como enemigo, en vez de como fenómeno natural.

...lo único que pudimos hacer todos los de mi casa, fue estarnos arrimados debajo del tejabán, viendo como el agua fría quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada."

En este párrafo el uso del pretérito imperfecto o copretérito "*quemaba*", en vez del potencial simple o pospretérito *quemaría* (sustitución), crea la imagen poética, la frase metafórica; porque evidentemente lo que el autor desea comunicar es que el agua arruinaba la cebada. Si aludiera al hecho real de quemarla por la acción química de la humedad, hubiera usado *quemaría*, en vez de *quemaba*, ya que no es posible que en el mismo momento de caer el agua se produjera la reacción química. La expresión es doblemente poética porque establece una paradoja: El agua actuando como fuego.

Y apenas ayer, cuando mi hermana Tacha acababa de cumplir doce años, supimos que la vaca que mi papá le regaló para el día de su santo se la había llevado el río.

En este párrafo está presente el recurso poético de ambigüedad con la perífrasis verbal "acababa de cumplir" y la preposición "para".

La expresión: "cuando mi hermana Tacha acababa de cumplir doce años". Debe interpretarse que cuando llegó el día llamado "ayer" en la narración, Tacha ya había cumplido el día anterior sus doce años, lo cual equivale a decir que en ese "ayer" se había repetido doce veces la fecha de su nacimiento, puesto que las fechas de calendario se repiten un día después de cumplirse el año real. Sin embargo, esta interpretación se descarta por el grado de cultura que exhibe el narrador y entonces persiste la ambigüedad del **acababa** que, pudiera aplicarse a un instante indefinido dentro de la misma fecha "ayer", instante que pasa a relacionarse con aquel en que se supo lo ocurrido a la vaca. Es decir, en la misma fecha "ayer" al darse el instante de cumplirse doce años del nacimiento, inmediatamente después se conoció la noticia de la vaca. Además "llevado" en vez de arrastrado, constituye una sustitución metonímica.

La siguiente ambigüedad que introduce **para**, está en que se dejan abiertas las posibilidades: a) la vaca fue regalada para un fin indefinido a realizarse el día del santo de Tacha, o b) le fue regalada en tal fecha.

Sin duda, Juan Rulfo usó la ambigüedad para reforzar la imagen de falta de cultura del narrador como elemento de su personalidad, por tanto, estas imprecisiones se

consideran poéticas porque son artificios de construcción de que se vale el autor.

Yo estaba muy dormido y, sin embargo, el estruendo que traía el río al arrastrarse me hizo despertar en seguida...

Aquí la imagen la construyen **estruendo** y **arrastrarse**, porque el efecto metafórico de arrastrarse (acción imposible al río por la estructura del agua) justifica el enorme ruido hasta llegar al grado de estruendo. El agua puede producir estruendo al golpear o rozar contra algo al avanzar con fuerza y rapidez, por ejemplo, contra las rocas del fondo o las paredes del lecho, pero este tipo de descripción hubiera requerido un mayor número de palabras; en cambio en este caso se resuelve únicamente con dos.

porque ese sonido se fue haciendo igual hasta traerme otra vez el sueño.

La imagen la determinan el verbo **traerme** y el artículo **el**, porque confieren al ruido y al sueño propiedades físicas que no poseen (metonimia). El ruido puede ocasionar sueño o llevar a un ser viviente al estado de sueño, pero no traerlo, es decir, mover a éste de un lado a otro como un objeto físico.

el río ya había perdido sus orillas. Iba subiendo poco a poco por la calle real, y estaba metiéndose a toda prisa en la casa de esa mujer que le dicen la **Tambora**.

Para hacer poético este párrafo el autor lo construyó de forma que el río parezca obrar como un ente con vida: había perdido sus orillas, en vez de, corría salido de cauce, por ejemplo; puesto que las orillas que se habían perdido eran las del lecho, ya que las orillas del río, o sea las de la corriente de agua, siempre van con él. "Iba subiendo poco a poco, y estaba metiéndose a toda prisa." El contraste semántico entre poco a poco y a toda prisa, aumentan la sensación de voluntad de acción del río. Al estructurar de esa forma el lenguaje coloquial provinciano, el autor a la vez que embellece la expresión, reafirma la personalidad del narrador. Igual ocurre con la imprecisión en :

Y por el otro lado, por donde está el recodo,
el río se debía de haber llevado, quien sabe
desde cuando,

En lenguaje más preciso: "Y por el otro lado, por donde está el recodo, el río debe haberse llevado, quien sabe desde cuando,". Para evitar la ambigüedad, pero esta, como otros muchos recursos artísticos a que recurre Juan Rulfo, especialmente la metonimia al atribuirle al río poder de acción como si se tratara de un ente vivo, coadyuva a mantener la congruencia en el habla del narrador, quien más adelante aclara respecto al tamarindo a que se refiere lo antes transcrito: "Era el único que había en el pueblo", pretexto del autor para determinar el sentido se debía de haber.

Mi hermana y yo volvimos a ir por la tarde a mirar aquel amontonamiento de agua que cada vez se hace más espesa y oscura...

Es clara la intención de crear una imagen de gran cantidad. Se logra al relacionar amontonamiento, espesa y oscura, combinación que dispone la mente para aceptar la posibilidad de que el agua pueda ser amontonada.

Otra intención evidente es el uso de ruidazal en la siguiente expresión: "pues abajo, junto al río, hay un gran ruidazal". Es automática la asociación con lodo. Dentro de las posibilidades del narrador de acuerdo a su preparación, el autor tuvo varias opciones para que describiera el nivel del ruido producido por el agua, sin embargo, escogió la opción de mayor relación con el ambiente para aumentar la comprensión del entorno y aumentar la sensación estética.

"Bramó como sólo Dios sabe cómo."

La repetición de la homofonía de diferentes funciones, como y cómo, se usó para establecer lo no imaginable.

"agua negra y dura como tierra corrediza" , es decir, demasiado espesa, casi lodo.

"Nomás por eso, no sabemos si el becerro está vivo, o si se fue detrás de su madre río abajo". Lógicamente se comprende que el becerro pudo entrar al torrente siguiendo a la madre, pero el irse río abajo tras ella, en vez de ser arrastrado igual que ella, es sólo un

pensamiento ingenuo del narrador, figura que constituye una pincelada fuerte que ayuda a definirlo con perfección.

El autor también recurre frecuentemente a la redundancia semántica usando en una misma expresión pronombres y a la vez indicar la persona gramatical en el verbo, para mantener constante la personalidad del narrador. En otras ocasiones recurre al pleonasma de tipo parafrástico como en: "Se notaba en que el ruido del río era más fuerte y se oía más cerca. Se oía como se huele una quemazón, el olor del agua revuelta".

Esta construcción es además una metábola de la clase de los metaplasmos por la repetición de fonemas.

6.3.4 NIVEL PRAGMATICO

Con la vaca era distinto, pues no hubiera faltado quien se hiciera el ánimo de casarse con ella, sólo por llevarse también aquella vaca tan bonita

El poder descriptivo del párrafo anterior es enorme, Juan Rulfo con tan pocas palabras da a conocer todo el entorno en que vive la familia, las condiciones sociales y culturales de aquellos que viven cerca de ellos y la extrema miseria que acompaña a todos. Traza la imagen total del medio en que se desarrolla la historia.

6.4 ANALISIS DE UNA NOVELA CORTA

Pedro Páramo de Juan Rulfo es una novela que se ha difundido grandemente en el mundo de habla hispánica y que también se ha traducido a otros idiomas. describe un mundo fantasmal en el que los muertos siguen pensando como vivos y los vivos actúan bajo la fuerza de sus pasiones. Todo narrado en un lenguaje pletórico de significaciones y simbolismos.

6.4.1 NIVEL SEMANTICO

El simbolismo empieza desde el título de la obra: Páramo es un terreno alto y desierto. De acuerdo con el macroimagen tema, la personalidad de Pedro Páramo, es eso: un personaje social y económicamente encumbrado, pero desierto de sentimientos y virtudes.

Varios nombres de los personajes y lugares de la obra parecen ser también basados en un simbolismo contradictorio: El nombre de la propiedad, la Media Luna, es una hacienda en la que la vida es como el satélite de la tierra en su iluminación en cualquiera de sus cuartos crecientes o menguantes: luz y oscuridad; Miguel Páramo es la contraposición en conducta al ángel celestial del mismo nombre; Juan Preciado, es un hijo repudiado en vez de apreciado por su padre Pedro Páramo; Fulgor Sedano, instrumento negro y repugnante ; Inocencio Osorio,

personaje nada inocente, por el contrario libidinoso y mal intencionado, y hasta con el sacerdote se cae en la tentación de asociar el apellido Rentería a su conducta interesada, porque opta más por la "renta" que recibe a base de limosnas y dádivas del malvado rico, que por su ministerio. El tema en total es una contraposición al entrelazar hechos de la vida con los de la muerte, al comparar Sayula con Comala, dos pueblos de vida diferente, en la primera grata, en la segunda ingrata; los recuerdos hermosos y agradables de la madre de Juan Preciado que describen un Comala feliz y exuberante, contra el Comala de la realidad del presente que vive el hijo; los ecos reales y los muertos como ecos de la vida; los muertos actuando como vivos; el simbolismo de vuelo de palomas y el de los cuervos, etc. Es importante mencionar la paradoja encerrada en el hecho de que el único encuentro que Juan Preciado tiene con la vida, es precisamente en los últimos minutos de la suya.

No falta el simbolismo del agua asociado al único amor limpio de Pedro Páramo, (siempre se relaciona a la lluvia con los recuerdos de Susana), amor que también tiene su contra parte negativa al volverse enfermizo y no ser correspondido, ni realizarse jamás a plenitud.

6.4.2 NIVEL MORFOSINTACTICO

Las construcciones oracionales son generalmente cortas, a veces con repeticiones de palabras variándolas ligeramente en su morfología y su significado:

"... consolarte con mi desconsuelo.", "...obligado a darme y nunca me dió".

También utiliza Juan Rulfo la repetición de significantes y significado: "Si usted quiere venir (...) Ahora que si quiere...", y la repetición de palabras iguales con funciones diferentes: "Me había topado con él en los Encuentros (sustantivo) donde se encuentran (verbo) varios caminos."

6.4.3 NIVEL RETORICO

Usa también expresiones, antitéticas y semiantitéticas. Tómense en cuenta las siguientes:

;déjame consolarte con mi desconsuelo;
Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio...

El camino subía y bajaba.

Si usted quiere venir, será bienvenido. Ahora que si quiere quedarse aquí, ahí se lo haiga;
-Busque a doña Eduvigés, si es que todavía vive.

La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos.

Yo no supe en que pensar. Ni ella me dejó en qué pensar.

Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco como acortar las veredas.

Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga.

Yo creía que aquella mujer estaba loca. Luego ya no creí nada.

Sólo quedaba la luz de la noche. (luz-noche).

Desde entonces enmudeció, aunque no era mudo;

Al año siguiente naciste tu,; pero no de mí.

Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás,

Había estrellas fugaces. Las luces en Comala se apagaron.

Esto prueba lo que te demuestra (probar-demostrar)

Unos dicen que estaba loca. Otros, que no.

También son abundantes otras construcciones de dos expresiones, ya sea en contraposición como las citadas antes o en correspondencia. Formas retóricas que Gracián considera como agudezas de arte. 55:

Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera.

pues ella estaba por morir y yo en un plan de prometerlo todo.

Me había topado con él en Los Encuentros, en donde se encuentran varios caminos.

Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio;

Toque la puerta; pero en falso.

Y me quedé. A eso venía.

Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar.

Fue buen hombre y muy cumplido.

Oigo el aullido de los perros y dejo que aullen.

Dejemos las cosas como están. Esperemos en Dios.

La construcción pareada se nota hasta en las enumeraciones que hace el autor: Comenzó a recorrer los santos del panteón católico comenzando por los del

día: "Santa Nunilona, virgen y mártir; ...Elodia y Nulina, vírgenes: Córdula y Nonato".

Abundan también las construcciones cortas que le dan agilidad al ritmo general.

El paralelismo por medio de repeticiones en los diferentes niveles, es abundante en esta obra, he aquí algunos ejemplos:

En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía.

Es notoria la intención de Juan Rulfo, de enfatizar el efecto del sol sobre la llanura y comparar las distancias, valiéndose primero de metáforas, imágenes repetitivas y después con palabras de igual sonido e idéntico significado, creando un ritmo de pensamiento fácil de percibir, característica peculiar en este autor, tómese como ejemplo su cuento "Luvina" 56.

Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire.

Aquí usa la repetición semántica para crear la imagen de ambiente sofocante.

El texto de Juan Rulfo es rico en metáforas y otras imágenes y figuras, sobre todo en voz del narrador. A continuación se anotan algunas:

Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irizaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire.

Sin duda es una forma muy poética de describir el final de una lluvia en una tierra caliente.

llegando hasta el lugar donde anidan los sobresaltos. aplastado por el peso del sueño:

Dos oraciones que producen efectos superlativos por la fuerza expresiva que contienen.

Entonces el cielo se adueñó de la noche. La madrugada fue apagando sus recuerdos.

Son dos hermosas figuras que aluden a lo mismo, las estrellas; la primera para indicar su aparición y la segunda para decir que la proximidad del día las fue extinguiendo.

El día desbarata las sombras. Las deshace.

Expresiones metafóricas muy claras, pero no por ello menos poéticas.

pero yo lo oí aquí, untado a las paredes de mi cuarto." "Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles." "El eco de las sombras." "Y de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras.

Independientemente del mérito poético, todas estas expresiones relacionadas con los diferentes ruidos y voces que uno de los personajes de la novela escucha

durante la noche, provocan sensaciones intensas de soledad y angustia en el lector, efecto que seguramente se propuso el autor; lo cual comprueba que las imágenes tienen el propósito de crear máxima impresión, según V. Shklovski. 33

Cada suspiro es como un sorbo de vida del que uno se deshace.

Y miran la lluvia desmenuzada y al cielo que no suelta las nubes.

La lluvia amortigua los ruidos. Se sigue oyendo aun después de todo, granizando sus gotas, hilvanando el hilo de la vida.

se sentía como si el agua hirviera sobre el agua estancada en la tierra. El agua seguía corriendo, dilubiendo en incesantes burbujas. Y después sólo la lluvia, intermitente, fría,, rodando sobre las hojas de los plátanos, hirviendo en su propio hervor.

La luz enciende gotas de sudor en sus labios. detrás de la lluvia de sus pestañas.

¡déjame consolarte con mi desconsuelo;

Yo imaginaba ver aquello a través de los ojos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros.

Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer.

Y que si yo escuchaba solamente el silencio.

6.4.4 NIVEL PRAGMATICO

El tema es la imagen ingrata de un periodo de la vida de México en las zonas rurales, es una alegoría del pensamiento campesino de aquella época, lleno de mitos y crudas realidades.

6.5 ANALISIS DE UNA OBRA DE TEATRO

La obra de teatro *Corona de sombra*, de Rodolfo Usigli 57 trata de la vida de la emperatriz Carlota y algunos personajes que la rodearon en varios periodos de su vida, no obstante, no es histórica, sino de imaginación, lo cual le da cabida dentro de la literatura, según lo manifestado por Mignolo, y también cae dentro de la concepción de obra poética, con apego al criterio de Jakobson, si se toma en cuenta que es una obra de artificio, es decir, de mensaje por el mensaje mismo.

6.5.1 NIVEL SEMANTICO

Esta obra contiene ritmo de pensamiento en el desarrollo de las acciones dadas a conocer por los diálogos y el simbolismo está presente desde su título: **Corona de sombra**, nombre que evidentemente es una imagen simbólica que indica tragedia, destino oscuro. La constante necesidad de luz por parte de Carlota, la utiliza el autor para simbolizar el deseo del alma por volver a la luz de la razón. El hecho de que el historiador (uno de los personajes) sea indígena, simboliza la transición cultural del México mestizo, el indio evolucionado culturalmente a semejanza de Juárez, la aspiración de participar del conocimiento de la historia, de una historia diferente, escrita por alguien del pueblo y no por los intereses de quienes participan

en los hechos históricos. El mismo recurso simbólico también se encuentra en las expresiones de los protagonistas, he aquí algunos ejemplos:

"Era una pirámide color oscura, color de Indio. Y vi que el indio había tomado el lugar del blanco."

Estas expresiones están relacionadas con el sueño que relata Miramón a Maximiliano, el autor las utiliza para simbolizar la lucha de los grupos de ese entonces por la hegemonía de castas, aun cuando en la obra el personaje da su interpretación del sueño. Igualmente está el simbolismo en las entrevistas de Carlota con Napoleón y el Papa, porque las palabras, sobre todo de Carlota, describen la política predominante en la época. Se transcribe un ejemplo de ese simbolismo en las palabras de uno de los personajes: "Erasmus. -Señora, humildemente os suplico que digáis al Emperador que consiguió su objetivo".

Seguramente que el equivalente en una expresión directa del autor sería: **La historia ha comprendido y perdonado a Maximiliano, porque su muerte fue un elemento aglutinador del nacionalismo.** El propio Usigli confirma lo anterior en el prologo a su pieza de teatral.

También abundan las metáforas de varios tipos:

"Le pasó a mi abuelo. que murió a los ciento siete años y era tieso como un hueso".

En esta expresión **tieso como un hueso**, es una figura metafórica para establecer la imagen de un anciano sin

encorvar, manteniéndose recto y con la apariencia de haber ganado estatura.

"Soy historiador, he querido ver este lugar histórico, esta tumba". Aquí la palabra tumba tiene la connotación de considerar a Carlota muerta en vida.

Señora, la muerte se parece a la vida como la locura a la razón. Las llamas crecen mucho para apagarse.

El paralelismo que el autor establece tiene el objeto de hacer saber que la vitalidad que en esos momentos muestra Carlota, son signo de que la vida se le escapa.

Un archiduque cualquiera -tan feliz a tu lado como un cualquiera que no fuera siquiera archiduque

Retruécano que no necesita explicación.

Obsérvese la riqueza metafórica de las siguientes expresiones:

El poder no dura, no es más que una luz prestada por poco tiempo al hombre. Una luz que se apaga cuando el hombre trata de retenerla demasiado. Por eso se han acabado y se acabarán los dinastías. El poder sólo sigue siendo luz cuando pasa de una mano a otra, como las antorchas griegas -y nosotros estamos fuera de la carrera. Los mexicanos vinieron solos, cayeron de las nubes, Y el cielo es prodigioso. Se mete por los ojos y lo inunda a uno, y luego se sale por todos los poros, como si chorreará un cielo.

Haciendo alusión al grito viva Juárez, Carlota dice: "Yo lo siento todavía como el golpe de un hacha en el cuello.,pero su voz me estrangula."

Esta otra expresión: "No se hace una tortilla sin romper los huevos, señor." Por 'No se hace la paz y el orden sin victimas'.

Pero el poder ha cubierto mi cuerpo como una enredadera, y no me deja salir ya, y si me moviera me estrangularía.

6.5.2 NIVEL MORFOSINTACTICO

Corona de sombra está hecha en prosa, por tanto, no contiene los elementos rítmicos de metro y rima, comunes en la poesía y algunas obras de teatro.

6.5.3 NIVEL RETORICO

En la estructura general de la obra hay recursos poéticos, como es el caso de la permutación, ya que el autor juega con el tiempo y las ubicaciones. Inicia las acciones en la representación escénica en 1927 en Bruselas, las transfiere a Miramar en Austria y a México en 1864 y así sigue moviendo la acción de la obra con respecto a lugares y tiempo. De los otros recursos poéticos, se extraen algunos de los más sobresalientes mediante el análisis del texto, sobre todo, imágenes por medio de metáforas que son las más abundantes. Además, puede decirse que la mayoría del lenguaje usado por los personajes, sobre todo Carlota y Maximiliano, es poético,

pues no es usual en la comunicación cotidiana. Los siguientes ejemplos son muestra de ello:

En tierra de Europa no hay savia para nuestras raíces" por; En 'Europa no hay oportunidad para nosotros'.

No, Carlota. Yo conozco la naturaleza, la he observado, la he estudiado. No es posible trasplantar ciertas raíces. Si fuéramos a México como conquistadores, tendríamos que regar nuestras raíces con sangre...

Las anteriores expresiones metafóricas se refieren a aspectos sociales y políticos, no a plantas.

¿Vas a esperar hasta que una flor muera para atreverte a cortarla? por: **'¿Vas esperar eternamente una oportunidad en vez de conquistarla?'**

"Y no cortaré la flor viva, si tu quieres, porque no tengo derecho a cometer la cobardía de privarla de la vida". El personaje argumenta que no es débil, sino que no tiene derecho a ser agresor.

CONCLUSIONES

Jakobson señala que la función poética está contenida en un mensaje cuya intención es el propio mensaje y, pese a la ambigüedad de este concepto, aquí se optó primeramente por la interpretación *del mensaje por el mensaje* en su configuración y contenido, pero con énfasis en sus elementos estructurales, fonéticos, fonológicos y morfosintácticos en supremacía sobre sus aspectos semánticos, al menos en los sentidos convencionalmente establecidos dentro de los usos cotidianos de una lengua, pero a medida que se avanzó en el desarrollo del trabajo, se puso de manifiesto que esta interpretación se limita sólo al caso de la poesía, y al aceptar que la función poética no se constriñe a aquella, el ángulo de interpretación se abrió notablemente para dar cabida a muchos otros elementos del mensaje, tales como su macroestructura, el contenido global semántico y los microcomponentes del mismo nivel, etcétera. Asimismo, hubo de modificar el enfoque hacia los componentes gramaticales y extender la sintaxis hacia el nivel textual, nivel al cual también se extrapolaron los símbolos, imágenes, figuras y demás recursos poéticos del lenguaje. Dicho de otra forma, dejaron de considerarse los recursos poéticos del lenguaje con el tamaño en que

primero se les consideró, es decir, como pequeños componentes de los versos y estrofas, para concederles una dimensión mayor dentro de un texto mucho más grande que los usuales en poesía. Así, por ejemplo, el simbolismo que al principio sólo se le supuso encerrado en una palabra, una frase o en el todo de un poema, resultó con posibilidad de estar también contenido en un periodo, en un capítulo y hasta en la estructura total de una obra de teatro, cuento o novela; en el nombre de un personaje, en sus características, en sus ideas o su comportamiento. Iguales cambios de dimensión se descubrieron para las metáforas, las imágenes y otros recursos, que pueden estar conformados, incluso, con el todo y en el todo de una obra, sin importar las dimensiones de ésta. Al respecto tómense en cuenta las opiniones de Muir en cuanto al argumento, y de Bajtín en relación con las categorías y características encontradas por él en las novelas de Dostoievski. No obstante, con la ampliación interpretativa no se produce menoscabo en la definición de Jakobsón, quizá sólo resulta reducido el uso para cierto número de recursos poéticos que él enumera como ejemplos de utilización de la función poética, como son la rima y el metro, por su exclusividad para determinados tipos de producción artística o la ambigüedad, las significaciones fuera de convención y las incoherencias de que tanto se ufanan los poetas cuando hablan de su lenguaje particular, argumentando que es de

dioses, recursos que sufren circunscripción a la poesía, aunque no quedan totalmente excluidas de los otros géneros. (recuérdese la forma de hablar de algunos personajes de obras que aluden a determinados estratos o grupos sociales, regionales o profesionales, como el lenguaje de detectives, personajes del bajo mundo, etc.

En los textos examinados se encontraron elementos poéticos suficientes para afirmar la presencia de la función poética en ellos, aunque con las variaciones de cantidad y características que eran de esperarse de acuerdo al género de cada uno; sin que en ninguno de ellos estuvieran presentes todos los que se han enumerado en el cuerpo de este trabajo.

En el ensayo se encontraron metáforas y otras figuras poéticas en sus diferentes niveles. En el soneto pudieron identificarse varios de los recursos que son propios de la poesía: metro, ritmo, metáfora, rima, entre otros. El cuento de Rulfo tiene también ritmo, imágenes diversas; entre ellas la concepción del mundo del narrador y la propia personalidad de éste; metáforas hermosas y recursos de estructuración del lenguaje en los niveles morfosintácticos, semántico y retóricos. (uso artístico de categorías gramaticales, paralelismos, etc.) En la novela corta del mismo autor, abundan las imágenes y simbolismos en los macroniveles, ideas implícitas (imágenes inducidas), por ejemplo, la no expresada pero latente en *Pedro Páramo*: "Los pobres ni

siguiera van al cielo". Idea que el autor sustenta con el hecho de hacer penar a todos los personajes después de muertos, no así a Pedro Páramo y su hombre instrumento, Fulgor Sedano. El mismo Miguel Páramo al parecer consigue el descanso eterno al ser perdonado por el padre Rentería, pues no se le vuelve a encontrar en el mundo de los difuntos.

En esta última obra es importante mencionar la forma de acomodar los eventos y de estructurar el tiempo, ya que en ella se presentan tres transcurso fundamentales: El de Juan Preciado, considerado en desarrollo positivo; el de los personajes muertos que ocurre en lapsos retrospectivos y en presentes; y el general de la narración que está organizado en sucesos del pasado y del presente.

No se incluyeron en este trabajo conversaciones ni comunicados de la vida cotidiana, porque se ha supuesto que con lo dicho respecto a la presencia de la función poética en estos tipos de uso de la lengua es suficiente, ya que con algo de atención se puede descubrir. No obstante, es conveniente mencionar que ella se encuentra con mayor frecuencia en los refranes de uso popular y las pequeñas alocuciones a las que son adictos algunos sectores de la población.

Lo expresado antes respecto al menor o mayor uso de recursos poéticos y retóricos según los géneros y autores, lo confirma cada lector de acuerdo a su

experiencia particular, sin embargo, cabe agregar que tal variación ocurre aún entre obras de un mismo creador, sean éstas consideradas o no dentro de la literatura. Ejemplos de las últimas, es decir, de obras que no se ajustan a la clasificación que hacen Van Dijk y Mignolo de la literatura, pero que contienen elementos poéticos en grados diferentes a pesar de ser de un mismo creador, pueden citarse algunos ensayos de Alfonso Reyes, aquellos a los que suelen denominar "cuensayos", y el de *El arco y la lira* de Octavio Paz, ambos con respecto a otros de los mismos autores. Por otra parte, es indudable que algunos temas se prestan más que otros al uso de un determinado lenguaje con todas las operaciones retóricas y poéticas que le son particulares y quizá inmanentes, excepto en la poesía, donde no hay ninguna limitante para la manifestación de la función poética, por el contrario, parece serle natural y absolutamente inherente.

Resumiendo lo anterior y considerando las proporciones de elementos de la función poética y de los ajenos a ésta en los textos examinados, se puede decir que la función poética está muy ligada a la literatura, tanto, que la poesía resulta imposible sin ella y quizá otros géneros desaparecieran si se redujera o se eliminara de ellos, porque aún cuando los recursos poéticos identificados hasta ahora no constituyan la mayoría de sus componentes, son suficientes para darles

el toque que identifica a esos géneros como obras literarias. Seguramente se descubrirán otros elementos que se acepten dentro de la función poética del lenguaje y ellos expliquen con mayor precisión ese sentimiento o conocimiento intuitivo de los lectores que hace que las obras triunfen, en ocasiones aún en contra del juicio de los expertos en literatura, porque si está probado que el hombre común usa con cierta constancia los elementos de la función poética, pudiera pensarse que ésta subyace en su naturaleza.

N O T A S

1 Román. Jakobson, "Lingüística y poética" En *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1975. p.347-395. Se optó por este ensayo porque el mismo constituye un esfuerzo por estudiar mancomunadamente los aspectos lingüísticos y poéticos de la literatura, aunque se enfoque casi exclusivamente a la poesía.

2 Román Jakobson. *Ibid.* p. 353

3 Román Jakobson. *Ibid.* P.360. Para los propósitos de este trabajo es indispensable aceptar el número de funciones propuestas por Jakobson.

4 Oswald Ducrot y Tsvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.1985. pp.98-99. La definición transcrita involucra a la poética y la estilística.

5 Román Jakobson. "Lingüística y poética". En *Ensayos de lingüística general*. op. cit. p.363. Se declara a la poética como parte de la lingüística, sin embargo cabe aclarar que se refiere a la moderna poética y no a la tradicional, cuyo objeto de estudio es diferente.

6 Román Jakobson. *Ibid.* p.358

7 Ignacio Luzan, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Madrid: Cátedra, 1974. p.957. Hay que considerar el carácter preceptivo de esta definición.

8 B. Eichenbaum, "La teoría del método formal", En Jakobson, Tinianov y otros autores. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tsvetan Todorov, México: Siglo XXI, 1986. p. 30. Esta afirmación debe entenderse en el sentido de no cobrar existencia para la conciencia de quienes leen, contemplan o escuchan una obra de arte, si éstos no perciben sus méritos artísticos (no existe para ellos), porque en sentido estricto el arte existe independientemente de no ser percibido por todos.

9. Walter Mignolo. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. p. 78. También Enrique Anderson Imbert comparte el criterio de ficcionalidad en su libro *La crítica literaria: sus métodos y problemas*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. pp. 22-23.

10 Teun A. Van Dijk. "Estructuras y funciones del discurso". En *Estructuras y Funciones del discurso literario*. 4 ed. México: Siglo XXI, 1987. pp.115-142. Van Dijk señala que los creadores de obras literarias deben pertenecer a la categoría de escritores, no obstante no debe olvidarse que para adquirir tal función debe crearse previamente la obra.

11 Román Jakobson. "Lingüística y poética" En *Ensayos de lingüística general*. op. cit. p.360. Jakobson enfatiza la proyección de la equivalencia del eje de selección al eje de las combinación con respecto a la poesía, pero evidentemente se presenta en toda la literatura, aunque sea con menos frecuencia y menos evidente, también en otros tipos de comunicados.

12 Teun A. Van Dijk. "Estructuras y funciones del discurso". En *Estructuras y Funciones del discurso literario*. op. cit. p. 122.

13 Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*. Tomo 1 Madrid: Gredos 1966.p. 89. (Biblioteca Románica Hispánica, 15)

14 Grupo U, *Retórica general*. Barcelona: 1987. Paidós, p. 61. No parece convincente que el grupo U prefiera llamar a la *función poética*, retórica, pues el interés de ésta es más limitado que el de aquella, baste mencionar que la función poética estudia la manifestación del lenguaje dentro de ella, pero en relación con las otras funciones de la lengua y la retórica sólo como recurso específico en determinados tipos de comunicación.

15 Fernando Lazaro Carreter. *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, 1986. p. 38

16 Amado Alonso. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1986. p. 90

17 Amado Alonso. *Ibid.* pp. 89-90. De lo que expresa Alonso se infiere que la estilística se preocupa más del nivel semántico de las obras y de las sensaciones que éstas producen, aunque trata de descubrir también a que se deben tales efectos anímicos, estudiando entonces los recursos utilizados por el autor, pero como componentes de arte, no como elementos lingüísticos.

18 Román Jakobson. "Lingüística y poética" En *Ensayos de lingüística general*. op. cit. p.348. Comparando lo dicho antes por Amado Alonso con lo que expresa Jakobson, surge una clara diferencia entre el interés de la función poética y la estilística. Mientras, como se dijo en la nota anterior, la estilística considera los componentes de una obra como elementos de arte, es decir, con atributos para tal fin, la función poética los ve como materias primas y se pregunta cual es el proceso que las convierte.

19 *Ibid.* p. 366. Este autor continúa con el análisis del ritmo y el acento en diferentes autores y poemas, pero por tratarse de obras no escritas en español aquí no se ha podido utilizar esa parte de su texto.

20 Isabel Paraíso de Leal. *Teoría del ritmo de la prosa aplicada a la hispánica moderna*. Barcelona: Planeta.1976. p. 42

21 *Ibid.* p. 44

22 *Ibid.* p. 42

23 *Ibid.* p. 47

24 *Ibid.* p. 52

25 Amado Alonso. *Materia y forma en poesía*. op.cit. p. 259 En contraste con la precisión de Isabel Paraíso de Leal al referirse al ritmo, Amado Alonso lo hace casi en forma subjetiva, seguramente se debe a una orientación estilística.

26 Octavio Paz. *El arco y la lira*. 3 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. p. 53. (Lengua y estudios literarios)

27 *Ibid.* p. 57. Aun cuando este poeta y escritor habla del ritmo desde un enfoque sensorial, un poco apartado del propósito de este trabajo, se incluyeron sus conceptos por la importancia del ritmo dentro de los recursos poéticos de la lengua, pues es considerado éste como uno de los más importantes en la poesía y la literatura en general.

29 Arnulfo Sánchez Gonzáles. *Los elementos literarios de la obra narrativa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. pp. 106-108. Este autor deja un poco a la percepción y juicio de quien analiza una obra, seleccionar los elementos que debe considerar como parámetros determinadores del ritmo, en contraste con la precisión de Isabel Paraíso de Leal.

30 Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras escogidas*. 17 Ed. México, Espasa Calpe Mexicana, S.A., 1983. p. 38-39. (Colec. Austral No. 12). El poema que se transcribe admite también el análisis del ritmo conforme a los enfoques de Octavio Paz y Arnulfo Sánchez. En el primer caso, es un ritmo uniformemente creciente hasta que se presenta el desenlace y ocurre ese "algo" de que habla Octavio Paz. En el otro caso, hay contraste entre emociones de entrega y súplica con los de reproche y frustración, creando también un ritmo creciente regular, para romperse esa regularidad con los sentimientos de autocompensación por un mecanismo mental.

31 Pablo Neruda. *Para nacer he nacido*. México: Seix Barral, 1978. p.166 (Biblioteca Breve). El fragmento transcrito seguramente produce sensación grata en cualquier tipo de lector, su cadencia penetra en los sentidos sin requerir examen.

32 Anónimo. *Popol vuh*. México: Porrúa, S. A., 1979 p.109 (Sepan Cuantos No.36). No se puede precisar (por no conocer la obra original ni la lengua en que fue escrita) si el mérito poético es del creador o del traductor, pero la belleza del trozo transcrito es innegable.

33 V. Shklovski. "Arte como artificio". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 5 ed. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1987 p. 57. La transcripción a que se refiere esta nota extiende demasiado el concepto general de "imagen", sin embargo, queda mejor determinado para la imagen poética con la explicación que da el autor.

34 Carlos Pellicer. "Grupos de palomas". En *Poesía en movimiento*. 18 ed. Antología, Prólogo Octavio Paz. México: Siglo XXI, 1986. pp. 369-370. El fragmento transcrito queda ubicado también dentro del recurso de ambigüedad semántica, el ritmo de pensamiento está presente tanto en ideas como en recurrencia sintácticas y morfológicas, en el primer caso con la repetición de las ideas de movimiento y cuantitativas, ideas en correspondencia (el lápiz se descubre, se inclinan las canciones; Notas. Claves. Silencios. Alteraciones. y por veinte centavos se cantan las canciones). *Silencios y Alteraciones*, además son antitéticas a *Notas*. Las

reiteraciones sintácticas y morfológicas están en las construcciones donde se usan por ejemplo: automovil, mueve, vuelve, viraje, vuelan, vuelven, etc.

35 Anónimo. "El lenguaje de Zuyua y su significado" parte 1. En *El libro de los libros de Chilam Balam*. Trad. Alfredo Barrera Vázquez y Silvia Rendón. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. P. 138. La construcción general del trozo a que alude esta nota es de apariencia alegórica, sin embargo todos sus conceptos son simbólicos.

36 Juan José Tablada. "El Sauz", "La tortuga", "Mariposas nocturnas", "El Bambú" y "Peces voladores". En *Poesía en movimiento*. op cit. pp. 445, 446 y 447. Estos pequeños poemas son ejemplo de poeticidad, contienen varios de los recursos poéticos del lenguaje, paralelismos, ritmo, imágenes, simbolismos, etc.

37 Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985. pp. 458-459

38 *Diccionarios Rioduero Símbolos*. Versión y adaptación por Purificación Murga. Madrid, Ediciones Rioduero: 1985. Las significaciones fueron tomadas parcialmente.

39 María Andueza. *Agua y luz en Santa Teresa*. México, UNAM. 1985.

40 Santa Teresa de Jesús. *Las moradas, Libro de su vida*. México: Porrúa, 1987. p. 31. (Sepan Cuantos No. 50). Por la condición espiritual de esta autora, inevitablemente su obra tendría que estar saturada de simbolismos, como lo demuestra la obra de la Dra. Andueza, aquí sólo se tomó una muestra para los propósitos del capítulo.

41 *Ibid.* p. 95

42 Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras escogidas*. op. cit. p. 109

43 Calderón de la Barca. "Devoción de la Cruz" en *La devoción de la cruz, El gran teatro del mundo*. México: Espasa-Calpe de México, 1985. p. 43 (Colec. Austral No. 384)

44 Calderón de la Barca. *Ibid.* p. 98

45 Julio Cortazar. "Relato con un fondo de agua" en *Final del juego*. 2 ed. México: Nueva Imagen, 1984. p. 130

46 Miguel de Unamuno. *Del sentimiento trágico de la vida*. México: Espasa-Calpe Mexicana, 1986. p. 85 (Colec. Austral No. 497). En este trabajo se ha comentado sobre las características de las obras de un autor, en Unamuno, una de ellas es la relativa abundancia de simbolismos.

47 Manuel Gutierrez Najera. "La última Hada". En *Cuentos y cuaremas del Duque Job*. México: Porrúa:1987, pp.146-147. (Sepan cuantos No.19)

48 Juan José Arreola. "El faro". En *Confabulario*. México: Joaquín Mortiz: 1990. p. 68

49 Raúl H. Castagnino. *El análisis literario*. 12 ed. Buenos Aires: El Ateneo, 1987. p. 7. En este trabajo se afirma la liga de la emoción a la función poética y consecuentemente a la poesía y la literatura en general, pero como lo manifiesta Castagnino, la obra nace del sentimiento y del arte, o sea, de las funciones emotiva y poética, cuando la segunda alcanza el grado pertinente.

50 Edwin Muir. *La estructura de la novela*. México: UNAM, 1984. p.106

51 Mijail M. Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.1986. 379. pp. (Breviarios No.417). Hay varias obras que, como en el caso de la de Bajtín, se encargan de estudiar la poética particular de uno o varios autores. Como ejemplo se citan a Raquel Phillips con *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, México: Fondo de Cultura Económica, 1976, (Breviarios No.257) y Enrique Ballón Aguirre, *Poetología y escritura. Las crónicas de Cesar Vallejo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985. Se escogió a Bajtín por las características de la obra de Dostoievski para los propósitos de este trabajo.

52 Alfonso Reyes. "Notas sobre la inteligencia americana" Ultimo tulo. En *Obras completas de completas Alfonso Reyes XI*. México: Fondo de Cultura Económica,1986, pp. 82-90. (Colec. Letras Mexicanas)

53 Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras escogidas*. _op.cit. p.38

54 Juan Rulfo. "Es que somos muy pobres". En *El llano en llamas*. 2 Ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. pp.28-34. (Colec. Popular 1)

55 Baltasar Gracián. *Agudeza y arte de ingenio*. 5 ed. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1974. pp. 20-37. Colec. Austral No. 258.

56 - - - "Luvina". En *Llano en llamas*. op. cit. pp. 112-124.

57 Rodolfo Usigli. "Corona de sombra" en *Corona de sombra, Corona de fuego Corona de luz*. México: Porrúa: 1983. pp. 1-84. (Sepan Cuantos 237)

B I B L I O G R A F I A

LINGUISTICA

- DUCROT, Oswald y TODOROV Tsvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI. 1985. 421 pp.
- JAKOBSON, Roman. "Lingüística y poética" En *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1975. pp.347-395
- LOTMAN, Yuri N. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo, 1978. 364 pp.
- LYONS, Jhon. *Introducción en la lingüística general*. Barcelona: Teide, 1981. 531 pp.
- SAUSSURRE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. México: Nuevo Mar, 1985. 319 pp.
- SHKLOVSKI, V. "Arte como artificio". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 5 ed. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1987. 235 pp.

TODOROV, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalismos rusos*. México: Siglo XXI, 1987. 235 pp.

URBAN, Williams Marshall. *Lengua y realidad, la filosofía del lenguaje y principios del simbolismo*. México: Fondo de Cultura Económica. 365 pp.

VAN, Dijk Teun A. "Estructuras y funciones del discurso" En *Estructuras y Funciones del discurso Literario*. 4 ed. México: Siglo XXI, 1987. 161 pp.

POETICA, LITERATURA Y ANALISIS DE TEXTOS

ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. 3 Ed. Madrid: Gredos, 1986. 402 pp. (Biblioteca Románica Hispánica)

-----*Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Barcelona: Pocket Edhasa. 1979. 2004 pp.

ANDERSON, Imbert Enrique. *La crítica literaria sus métodos y problemas*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. 154 pp.

ANDUEZA, María, *Agua y luz en Santa Teresa*. México: UNAM.
1985, 216 pp.

BAJTIN, Mijail. "Teoría y estética de la novela". En
La estética contemporánea y la novela. México:
Taurus, 1985. pp.77-236

----- *Problemas de la poética de Dostoievski*. México:
Fondo de Cultura Económica, 1986, 379 pp.
(Breviarios No. 417)

BERISTAIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*.
México: Porrúa. 1985. 508 pp.

CASTAGNINO, Raúl H. *El análisis literario*. 12 ed. Buenos
Aires: El Ateneo, 1987. 307 pp.

CORREA, Calderón Evaristo. *Cómo se comenta un texto
literario*. México: Cátedra, 1989. 205 pp.

CULLER. Jonathan. *La poética estructuralista*. Barcelona:
Anagrama, 1978. 370 pp.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1985. 355 pp.

GRACIAN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. 5 Ed.
Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1974. 334. pp.
(Colec. Austral No.258.)

LUZAN, Ignacio. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies.* Madrid: Cátedra, 1974. 478 pp.

MIGNOLO, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. 298 pp.

MUIR, Edwin. *La estructura de la novela.* México: Universidad Nacional Autónoma de México: 1984. 107 pp. (Colec. Cultura Universitaria Serie/Ensayo)

PARAISO, de Leal Isabel. *Teoría del ritmo de la prosa aplicada a la hispánica moderna.* Barcelona: Planeta. 1976. 287 pp.

QUILIS, Antonio. *Métrica Española.* Madrid: Alcalá. 1978. 197 pp.

SANCHEZ, Arnulfo González. *Los elementos literarios de la obra narrativa.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. 122 p

TEXTOS

Anónimo. "El lenguaje de Zuyua y su significado" parte 1. En *El libro de los libros de Chilam Balam.* Traducción. Alfredo Barrera Vázquez y Silvia

Rendón. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

212 pp.

Anónimo. *Popol vuh*. México: Porrúa, S.A., 1979. 166 pp.

Col. Sepan Cuantos No.36.

ARREOLA. Juan José. "El faro". En *Confabulario*. México:

Joaquín Mortiz: 1990. 165 pp.

BARCA, Calderón de la, "Devoción de la Cruz". En *La devoción de la cruz El gran teatro del mundo*.

México: Espasa-Calpe de México, S.A. 1985.

247 pp. (Colección Austral No.384)

CORTAZAR, Julio. "Relato con un fondo de agua". En *Final del juego*. 2 Ed. México: Nueva Imagen, 1984.

180 pp.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. *Obras escogidas*. 17 ed.

México: Espasa Calpe Mexicana, S.A., 1983. 147

pp. Col. Austral.

DE JESUS, Santa Teresa. *Las moradas libro de su vida*.

México: Porrúa, S.A. 1987. 314 pp. (Colec.

Sepan Cuantos No.50)

GUTIERREZ, Manuel Najera. "La última Hada". En *Cuentos y cuaresmas del Duque Job*. México: Porrúa:1987, 355 pp. (Sepan cuantos No.19)

NERUDA, Pablo. *Para nacer he nacido*. México: Seix Barral, 1978. 411 pp, (Col. Biblioteca Breve)

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 3 Ed. México:Fondo de Cultura Económica,1986. 307 pp. (Col. Lengua y estudios literarios)

PELLICER, Carlos. "Grupos de palomas".En *Poesía en movimiento*.18 ed. *Antología*, Prólogo Octavio Paz. México: Siglo XXI, 1986.476 pp.

REYES, Alfonso. " Notas sobre la inteligencia americana" Ultimo tule En *Obras completas de Alfonso Reyes XI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 82-90. (Colec. Letras Mexicanas)

RULFO, Juan."Es que somos muy pobres".En *El llano en llamas*. 2 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.Pp. 28-34.(Colec. Popular No.1)

----- *Pedro Páramo*. 3 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. 159.(Colec. Popular No. 58)

DE UNAMUNO, Miguel. *Del sentimiento trágico de la vida*. México: Espasa-Calpe Mexicana: 1986. 241 pp. (Colec. Austral No. 4)

USIGLI, Rodolfo "Corona de sombra". En *Corona de sombra Corona de fuego Corona de luz*. México: Porrúa, 1983. 279 pp. (Sepan Cuantos 237)

DICCIONARIOS RIODUERO *Símbolos*. Versión y adaptación por Purificación Murga. Madrid: Ediciones Rioduero: 1985. 231 pp.