

5  
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

UN POEMA BARROCO

PERSPECTIVA CLASICA Y MODERNA

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADA EN LETRAS MODERNAS (LETRAS FRANCESAS)

P R E S E N T A

PATRICIA TOUSSAINT GUERRA

MEXICO, D.F.

MAYO 1986.





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.

# I N D I C E

## INTRODUCCION.

- A) Presentación y objetivo del trabajo.
- B) Descripción de los métodos.

## PARTE I. NIVEL FONICO.

- A) Componentes de la oda.
- B) Análisis de:
  - a) la rima,
  - b) la aliteración y la asonancia,
  - c) la repetición,
  - d) el ritmo y
  - e) el encabalgamiento.

## PARTE II. NIVEL SEMANTICO.

- A) La coordinación.
- B) Las impertinencias en la predicación.
- C) Las redundancias en la determinación.
- D) La inversión en el orden de las palabras.
- E) Relación entre los elementos del nivel fónico y los del nivel semántico.

## PARTE III. RETORICA Y ESTRUCTURA.

- A) La invención.
- B) La disposición.
- C) Relación de la oda con los preceptos retóricos.
- D) Características estéticas del barroco.
- E) Características estilísticas de Racine.

## CONCLUSION.

## BIBLIOGRAFIA.

## INTRODUCCION

### A) Presentación y objetivo del trabajo.

El presente trabajo tiene como primer objetivo estudiar los - operadores poéticos en la oda Description de l'étang de Jean Racine, escrita alrededor de 1656. Este poema se inscribe en la tradición poética barroca de fines del siglo XVI y primera mitad del XVII; en la que resaltan, entre otros tantos, los temas de la inestabilidad, de la metamorfosis, del universo en constante transformación y de la fugacidad.

Nuestro segundo objetivo tiene una intención didáctica puesto que deseamos que este trabajo sirva a los estudiantes de letras - como una guía para sus primeras incursiones en el campo del análisis literario.

Jean Racine ha sido considerado uno de los máximos exponentes del clasicismo francés, por esta razón creemos interesante acercarnos a un texto lírico de su primera época y así destacar aspectos menos conocidos de este gran poeta. Es en Port-Royal donde Racine lleva a cabo su formación literaria y entre sus múltiples lecturas se nutre de poesía barroca. Durante este período el autor se dedica a la lírica y a sus géneros menores entre los que se encuentra la oda, composición destinada a ser cantada y a celebrar los atributos de Dios y de la naturaleza.

Nuestra tarea se ha dividido fundamentalmente en tres partes, con el propósito de acercarnos al texto en una forma esquemática; en la primera se analizarán algunos elementos sobre la versificación; en la segunda, se examinará el nivel semántico, por último se establecerá el grado de paralelismo entre la estructura de la oda y de la retórica, que al ligarlo a los puntos anteriores, nos permitirá visualizar las relaciones y las correlaciones de los operadores poéticos. Para finalizar nuestro estudio se considerarán algunos aspectos del estilo, que reflejen elementos estéticos de la época.

B) Descripción de los métodos.

Como punto de partida hemos utilizado la obra de Jean Cohen, Estructura del lenguaje poético, donde el método propuesto por el autor es un análisis comparativo a nivel lingüístico; es decir, desde un punto de vista de la forma, a través de la relación de los significados entre sí.

Cohen se basa en las siguientes consideraciones, la poesía es una desviación del código de la lengua; la diferencia entre prosa y poesía es formal y no reside en la sustancia sonora ni en la sustancia ideológica, sino en la clase de relaciones que se da en el poema entre el significante y el significado por un lado, y por el otro, entre los propios significados. Estas relaciones constituyen el lenguaje poético a través de los procedimientos o "figuras"

que según los niveles, violan el código del lenguaje usual.

Es así como Cohen distribuye el análisis según los niveles y las funciones. En el nivel fónico, estudia el funcionamiento de la versificación. En el nivel semántico, las funciones predicativa, determinativa y coordinativa. Finalmente, el orden de las palabras a nivel estrictamente gramatical. La forma en que operan estas funciones dentro del poema se explica y se ejemplifica más adelante.

A través del análisis de la versificación se tratará de establecer el grado de disociación entre: sonido-sentido, sintáxis-metro y su grado de cohesión sintáctica. Con este objetivo, nos centraremos en la rima, la aliteración y el ritmo, pero considerando también el encabalgamiento como lo hace Cohen.

El enfoque semántico se limita a la relación de los significados entre sí; es decir, a la forma, considerando las funciones predicativa, determinativa, coordinativa y el orden de las palabras.

Las funciones predicativa, determinativa y coordinativa se rigen primero, por el código gramatical permitiendo o prohibiendo la asociación de palabras entre sí, de acuerdo con su valor más general; segundo, por el código de la lengua que relaciona o excluye

palabras entre sí en forma más específica, estableciendo las leyes del discurso.

El orden de las palabras se rige exclusivamente por las leyes gramaticales, siendo una de las más importantes de éstas la de "indicar en la serie lineal del mensaje los términos que se relacionan entre sí". (1) Las infracciones o desviaciones de estas reglas - afectarán la comprensión de la frase o discurso con respecto a sus sentidos coherentes.

Para apoyar esta propuesta desde otro ángulo, tomaremos en cuenta la sistematización de los conceptos retóricos de la obra de Kibédi Varga, al señalar dentro de la estructura del poema las características análogas a la literatura. Estas características nos remiten, en cuanto a su estructura, a la retórica puesto que se - adaptan a esta oda y a su demostración. Con el fin de situar con mayor claridad la perspectiva de la retórica, recordaremos a grandes rasgos sus preceptos.

Los tratados de retórica distinguen tres géneros: el demostrativo, el deliberativo y el judicial. Estos responden a tres moti-

(1) Jean Cohen, Estructura del Lenguaje Poético, Madrid, Gredos, 1977, pág. 182.

vos o causas distintas, así como a tres situaciones sociales sujetas a criterios externos al discurso.

Además la retórica se divide en cinco partes: la invención, la disposición, la elocución, la memoria y la pronunciación. Estas dos últimas se dirigen a la formación del orador. La elocución es studia el empleo retórico de las palabras y de los giros verbales; corresponde aproximadamente a la estilística moderna. La invención y la disposición se refieren a los problemas de estructura, así co mo a las relaciones entre estructuras retóricas y literarias, por lo que nos son de especial interés.

La invención se compone de tres partes: las pruebas, las costumbres del orador y las pasiones del público. Estos tres elementos contribuyen a la persuasión. Entre los medios para persuadir, las pruebas ocupan un lugar muy importante pues constituyen el armazón del razonamiento. Son de dos naturalezas; sin artificio, se dan como hechos independientes del orador; y las artificiales donde resalta el arte inventivo del orador.

La prueba artificial, en un sentido formal, es sinónimo de "lu gar". El "lu gar" indica la utilización posible de un argumento que a su vez contiene un razonamiento para establecer la prueba. El "lu gar" es una forma vacía en la que se pueden catalogar todos los ar

gumentos.

La retórica establece "lugares comunes" y "lugares propios". Entre los "lugares comunes" tenemos la definición, la división, la comparación, la causa-efecto, las circunstancias, etc. Los "lugares propios" no son categorías formales de la argumentación, sino más bien diversos consejos para la invención de un discurso según el género\*.

Para los clásicos la invención es el arte del espíritu y la disposición el arte de la belleza; puesto que la belleza nace del orden que en retórica se encuentra estrechamente ligado a la eficacia.

Así pues, la disposición es una distribución compuesta por cuatro partes:

- 1.) El exordio, que prepara el tema a través de una propuesta clara y precisa, marcando los diversos puntos a tratar.
- 2.) La narración, que expone los hechos, los medios de ataque o de defensa.
- 3.) La recapitulación, contraparte de la propuesta hecha por

\* Este término lo utilizamos aquí de acuerdo a los conceptos de la obra de Kibédi Varga.

el exordio, que retoma lo que se ha probado.

- 4.) La peroración, destinada a producir la emoción como una última impresión viva y profunda en el ánimo del receptor.

Por lo que respecta a las analogías entre los géneros retóricos y literarios, Kibédi Varga sostiene la enorme coincidencia entre éstos durante la época clásica. En ambos casos existe una preponderancia por la situación externa del discurso, ya que el autor se dirige a un receptor determinado y real. En el caso de la poesía lírica, su situación se define en términos retóricos por ser una pieza relativamente breve cuya actitud central es la defensa, la persuasión y la alabanza.

Al haber expuesto las bases principales de este trabajo, podemos afirmar que estos dos enfoques coinciden desde ángulos distintos en la estructuración del poema.

A continuación inserto una copia de la oda Description de l'étang, de Racine, objeto de este estudio, para facilitar al lector las referencias al mismo.

Description de l'étang

Par Jean Racine

I

|  |   |
|--|---|
| Que c'est une chose charmante          | a |
| De voir cet étang gracieux             | B |
| Où, comme en un lit précieux           | B |
| L'onde est toujours calme et dormante! | a |
| Mes yeux, contemplons de plus près     | C |
| Les inimitables portraits              | C |
| De ce miroir humide;                   | d |
| Voyons bien les charmes puissants      | E |
| Dont sa glace liquide                  | d |
| Enchante et trompe tous les sens.      | E |

II

Déjà je vois sous ce rivage  
La terre jointe avec les cieux  
Faire un chaos délicieux  
Et de l'onde et de leur image.  
Je vois le grand astre du jour  
Rouler dans ce flottant séjour  
    Le char de la lumière;  
Et sands offenser de ses feux  
    La fraîcheur coutumière  
Dorer son cristal lumineux.

III

Je vois les tilleuls et le ch<sup>^</sup>enes,  
Ces g<sup>^</sup>eants de cent bras arm<sup>^</sup>es,  
Ainsi que d'eux-m<sup>^</sup>emes charm<sup>^</sup>es,  
Y mirer leurs t<sup>^</sup>etes hautaines;  
Je vois aussi leurs grands rameaux  
Si bien tracer dedans les eaux  
Leur mobile peinture,  
Qu'on ne sait si l'onde en tremblant,  
Fait trembler leur verdure,  
Ou plut<sup>^</sup>ot l'air m<sup>^</sup>eme et le vent.

IV

L<sup>^</sup>a l'hirondelle voltigeante,  
Rasant les flots clairs et polis,  
Y vient, avec cent petits cris,  
Baiser son image naissante.  
L<sup>^</sup>a mille autres petits oiseaux  
Peignent encore dans les eaux  
Leur éclatante plumage;  
L'oeil ne peut juger au dehors  
Qui vole ou bien qui nage  
De leurs ombres et de leurs corps.

V

Quelles richesses admirables  
N'ont point ces nageurs marquetés,  
Ces poissons au dos argentés,  
Sur leurs écailles agréables!  
Ici je les vois s'assembler,  
Se mêler et se démêler  
    Dans leur couche profonde;  
Là je les vois (Dieu! quels attraits!)  
    Se promenant dans l'onde,  
Se promener dans les forêts.

VI

Je les vois, en troupes légères,  
S'élançant de leur lit natal;  
Puis, tombant, peindre en ce cristal  
Mille couronnes passagères.  
L'on dirait que comme envieux  
De voir nager dedans ces lieux  
    Tant de bandes volantes,  
Perçant les remparts entr'ouverts  
    De leurs prisons brillantes,  
Ils veulent s'enfuir dans les airs.

VII

Enfin ce beau tapis liquide  
Semble enfermer entre ses bords  
Tout ce que vomit de trésors  
L'Océan sur un sable aride.  
Ici l'or et l'azur des cieux  
Font de leur éclat précieux  
Comme un riche mélange,  
Là l'émeraude des rameaux  
D'une agréable frange  
Entoure le cristal des eaux.

VIII

Mais quelle soudaine tourmente  
Comme de beaux songes trompeurs  
Dissipant toutes les couleurs,  
Vient réveiller l'onde dormante?  
Déjà ses flots entre-poussés  
Roulent cent monceaux empressés  
De perles ondoyantes,  
Et n'étaient pas moins d'attraits  
Sur leurs vagues bruyantes  
Que dans leurs tranquilles portraits.

## NIVEL FONICO

### A) Componentes de la oda.

Esta oda se compone de ocho estrofas de diez versos cada una. Cada verso tiene ocho pies, a excepción del séptimo y noveno que son más cortos, de seis pies cada uno, resultando así estrofas heterométricas. En todas ellas se encuentra una pausa más fuerte al final del primer cuarteto y una pausa más débil entre cada tercerto, siguiendo las reglas de la poética clásica. (2)

### B) Análisis de:

#### a) La rima

La rima, repetición de sonidos terminales, es una figura que junto con el metro define al verso regular. "Es una metábola que determina la selección de los elementos morfológicos de las palabras". (3) Existen dos clases de rimas: las asonantes (prohibidas por los clásicos) y las consonantes.

En nuestro texto la rima aBBa CC dEdE se repite en todas las estrofas, la letra minúscula corresponde a la rima femenina y la mayúscula a la masculina\*. Por lo tanto, las estrofas constan de rimas alternantes, rimas pareadas y rimas encadenadas.

(2) C.F. Claude Cotti, Dictionnaire de Composition Poétique Française Classique, Paris, Société Académique des Arts Libéraux de Paris, 1977.

(3) C.F. Helena Beristáin, Diccionario de Retórica y Poética, México, Porrúa, 1985, pág. 428.

\* En francés la rima femenina corresponde a las palabras que terminan en (e) muda y las masculinas a las que terminan en consonante o en cualquier vocal acentuada.

También se clasifican de acuerdo a su categoría morfológica, cuya incidencia de rimas no categoriales\* aumenta de los clásicos a los simbolistas según la estadística de Cohen.

En esta oda setenta y dos rimas de las ochenta que la componen pertenecen a la misma categoría morfológica: treinta y siete adjetivos, treinta y cinco sustantivos. Esto confirma aparentemente la proposición de Cohen.

Con respecto a la rima semántica, encontramos sólo once ejemplos de la misma y dos ejemplos de oposición semántica, las otras veintiséis rimas son fónicas. Veamos a continuación -  
cuales son estos ejemplos:

| <u>Rimas semánticas</u>                          | <u>Relación</u> |
|--|-----------------|
| gracieux/précieux (lindo/precioso)               | con lo bello    |
| humide/liquide (húmedo/líquido)                  | de constitución |
| feux/lumineux (fuego/luminoso)                   | de luz y calor  |
| chènes/hautaines (robles/altivos)                | de nobleza      |
| peinture/verdure (pintura/verdor)                | de color        |
| tremblant/vent (tembloroso/viento)               | de movimiento   |
| admirables/agréables (admirables/<br>agradables) | de placer       |

\* Jean Cohen llama "rimas no categoriales" a las rimas cuyas palabras no pertenecen a la misma división morfológica, es decir que unos pueden ser sustantivos, otros adjetivos, adverbios, verbos, etc.

|   |                               |
|---|-------------------------------|
| légères/passagères (ligeras/pasajeras)              | de fugacidad                  |
| rameaux/eaux (ramas/agua)                           | perteneciente a la naturaleza |
| entre-poussés/empressés (entrechocadas/apresuradas) | de movimiento                 |
| ondoyante/bruyante (ondulante/hirviente)            | de movimiento                 |

Rimas por oposición semántica:

s'assembler/se démêler (reunirse/desenredarse)  
liquide/aride (líquido/árido)

b) La aliteración y la asonancia

La aliteración es la repetición de uno o más sonidos consonantes dentro del verso y la asonancia lo es de los sonidos vocálicos. De hecho, rima, aliteración y asonancia tienen la misma función y se relacionan entre sí. El procedimiento de la aliteración y de la asonancia es el mismo que el de la rima, pero en lugar de trabajar con la homofonía entre verso y verso opera entre palabra y palabra.

Ejemplos de asonancias:

Roulér dans ce flottánt séjòur  
u e â                      ã      e u

Se mêlér et se démêlér  
è é e e      à e é e

Táñt de bándes volántes  
ã            ã            ã

El primer verso ofrece una disposición en quíasma de las vocales (u)-(e)/(e)-(u) que se repiten al principio y al final del verso, separadas por la repetición de la vocal nasal.

En el segundo verso los sonidos de "e suave" (ə), "e abierta" (ɛ) y "e cerrada" (e), se repite en los dos hemistiquios alternando las tres vocales vecinas.

En el tercero, los acentos recaen en las nasales seguidas por dentales, dando al verso un ritmo pausado.

Ejemplos de aliteraciones:

Rouler dans ce/flottant séjour  
(r) - - - - - / - - - - - (r)

En el primer ejemplo tenemos el sonido (r) al principio y al final del verso, marcando así una pausa al principio y otra al final del verso.

Se mêler et/se démêler  
(s) - - - - / (s) - - -  
(ml)                      (ml)

En el segundo verso la misma disposición (s) (ml) se repite en los dos hemistiquios.

Tand de bandes volantes  
(t) - (d) - (d) - - - (t)

En el tercero, las consonantes dentales sordas marcan el principio y final del verso y las dentales sonoras marcan dos pausas más suaves en el interior del verso, reforzando el ritmo pausado de las asonancias nasales.

c) La repetición

La repetición consiste en emplear varias veces el mismo término o giro como adorno del discurso, o bien para una expresión más fuerte y más enérgica; ésto último se aprecia en nuestra oda, al intensificar la presencia y la emoción del autor al fijar su mirada en los diversos aspectos que le brinda la contemplación de la naturaleza.

Esta pieza presenta una serie de repeticiones del verbo "voir" (ver) ya sea en infinitivo o conjugado en la primera persona presente del singular y del plural, así como también utiliza la palabra "l'oeil" (el ojo) en lugar del observador. La fórmula "je vois" (yo veo) se encuentra repetida siempre al principio de los cuartetos y tercetos de las estrofas II, III, V y VI. Este uso reiterado del verbo "voir" (ver) insiste en esa mirada a veces personificada, siempre alerta y presente en cada movimiento de la naturaleza.

Por otro lado, la palabra "dējà" ( ya ) aparece dos veces en el poema; la primera vez al principio de la segunda estrofa marcando el comienzo del movimiento de la naturaleza; la segunda en la última estrofa, señalando el cambio repentino de las aguas.

L'oeil ne peut juger au dehors  
Qui vole ou bien qui nage  
De leurs ombres et de leurs corps.

Je vois aussi leurs grands rameaux  
Si bien tracer dedans les eaux  
Leur mobile peinture,

Ici je les vois s'assembler  
Se mêler et se démêler  
Dans leur couche profonde  
Là je les vois (Dieu! quels attraits!)  
Se promenant dans l'onde  
Se promener dans les forêts.

d) El ritmo

"El ritmo es el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno". (4) En el verso francés esta pe-

(4) Ibid., pág.429.

riodicidad se basa en el número igual de acentos y en la distribución regular de los mismos. El verso alejandrino del soneto marca la pausa en la sexta sílaba dividiendo el verso en dos partes iguales llamadas hemistiquios, de la misma forma el verso octosílabo presenta esta pausa en la cuarta sílaba. En el texto que analizamos los versos séptimo y noveno de cada estrofa son de seis sílabas. La cesura es irregular en algunos versos, recayendo sobre la segunda sílaba, mientras que en otros sobre la quinta sílaba; esto también se debe a que los octosílabos y los hexasílabos no pueden comportarse de la misma manera. La combinación de estos dos metros rompe con la monotonía creando un movimiento más dinámico.

Al recordar las ideas de Octavio Paz sobre el ritmo, pensamos que la unidad de la frase poética no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo. "La creación poética consiste, en buena parte, en esta involuntaria utilización del ritmo como agente de seducción". (5)

e) El encabalgamiento

El encabalgamiento es una figura de construcción, que consiste

(5) Octavio Paz, El arco y la lira, México, FCE, 1972, pág. 53.

en el rompimiento del paralelismo entre frase y verso, es decir que la frase se concluye en el siguiente verso. "La ausencia de puntuación al final del verso constituye, pues, un fenómeno de ruptura del paralelismo sonido-sentido que normalmente asegura la estructuración fuerte del discurso". (6)

Esta figura la hemos considerado dentro del nivel fónico, siguiendo los principios del texto de Cohen, que relaciona el en cabalgamiento con el metro y las pausas sonoras.

Ahora bien, la discordancia entre metro y sintáxis admite va riación intensiva según caiga la pausa final entre dos oraciones, entre dos grupos sintácticos o dentro de tales grupos.

Por ejemplo:

Que c'est une chose charmante  
De voir cet étang gracieux  
Où, comme en un lit précieux  
L'onde est toujours calme et dormante.

Es algo encantador  
Ver este lindo estanque  
Donde, como en una cama preciosa  
La onda está siempre tranquila y adormecida.

(6) Jean Cohen, Estructura del lenguaje poético, Madrid, Gredos, 1977, pág.63 .

Los versos primero y segundo separan al sujeto del predicado; entre el segundo y el tercer verso hay un rompimiento entre el antecedente y el pronombre relativo "où" (donde), que además presenta inmediatamente una pausa marcada con una coma, dando lugar al "rejet" de la versificación francesa. El verso cuarto es una frase subordinada separada del pronombre relativo "où" (donde) por un complemento circunstancial de comparación.

En este ejemplo se puede apreciar el efecto de fluidez que presentan los dos primeros versos, deteniéndose con una pausa marcada por la coma del tercer verso para continuar con un ritmo pausado reforzado por "est" y "et".

Los poetas clásicos, inspirándose en la reforma de Malherbe, trataron en la mayoría de los casos de suprimir esta divergencia. Al reducir al mínimo la discordancia, buscaron la coincidencia de la terminación de sus versos con las pausas semánticas marcadas con puntos y comas, suavizando así el conflicto verso-gramática. Cuando el final de verso no llevaba signo de puntuación entonces lo revestían de un grado más o menos débil de cohesión sintáctica.

Las pausas métricas que interfieren en las frases separando sujetos de predicados y dentro del predicado los complementos entre sí, no atentan contra unidades más sólidas de la gramática. En este

sentido Cohen sostiene que la tendencia hacia el agramaticalismo en la poesía ha aumentado de los clásicos a los simbolistas considerablemente.

En este texto en las estrofas I, II, VII y VIII encontramos encabalgamientos tanto en los cuartetos como en los tercetos, cuyas pausas gramaticales están al final de cada cuarteto y de cada terceto.

Enfin ce beau tapis liquide  
Semble enfermer entre ses bords  
Tout ce que vomit de trésors  
L'Océan sur un sable aride.

En fin este hermoso tapete líquido  
Parece encerrar dentro de sus límites  
Todo aquello que vomita en tesoros  
El océano sobre la arena árida.

El encabalgamiento separa al sujeto "tapis" (tapete) del primer verso y al verbo "semble enfermer" (parece encerrar) del segundo; al verbo "semble enfermer" del segundo y al complemento de objeto directo "tout ce" (todo aquello) del tercero; finalmente separa al verbo "vomit" (vomita) del verso tercero de su sujeto "océan" (océano) y además presenta una inversión.

En este ejemplo el encabalgamiento crea un efecto de fluidez al presentar una recopilación de todo lo que ha estado observando el poeta.

En las estrofas III, IV, V y VI la mayoría de los versos lleva una coma al final, indicando de esta manera la acumulación de hechos o acciones, también aparece marcando la aposición.

Là l'hirondelle voltigeante,  
Rasant les flots clairs et polis,  
Y vient, avec cent petits cris,  
Baisser son image naissante.

Allá la golondrina revoloteando  
Rasando las olas claras y lisas  
Va con cien pequeños gritos  
A besar su imágen naciente.

En esta estrofa encontramos una acumulación de acciones de la golondrina.

Je vois les tilleuls et les chênes,  
Ces géants de cent bras armés.

Yo veo los tilos y los robles,  
Estos gigantes armados con bien brazos.

El segundo verso está en aposición y representa a la vez una metáfora militar, haciéndonos recordar la poesía épica de la Edad Media.

En estos ejemplos no hay desviación puesto que no se rompe el paralelismo entre metro y sintáxis. El efecto poético de estos versos radica en otros elementos, entre ellos el orden de las palabras.

La verdadera función del encabalgamiento es sobre todo la de dar una impresión de fluidez, de continuidad al discurso o bien poner de relieve una palabra. Asimismo, puede producir diversos efectos de sentido ya sea por similitud o contraste con otros elementos; puede causar ambigüedad; incrementar la velocidad de la lectura; puede contrastar con la regularidad escogida por el autor y provocar la sorpresa. El encabalgamiento es una especie de retorno a la prosa, porque niega el verso al romper con el ritmo y el metro.

Déjà je vois sous ce rivage  
La terre jointe avec les cieux  
Faire un chaos délicieux  
Et de l'onde et de leur image.

Ya veo bajo la ribera

La tierra unida a los cielos  
Formando un caos delicioso  
Ya con la onda ya con la imágen.

La proposición principal formada por el primer verso, queda separada de la proposición infinitiva complemento de objeto directo (2º y 3er. verso); estos dos versos separan al sujeto "terre" del verbo en infinitivo "faire". Estos encabalgamientos dan un efecto de velocidad que se detiene en el último verso, se prolonga e intensifica al coincidir las medidas sintácticas, métricas y rítmicas.

A lo largo de este capítulo hemos observado como la poesía -rompe, a su manera, las leyes del discurso. Estos elementos que interfieren dentro del nivel fónico, se encuentran relacionados - con los aspectos del nivel semántico. Estos los analizaremos enseguida y al conjugar entre sí todos los elementos de ambos niveles podremos percibir más claramente el efecto global del poema.

NIVEL SEMANTICO

Siguiendo los lineamientos que marca la obra de Cohen, el análisis dentro de la predicación, la determinación y el orden de las palabras se restringe al estudio de las infracciones en el epíteto. Se utilizará el término "impertinencia" en el caso de la predicación, el de "redundancia" en la determinación y con respecto al orden de las palabras, el de "inversión".

Por un lado, la predicación se expresa de dos formas: la nominal (sujeto-cópula-atributo) y la verbal (nombre-verbo); por el otro lado, la determinación consiste en añadir uno o más determinantes. De manera que en la predicación se aumenta la comprensión del sujeto y en la determinación sólo se limita su extensión. Ambas descansan en la divergencia de dos factores.

Con relación a la determinación, únicamente nos referimos al adjetivo; sin embargo, Cohen señala que en el caso de los nombres propios, pronombres y adverbios, éstos por lo general determinan una situación y operan en forma inversa en el poema. Es decir, tanto los nombres propios como los pronombres se encuentran sin referencia contextual y los adverbios de tiempo y lugar, marcan la ausencia de situación. Posiblemente su finalidad sea la de cargar de "indeterminación" a los seres y las cosas del mundo poético.

Así dentro de la obra que nos ocupa, hay seis pronombres "je" y dos "on", forma indefinida usada en la época clásica como sustituto de "yo" para mayor discreción. Aquí permite generalizar y usarse para cualquier espectador o testigo, inclusive podría decirse que es una forma de compartir con los demás el espectáculo. También se encuentran cuatro adverbios "là" (allá) y dos "ici" (aquí) señalando esta indeterminación.

#### A) La coordinación.

La coordinación consiste en relacionar entre sí palabras, frases u oraciones sintácticamente equivalentes, e independientes una de otra. Los elementos coordinados pueden ir yuxtapuestos o unidos por nexos coordinados. (7) Estos términos deben pertenecer al mismo plano del discurso, o bien compartir una idea que pueda constituir su tema común y guardar así una cierta unidad de sentido.

Con referencia a lo anterior, en esta oda de Racine y en general en la poesía clásica, según Cohen, se presenta un discurso coherente, al no romper con la relación lógica entre las ideas que coordina. La "consecuencia" es razón y por este motivo los clásicos -

(7) C.F. Helena Beristáin, Gramática Estructural de la Lengua Española, México, UNAM, 1981, pág. 275.

no se atrevieron a utilizar la "inconsecuencia" como procedimiento sistemático; su empleo poético se vuelve importante a partir del romanticismo.

B) Las impertinencias en la predicación.

A fin de poder esquematizar las relaciones de los sustantivos con sus epítetos, las "impertinencias" se analizarán de acuerdo al tipo de asociación que estos términos presenten. Para ésto seguiremos el orden de la similitud y de la diferencia; de lo animado y lo inanimado.

De acuerdo a lo expuesto, existe una relación de similitud en:

"miroir humide" (espejo húmedo)  
"glace liquide" (hielo líquido)  
"tapis liquide" (alfombra líquida)

En estos tres ejemplos hay una referencia con el agua, con la superficie del estanque que se parece al espejo y al hielo por ser lisa y reflejar la luz, la alfombra también es una superficie lisa con dibujos, que podrían ser como la naturaleza reflejada en el agua.

Hay una diferencia u oposición en:

"chaos délicieux" (caos delicioso) caos es un concepto negativo y delicioso es positivo.

"mobile peinture" (pintura móvil) una pintura es estática, no tiene movimiento.

"prisons brillantes" (prisiones brillantes) las prisiones son generalmente oscuras, feas y sucias, el adjetivo brillante expresa luminosidad y limpieza. Conceptos positivos y negativos.

"beaux songes (bellos sueños embusteros) este trompeurs" ejemplo presenta una oposición entre los adjetivos que modifican el sustantivo.

Presentan una relación de animación, inclusive personificación los siguientes ejemplos:

"chose charmante" (cosa encantadora)

"étang gracieux" (lindo estanque)

"onde calme et dormante" (onda calmada y adormecida)

"nageurs marquetés" (nadadores de marquetería, metáfora de los peces)

"poissons au dos argentés" (peces de espaldas platateadas)

"monceaux empressés" (montículos apresurados)

"tranquilles portraits" (retratos tranquilos)

C) Las redundancias en la determinación.

Conforme a los epítetos que no aumentan la información y solamente la hacen excesiva, se da la "redundancia", por ejemplo:

"cristal lumineux" (cristal luminoso)

"riche mélange" (mezcla cuantiosa)

"richesses admirables" (riquezas maravillosas)

"couche profonde" (cauce profundo)

"sable aride" (arena árida)

Estos dos ejemplos, en realidad no son redundancias, más su uso constante ha hecho que las asociemos como tales.

Para Cohen la "redundancia" es un procedimiento característico del lenguaje poético y según su estadística alcanza un grado muy alto en los clásicos, quienes a su vez se muestran tímidos - frente al uso de la "impertinencia". Esta oda presenta más "impertinencias" que "redundancias" en lo que concierne a los determinantes, esto prueba que es más barroco que clásico.

D) La inversión

La inversión o hiperbatón es una figura de construcción que altera el orden gramatical de las palabras del discurso, al inter

cambiar sus posiciones sintácticas en los sintagmas. Este recurso se emplea más frecuentemente en el verso que en la prosa, al facilitar la construcción del ritmo y de la rima.

Durante la época clásica hay una gran libertad para invertir el epíteto. En esta oda hay muy pocos infringiendo las leyes de la gramática. No obstante, en todas las estrofas hay "inversiones" entre el sujeto y el predicado, así como en el orden de los complementos. Este procedimiento es muy frecuente en los clásicos, aunque Cohen únicamente considera en su obra la del epíteto.

Là l'émeraude de rameaux  
D'une agréable frange  
Entoure le cristal des eaux.

Más allá la esmeralda de las ramas  
Como franja agradable  
Envuelve el cristal de las aguas

La transposición de una palabra o de varias palabras sirve también en la prosa para poner de relieve una expresión importante, para causar sorpresa al cambiar la convención lógica de la lengua; convención minuciosamente observada por los escritores del siglo XVII, para quienes la claridad del mensaje era fundamental.

Mais quelle soudaine tourmente  
Comme de beaux songes trompeurs  
Dissipant toutes les couleurs,  
Vient réveiller l'onde dormante?

Más qué repentina tormenta  
Como bellos sueños embusteros  
Disipando todos los colores  
Viene a despertar la onda adormecida?

E) La relación entre el nivel fónico y el semántico.

Hasta aquí, hemos analizado en ambos niveles, el fónico y el semántico, los factores que transfiguran al lenguaje y la forma como funcionan sus mecanismos. Ahora veamos, como se relacionan entre sí los dos niveles:

- a) La rima y la predicación se centran en el grado de disociación, la primera entre sonido y sentido; la segunda, entre sentido y sentido. La similitud fónica de la rima desempeña el mismo papel que la relación predicativa, por que la rima no es una simple figura fónica y también desempeña una función semántica. Por esta razón, tanto rima como predicación presentan "impertinencias".
- b) La aliteración y la determinación se relacionan a través

de la "redundancia", por medio de la cual se insiste en la repetición de uno o más sonidos, en el caso de la aliteración y de la asonancia. En el de la determinación, la insistencia se da en el empleo de palabras sin aumentar la información del significado, por lo tanto son ornamentales y superfluas.

- c) El encabalgamiento y el orden de las palabras se asemejan: el primero liga los elementos de orden rítmico y semántico de la frase que el verso rompe; y el segundo mantiene el sentido lineal y lógico de la frase, cuya infracción es la "inconsecuencia". Cuando el metro divide la frase, algunas veces presenta yuxtaposiciones al no seguir un orden lógico, convergiendo entonces ambas desviaciones.

Como resultado, el método propuesto por Cohen, se establece en base a las "infracciones" que sufre el código usual del lenguaje. El autor, además, opone prosa a poesía como denotación a connotación. ¿Es realmente a través de la "infracción" como se puede desentrañar la "poeticidad" de un texto?

Antes de señalar la aportación y los riesgos del método de Cohen, enfocaremos el análisis de la oda al utilizar otro sistema de estructuración.

## RETORICA Y ESTRUCTURA

### A) La invención.

Al considerar las indicaciones para la invención y conforme a los "lugares propios" o consejos para dirigir un discurso, la alabanza es lo indicado tanto para el género\* demostrativo como para el género lírico. En este último, la argumentación del poema utiliza "lugares comunes" o razonamientos, éstos sirven como fundamento a los tres géneros retóricos, como son la descripción, la comparación, las circunstancias, argumentos de causa y efecto, entre otros, cuyos ejemplos veremos a continuación:

#### a) La comparación establece la similitud del estanque con:

- "lit précieux" (cama preciosa)
- "miroir humide" (espejo húmedo)
- "glace liquide" (hielo líquido)
- "flottant séjour" (morada flotante)
- "cristal lumineux" (cristal luminoso)
- "cristal des eaux" (cristal de las aguas)
- "prisons brillantes" (prisiones brillantes)
- "tapis liquide" (tapete líquido)

\* Este término lo utilizamos aquí de acuerdo a la obra de Kibédi Varga.

Del fondo del estanque con:

"lit natal" (cama)

"couche profonde" (lecho, asociación  
establecida por el  
uso)

Del sol con:

"grand astre du jour" (astro)

"char de la lumière" (carro)

De los tilos y los robles con:

"géants de cent bras armés" (gigantes)

Del movimiento del agua con:

"flots entre-poussés" (olas empujándose  
entre sí)

"monceaux empressés de (montículos apresurados  
perles ondoyantes" de perlas ondulantes)

"vagues bruyantes" (olas hirvientes)

b) La descripción muestra el movimiento de la naturaleza:

Estrofa(s):

I Presenta un paisaje inmóvil, cautivador .

II y III Señalan un movimiento lento de la salida del sol y el ligero temblor de las ramas y de la onda.

IV, V y VI Expresan la actividad dinámica de las aves y de los peces, al contrastar con la tranquilidad del paisaje.

VII Regreso a la inmovilidad del paisaje.

VIII Repentino cambio de la pasividad del agua a un movimiento violento, que sobrepasa la actividad dinámica de las aves y los peces; al sorprender y seducir simultáneamente al espectador.

B) La disposición.

Por otro lado, la disposición de las estrofas presenta un paralelismo con las exigencias de la retórica. Es así como, la primera estrofa anuncia el tema por medio del exordio. En ella los verbos

"enchante" (encanta) y "trompe" (engaña) son la clave que atrae la atención. Este encanto y engaño de la naturaleza interna y externa del agua queda plasmado a través de los "lugares comunes" sirviendo de apoyo al desarrollo del tema.

En el último terceto de la primera estrofa se resume la fuerza encantadora, ésta hechiza y engaña a la vez:

Voyons bien les charmes puissants  
Dont sa glace liquide  
Enchante et trompe tous les sens.

Veamos bien los encantos poderosos  
Cuyo hielo líquido  
Hechiza y engaña a los sentidos.

Las siguientes cinco estrofas exponen diferentes facetas del paisaje: el sol naciente en el horizonte, los árboles columpiando su ramaje, las aves y los peces en alegre movimiento; todo esto en un juego de un mundo reversible que se da por medio del reflejo del agua.

La séptima estrofa introduce la síntesis de los hechos, utilizando la palabra "Enfin" (en fin) y reforzando la idea de englobar el panorama con los verbos "enferme" (encierra) y "entoure" (rodea).

Enfin ce beau tapis liquide  
Semble enfermer entre ses bords

En fin este hermoso tapete líquido  
Parece encerrar dentro de sus límites

La octava estrofa concluye respondiendo al exordio a través de la peroración que retoma los términos "onde dormante" (onda adormecida) y "portraits" (retratos). También "beaux songes - trompeurs" (bellos sueños embusteros) repite la misma idea de plcer y de engaño.

Los cuartetos tanto del exordio como de la peroración terminan con un verso admirativo el primero y el segundo con una frase interrogativa; en ambos casos existe la expresión admirativa ante los cambios y la fascinación que el agua ejerce ya sea calmada o agitada, produciendo una emoción estética. Además el exordio y la peroración se oponen en cuanto a la descripción del paisaje, en el primero es plácida y en la última se torna impetuosa.

Finalmente en el último terceto se encierra la atracción del agua tanto apacible como en movimiento.

Et n'étaient pas moins d'attraits  
Sur leurs vagues bruyantes

Que dans leurs tranquilles portraits.

Y no parecen menos atractivos  
Sobre sus olas hirvientes  
Que en sus tranquilos retratos.

C) Relación de la oda con los preceptos retóricos.

Podríamos considerar los esquemas planteados por la retórica como una especie de macroestructura, éstos relacionados con la estructura propia del poema nos permiten plantear el funcionamiento entre las estrofas.

De esta forma, la primera estrofa al igual que el exordio, presenta un aspecto general y estático del estanque y anuncia aspectos confusos del mismo.

Las siguientes estrofas, que en la retórica se ocupan de la descripción, desarrollan diferentes movimientos presentes en la naturaleza, éstos se van enlazando sucesivamente y gradualmente dentro de la estructura poética. Así pues, las estrofas II y III introducen el movimiento lento del sol y del ramaje de los árboles, como también la presencia del autor definida por "je" (yo). En las estrofas IV, V y VI encontramos un movimiento dinámico de las aves y de los peces; además un efecto de acercamiento "ici" (aquí) y de alejamiento "là" (allá) de la mirada del poeta.

Hay un juego de movimientos: los que engloba la naturaleza bajo ciertos rasgos y el del escritor, señalando lo visto más de cerca y lo contemplado a distancia.

La séptima estrofa recapitula las maravillas de la naturaleza en una contemplación estática de la misma. Por último, la octava como en la peroración, retoma el concepto de engaño y confusión mostrando un giro brusco del agua al tornarse agitada, destruyendo las imágenes anteriormente captadas e inquietando al observador, pero a la vez creando una nueva atmósfera cautivadora.

Una vez relacionada la estructura de la oda con los esquemas de creación propuestos por la retórica, veamos ahora cómo funciona la elocución de acuerdo con estos dos planteamientos metodológicos.

#### D) Características estéticas del barroco.

La elocución o estilo no puede sustraerse a los conceptos artísticos que florecen en cada determinada circunstancia. Por lo tanto, esta oda circunscrita a la primera época del poeta, no puede sustraerse tampoco a la predominante influencia del barroco, corriente omitida en la estadística de Cohen.

El barroco es un concepto de orden estético y universal que \_

se da en el arte en general; sus primeras manifestaciones se observan en la arquitectura y en la pintura sobre todo en Italia y España. Desde un punto de vista estricto es la estética ligada al movimiento de la Contra Reforma.

En lo que se refiere a la literatura, aparece una manifiesta predilección por los temas de la inestabilidad, del movimiento, de lo inasible y de lo fugaz; así como por los juegos de luz, del agua, del fuego y del aire.

Entre otros temas presentes en la oda, está el gusto por las aves y los peces, cuyo parentesco se inscribe en la naturaleza y los convierte en dos figuras simétricas. Vuelo y natación representan el mismo ideal de propulsión fácil, cuya felicidad es onírica y milagrosa. Ave y pez viven en un volumen, dos espacios que se reflejan y confunden por medio del efecto del espejo. Este efecto encantador hace de la imagen algo ilusorio y real y propone el tema de la metamorfosis ave-pep; es decir, la reversibilidad del universo y de la existencia.(8)

En los siguientes versos encontramos los conceptos antes men-

(8) C.F. Gérard Genette, Figures I, Paris, Seuil, 1966, pág. 9-20.

cionados:

L'oeil ne peut juger au dehors  
Qui vole ou bien qui nage  
De leurs ombres et de leurs corps.

La mirada no puede juzgar a simple vista  
Quien vuela o bien quien nada  
A través de sus sombras y de sus cuerpos.

Là je les vois (Dieu! quels attraits!)  
Se promenant dans l'onde,  
Se promener dans les forêts.

Allá yo los veo (Dios! qué bellos!)  
Paseándose en la onda,  
Pasearse en los bosques.

La confusión por medio de estos juegos de perspectiva es una experiencia irresistible.

El narcisismo es otro de los temas presentes en la oda, es el yo que se confirma en el otro. Así es como los tilos y los robles, personificados en gigantes contemplan complacidos sus cabezas altivas:

Je vois les tilleuls et les chênes,

Ces géants de cent bras armés,  
Ainsi que d'eux-mêmes charmés,  
Y mirer leurs têtes hautaines;

Yo veo los tilos y los robles,  
Estos gigantes de cien brazos armados,  
Así como fascinados por ellos mismos,  
Mirar sus cabezas altivas;

En sí, el reflejo es un tema equívoco, el reflejo es un doble, es el otro y es el mismo. De esta forma, el mundo del sueño aparece como el doble simétrico del mundo real. Sus imágenes son fugaces ya que su elemento constitutivo tiende a la desaparición, al desvanecimiento. (9)

El agua en movimiento ofrece a la imaginación barroca una recreación de sus temas favoritos porque alimenta todos los símbolos de fluidez, de inconstancia, de plasticidad en movimiento; porque es lugar privilegiado de juegos de olas y de luz; porque es fuente de la ensoñación, con sus reflejos móviles, con sus imágenes reversibles e ilusorias; porque es la metamorfosis misma. (10)

Es así como cada tema pareciera desencadenar otros tantos; más

(9) C.F. Ibid., pág. 21-28.

(10) C.F. Jean Rousset, La littérature de l'âge baroque en France, Paris, José Corti, 1953, pág. 143.

nos limitaremos a los ya mencionados para enunciar algunos de los recursos estilísticos.

Los barrocos se complacen en los contrastes, en la acumulación de imágenes, en el empleo de la hipérbole, en la multiplicidad de puntos de vista del autor, en un cierto tono de fervor vago y sostenido que se manifiesta por el uso reiterado de superlativos como: grande, mil, cien, admirable, delicioso, encantado, etcétera.

En fin, la literatura barroca define al hombre en términos de inconstancia, de metamorfosis, de enmascaramiento y de movimiento. Así como en la búsqueda de libertad espiritual e intelectual que le permite crear sus propias formas y agrupar sus imágenes arbitrariamente, cultivando lo extravagante y hasta lo absurdo. Sin embargo, dentro de este "libertinaje", contrario a las reglas de orden y claridad de los clásicos, los escritores encuentran un sistema - de valores filosóficos y morales al afirmarlos como hombres libres, - cuya razón se vuelve su norma de pensamientos y de vida, permitiéndoles crear sus propias reglas. Dividir para unir es la fórmula del orden barroco, que crea una disciplina a través de sus elementos dispersos. ¿No es acaso el mismo objeto del lenguaje?

E) Las características estilísticas de Racine.

Para Racine el estilo barroco es un medio, un instrumento para crear cierta atmósfera, para plasmar ciertos momentos o ciertas actitudes de sus personajes.

Algunos estudios sobre Racine nos han proporcionado varios de los términos predilectos del vocabulario de este escritor.

El verbo "voir" (ver) utilizado muy frecuentemente, contribuye a la magia de sus textos, sus implicaciones semánticas oscilan entre la claridad y la confusión, entre el saber y el extravío. En el poema que nos ocupa, hay una reiterada utilización de este verbo y una ambigüedad entre la claridad de lo que se ve y la confusión que ésto causa. Este elemento típico condena al espectador a la angustia o al menos a la inseguridad, por alegre que sea el tono del discurso.

Entre las metáforas típicamente barrocas están:

"glace liquide" (hielo líquido)

"cristal lumineux" (cristal luminoso)

"couronnes passagères" (coronas pasajeras)

"perles ondoyantes" (perlas ondulantes)

El arte y el estilo de Racine se ha distinguido por la sonoridad de sus versos que halaga o hiere al oído por su dulzura o por su rudeza. En cuanto a la capacidad imitativa, existe una gran facilidad de expresión para transmitir el lamento de la tristeza, la rapidez del movimiento y la aspereza de la cólera.

En las descripciones del joven poeta todo brilla y resplandece: el oro y la plata, el cristal, las perlas y la esmeralda. Por ejemplo:

L'or et l'azur des cieux  
Font de leur éclat précieux

El oro y el azul de los cielos  
Hacen de su resplandor precioso

Le gusta oponer la frescura del agua al calor del sol, es así como el sol encendido flota sobre la frescura de las aguas:

Et sans offenser de ses feux  
La fraîcheur coutumière  
Dorer son cristal lumineux.

Y sin ofender a sus fuegos  
La frescura acostumbrada  
Dorar su cristal luminoso.

También se pierde en la contemplación del universo fantástico que se hunde bajo la superficie del estanque:

Déjà je vois sous ce rivage  
La terre jointe avec les cieux  
Faire un chaos délicieux  
Et de l'onde et de leur image.

Ya veo bajo la ribera  
La tierra unida a los cielos  
Formar un caos delicioso  
Ya con la onda ya con la imágen.

En Racine encontramos una gran habilidad de composición, una observación aguda, no solamente como conocedor de la naturaleza moral, sino también en su afán de recrear la naturaleza de tal forma que su magia perdure siempre.

Con el deseo de englobar los conceptos expuestos en esta tercera parte, tentativamente diremos que la invención y la disposición de los esquemas retóricos representan una macroestructura y que la elocución vendría a desempeñar una microestructura. Al comparar esto a la estructura del poema y a las características estilísticas tanto generales de una corriente, como las individuales del artista, se podría igualmente hablar de macroestructura y de microestructura, sin perder de vista su estrecha relación.

CONCLUSION

Tanto la lingüística como la retórica han servido para acercarnos al texto desde distintos ángulos, los que hemos tratado de integrar para descubrir el propósito de la polisemia instaurada por el poema a través de sus operadores poéticos.

Es importante señalar que los métodos que utilizamos no tienen porque ser específicos para la poesía, nos pueden servir para establecer los rasgos de "literariedad" de los textos literarios en general.

De hecho, la retórica se presenta como un código y no como una desviación; es más el código retórico contiene más concesiones que prohibiciones. En su parte estilística es un código que autoriza las figuras por el precedente y limita el uso libre de las mismas para conservar la claridad y la eficacia del mensaje.

Kibédi Varga, por otra parte, considera que la retórica es la base de toda literatura y no únicamente el arte de hacer un discurso ornamental. Más aún, afirma que todo es estructurable, que todo es general y no solamente aquello conforme a la razón. Desde este punto de vista se podría eventualmente analizar los poemas de todas las épocas.

A través de este acercamiento y siguiendo los lineamientos que propone la metodología de Cohen, hemos ido utilizando sus principios y descubriendo sus limitaciones.

El empleo de la lingüística es un instrumento importante para observar el funcionamiento, tanto de los distintos elementos del nivel fónico como los del nivel semántico, y que al seleccionarlos nos facilita relacionarlos entre sí, proporcionándonos un campo abierto al análisis. En este sentido la tentativa de Cohen es positiva.

No obstante, creemos que hay una falta de objetividad para fundamentar ciertas afirmaciones y que parte de una base débil para establecer sus estadísticas, con respecto a los grados de desviación que sufre la poesía de una época a otra.

Gérard Genette le critica las oposiciones que plantea entre las nociones de poesía como lenguaje connotativo y de la prosa como lenguaje denotativo.

Otro crítico de su obra, Olivier Reboul no comparte el concepto de infracción al lenguaje y opina que el estilo no se reduce a la suma de figuras, existiendo estilos sin figuras y figuras sin estilo. Por lo tanto, resulta arbitrario hablar de infracción

cuando en realidad no se puede hablar de alejamiento entre denotación y connotación puesto que las palabras en su sentido propio pueden estar también connotadas como las de sentido figurado.

Para Reboul esta idea de desviación es relativa, puesto que - la retórica se caracteriza por la elección de sus términos cuya intención es persuadir; en tanto que la poesía se distingue por el - empleo de palabras poco usuales y figuras atrevidas para crear un efecto de extrañeza y producir admiración. Esto nos lleva a la conclusión de que hay varios tipos de discurso, cada uno se aleja de los otros, sin que la infracción sea una transgresión, ya que es el resultado mismo del discurso.

Tanto clásicos como barrocos buscaron reglas que mantuvieran la unidad, aunque diferían en su intención; pues los primeros buscaban persuadir y gustar, en tanto que los segundos, buscaban causar sorpresa y extrañeza que al fin y al cabo es uno de los objetivos del lenguaje poético. En cuanto a lo ornamental también se - distinguen en el gusto de ciertas figuras e imágenes.

Así pues, nuestro poema no ha podido escapar a ciertas normas poéticas de su época, oponiéndose al mismo tiempo a otros preceptos; ya que su intención visualiza objetivos distintos. De esta forma y en cierta medida se adapta a los esquemas retóricos de -

disposición, pero utiliza recursos estilísticos que rompen con el gusto de los clásicos. En la invención tampoco se ajusta a los temas que impone la sociedad de ese momento. Estos temas giran alrededor de la vida social, política y religiosa cuyo ideal es el "honnête homme" (el hombre honesto).

La retórica clásica nos limita en cuanto se inscribe a hacer una poesía discursiva, una poesía de ideas destinadas a un determinado orden social definido por la razón, el equilibrio y la claridad.

Sin embargo, la retórica nos ofrece un amplio código porque primero contempla varios tipos de discurso y después porque se rige por distintos principios como son: la lógica, la gramática, la ética, la estética e incluso la psicología.

Conscientes del riesgo que se corre al seguir dogmáticamente cualquier precepto, vemos la importancia de adaptar ciertas normas de una obra teórica o crítica al objeto de nuestro estudio, sin limitarse exclusivamente a ellas.

De esta forma se han querido presentar al lector una serie de procedimientos exponiéndolos a nuevos juicios que ofrezcan otras posibles alternativas.



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

- Barthes, Roland Sur Racine, Paris, Seuil, 1969.
- Barthes, Roland "L'ancienne rhétorique", Communications 16, Paris, 1970.
- Beristáin, Helena Diccionario de Retórica y Poética, México, Porrúa, 1985.
- Butler, Philip Classicisme et Baroque dans l'oeuvre, de Racine, Paris, Nizet, 1971.
- Cohen, Jean Estructura del lenguaje poético, Madrid, Gredos, 1977.
- Cotti, Claude Dictionnaire de Composition Poétique Française Classique, Paris, Société Académique des Arts Libéraux de Paris, 1977.
- Ducrot, Oswald et Todorov Tzvetan Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje, México, Siglo XXI, 1980.
- Fontanier, Pierre Les Figures du Discours, Paris, Flammarion, 1977.
- Genette, Gérard Figures I, Paris, Seuil, 1966.
- Genette, Gérard Figures II, Paris, Seuil, 1969.
- Gicquel, Bernard L'explication de textes et la dissertation, France, Presses Universitaires de

- France, 1982.
- Kibédi Varga, A. Les constantes du poème, Paris, Picard, 1977.
- Kibédi Varga, A. Rhétorique et littérature, Paris, Didier, 1970.
- Jakobson, Roman Ensayos de Poética, México, FCE, 1977.
- Patillon, Michel Précis d'analyse littéraire Tome 2. - décrire la poésie, Paris, Nathan, 1981.
- Paz, Octavio El Arco y La Lira, México, FCE, 1972.
- Pommier, Jean Aspects de Racine, Paris, Nizet, 1978.
- Reboul, Olivier La rhétorique, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- Rousset, Jean Anthologie de la poésie baroque française, Tome 1, Paris, Armand Colin, 1968.
- Rousset, Jean La littérature de l'âge baroque en France, Paris, José Corti, 1953.
- Starobinsky, Jean L'oeil vivant, Paris, Gallimard, 1961.