

LINGÜISTICA Y LITERATURA EN LA OBRA POÉTICA

Víctor Cárdenas Portilla
Depto. de Lingüística
U. Javeriana

Bogotá, 22 de octubre de 1979

LINGÜISTICA Y LITERATURA EN LA OBRA POÉTICA

La literatura es un lenguaje sin lengua. Es un lenguaje cuyos signos no preexisten, se instituyen en el mismo momento de la creación poética.

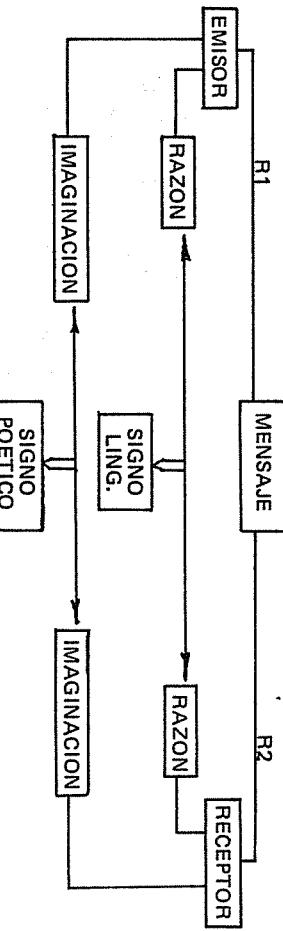
La lingüística y la Literatura son dos niveles de uso de una misma y única manera: la lengua natural. Son, por tanto, dos modos de uso de la doble articulación del lenguaje que tienen en cuenta reglas de selección y reglas de proyección para producir un continuum en donde adquieren realidad. Además, la Lingüística y la Literatura son dos modos de invención de signos.

Estas afirmaciones, en primer plano de la crítica actual, nos inducen a pensar que el uso de una lengua exige leyes de selección y de proyección, es decir, que el hablante, poeta o no, debe elegir en el paradigma de una lengua para generar cadenas de habla. Esta es la razón por la cual se afirma que la Literatura es sintagma. Otro aspecto deducible es que el modo de producción implica la institución y pervivencia social de los signos.

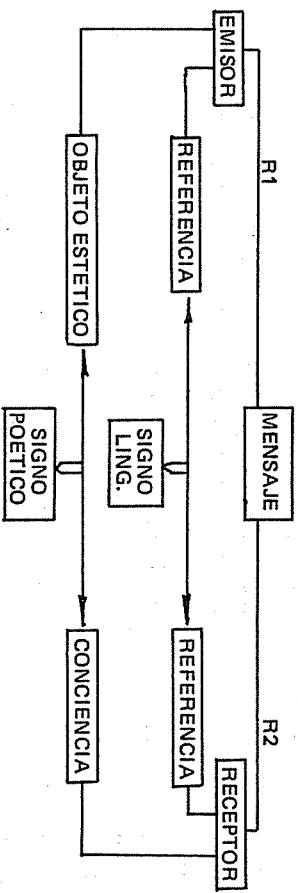
Aquí salta a la vista un distanciamiento profundo y definitivo entre Lingüística y poética como ciencias distintas del "uso" y "modo de producción" de signos, y entre "habla común" y "habla literaria" como los objetos de estudio respectivos de estas ciencias.

La Lingüística es, entonces, la ciencia de los signos que se generan a partir del universo de los modelos racionales que se han denominado la re-

ferencia o concepto, y la poética es la ciencia de los signos que se originan a partir de la imaginación del hablante—poeta. Esta diferenciación es el resultado visto desde la relación Emisor—mensaje. Desde la perspectiva del oyente, el mensaje tiene los mismos canales de entrada — la razón o la imaginación — y sobre ellos descarga el lenguaje su estrategia de estimulación. (gráficas 1 y 2).



Gráfica 1: Las relaciones (R1) Emisor—mensaje y (R2) Receptor—mensaje por medio de la razón y de la imaginación, establecen una diferencia entre signo ling. y signo poético respectivamente.



Gráfica 2. Las relaciones (R1) Emisor—mensaje y (R2) Receptor—mensaje por medio de la referencia y el objeto estético, respectivamente, establecen una diferencia entre signo lingüístico y signo poético.

Las gráficas anteriores resumen la diferenciación entre signo lingüístico y signo poético a partir de la perspectiva del Emisor y del Receptor y muestran cómo los deslindes entre una y otra ciencia empiezan mucho antes que el acto de habla. Así la Lingüística aparece como ciencia de los signos que preexisten al acto de habla en tanto que la poética no es más que la ciencia

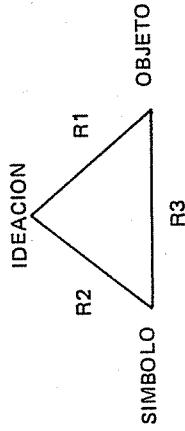
de los signos que se instituyen en el mismo momento del habla y cuyo valor depende de la situación y relaciones en el contexto—obra.

Esta situación, como mas adelante lo diremos, es la que impulsa al poeta a violentar el sistema de la lengua natural cuando éste (el sistema) aparece como demasiado insuficiente para la expresión del “objeto estético” existente en la conciencia colectiva, en un contexto social de una época histórica determinada.

Nuestro propósito, entonces, no será otro que explicar la génesis, uso y estructura de los signos para señalar la línea divisoria que nos diga cuándo estamos frente a una comunicación lingüística y cuándo del lado de una poética. Para lograrlo no queda otro camino que una referencia paralela a la estructura del signo lingüístico y del signo poético. De esta descripción comparativa irán surgiendo los puntos diferenciales que conforman la línea límite, lo mismo que la pervivencia de los elementos del signo lingüístico dentro de la obra literaria y la utilización del método lingüístico como auxiliar, no como fin, de la crítica poética.

SIGNO LINGÜISTICO Y SIGNO POETICO

El signo es una estructura mínima de tres elementos fundamentales: objeto (cosa)—ideación—símbolo—. De sus funciones depende la semántica y la vigencia social, lo mismo que la génesis y realidad (gráfica 3).



Gráfica 3: La presencia de por lo menos tres elementos y tres funciones determinan la existencia del signo en general.

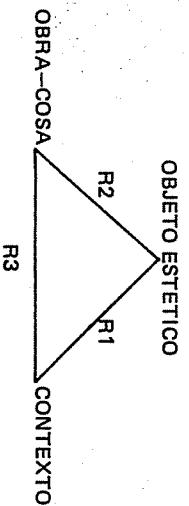
Ninguno de los signos, no importa la tipología, excluye esos elementos y funciones.

El proceso de génesis del signo se inicia en la relación objeto—ideación y culmina en la función ideación—símbolo. Estas relaciones señalan los pasos de abstracción del mundo y nuevo retorno a la realidad. La relación objeto—símbolo es indirecta como se ha demostrado ampliamente en los tratados de Ullmann y Ogden y Richards. El proceso de comprensión de la realidad mar cada con la denominación de objeto se inicia en el símbolo y se remonta a través de la ideación hasta la realidad socio—histórica.

Tres clases de signos estudiaremos aquí: El signo artístico, el signo lingüístico y el signo poético, para establecer las semejanzas y diferencias que justifican su existencia para trazar los deslindes entre Literatura y otras artes, y Lingüística y Literatura.

1. El Signo Artístico

El signo estético (la obra de arte) se ha idealizado como un hecho autónomo que tiene valor por sí mismo, que está capacitado para entrar en función con otros signos y conformar el panorama cultural de una comunidad. Es un hecho cultural como la costumbre, la moda, la arquitectura, etc... Su autonomía depende de la estructura inmanente que implica la índole de signo.



Gráfica 4: Esta representación ilustra los tres tipos de Relaciones fundamentales para la existencia del signo así como la especificación de los nombres de los elementos: "contexto" como cosa", objeto estético" como ideación, "obra-cosa" como símbolo.

Tres elementos y tres funciones definen y caracterizan el signo estético: por una parte el “contexto” social o realidad existente que involucra ciencia, filosofía, religión, política, economía, etc.; por otra, el “objeto estético” que se nutre de la anterior, que se encuentra en la conciencia colectiva de la cual participa el artista por su condición de individuo de una clase social, y finalmente, la “obra-cosa”, que no es otra que el símbolo sensorial elaborado conscientemente por el creador y que incluye los materiales y las técnicas empleados para la estilización o únicum estético.

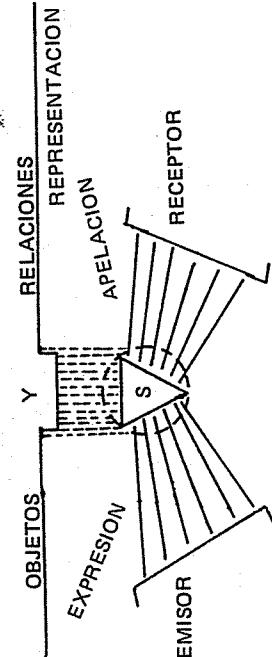
El tipo de visión del signo (gráfica 4) que acabamos de hacer nos ubica en el punto de vista de cada una de las corrientes críticas y de la historia del arte: inmanente-formalista, Estructuralista, semiológica, historicista, sociológico, etc.. Cada una de las visiones encuentra una perspectiva de explicación e interpretación tanto de la génesis como del uso del signo, sin alejarse de la configuración triádica de elementos y funciones.

La diferencia entre signo y signo estético, que aquí se plantea está determinada por la clase de elementos conformadores y por el tipo de relaciones que se pueden establecer entre ellos tal como se aprecia en las gráficas 3 y 4. También este sistema comparativo que utilizaremos a lo largo de la exposición, nos permitirá individualizar cada uno de los signos que vendrán

después —lingüístico, literario—. Caso distinto es diferenciar las artes entre sí por el tipo de materiales y de funciones empleados para conformar la “obra—cosa”, o plano sensorial: visual, auditivo, etc., del signo estético así como el distanciamiento entre las artes temáticas (literatura) y las artes no—temáticas.

2. Signo Lingüístico

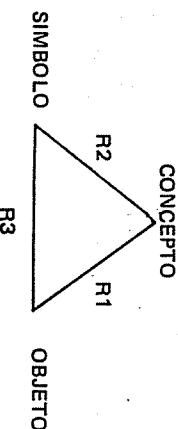
El signo lingüístico, concebido por Saussure, desde sus comienzos y a lo largo de su historia ha sido definido como la relación entre un elemento continental y material y un contenido immaterial y abstracto, el significado. Posteriormente Bühler haciendo una explicación funcional de la lengua traza los elementos esenciales del signo lingüístico tal como se resume en el esquema siguiente (gráfica 5).



Gráfica 5: “El círculo del centro simboliza el fenómeno acústico concreto. Tres momentos variables en él están llamados a elevarlo por tres veces distintas a la categoría de signo. Los lados del triángulo inserto simbolizan estos tres momentos. El triángulo comprende en un aspecto menos que el círculo. En otro sentido, a su vez, abarca más que el círculo, para indicar que lo dado de un modo sensible experimenta siempre un complemento perceptivo. Los grupos de líneas simbolizan las funciones semánticas del signo lingüístico”. Karl Bühler; teoría del Lenguaje.

Este tipo de signos diseñados por Bühler es símbolo desde el momento en que se relaciona con los objetos de una realidad; es expresión de lo afectivo o sintomático del Emisor y es estímulo material para los sentidos del Receptor. Estas son las características del signo lingüístico. Se diferencia del signo artístico por su carácter racional pues se proyecta desde los modelos lógicos del Emisor hasta los del Receptor y porque dentro de la obra literaria sería elemento integrante de la “obra cosa” o de la concretización de la relación entre el símbolo (“obra—cosa”) y el tema.

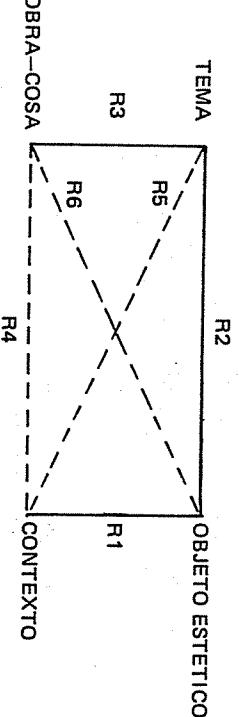
El signo lingüístico en su estructura inmanente contiene el modelo tríadicoo de funciones y elementos de que hemos venido hablando y si alguna diferencia se puede presentar entre lo lingüístico y lo artístico es el tipo de función: racional para el primero, imaginaria para el otro (gráfica 6).



Gráfica 6: El objeto es el mundo objetivo o afectivo o intelectivo o mítico, sobre el cual se tienen las experiencias que llevan a la formación de modelos conceptuales de los mismos (concepto) y que posteriormente se instalan como significados en el símbolo o elemento acústico constituyendo signo.

3. Signo Poético

La gráfica muestra claramente los elementos y relaciones que constituyen la estructura del signo poético y presenta las bases para una diferenciación con el signo lingüístico y los demás de artes no literarias.



Gráfica 7: contiene los cuatro elementos que entran en función para constituir la estructura cuadrangular del signo poético y los seis tipos de relaciones en que se podría descomponer la función poética del lenguaje.

El signo poético, por ser arte temático, tiene una marca distintiva, nueva, frente a la estructura de los demás signos estéticos. A más de la función comunicativa que se da entre la "obra-cosa" y el "tema" hay un nuevo elemento, el "tema". La diferencia con el signo lingüístico aparece señalada por el hecho de que éste forma parte de la "obra-cosa" o alcanza hasta la relación con el "tema" sin sobrepasar este límite poético. Esta última instancia es la explicación al por qué podemos entender fácilmente el nivel del "tema" en las obras literarias y nos cuesta dificultad llegar hasta el objeto estético y de él a una comprensión del mundo socio-histórico.

Los elementos del signo poético, como hemos señalado, son cuatro frente a los tres de los demás signos: el elemento "contexto" que incluye lo de la época (economía, religión, clase social, filosofía, etc.), el "objeto estético", que reside en la conciencia colectiva e incluye el modo de pensar

y sentir, la valoración estética del mundo —ver Gollmann: Sociología de la Creación Literaria— y de lo cual participa el poeta como miembro del grupo social; el “tema” o especie de fábula o historia ficticia, —en la novela, es la acción, la intriga, los personajes, etc.—, en el poema se llama la imagen —el tema del mar, el tema de la noche, el tema del agua—. Un ejemplo ilustrativo lo tendremos al referirnos a tres poemas del mar o cuyo tema es el mar: “Canción de los que buscan olvidar” de Gabriela Mistral, “Viaje” de Jorge Carrera Andrade y “Oda al mar” de Pablo Neruda. El otro elemento, la “obra—cosa”, es lo sensorial.

El “tema” y la “obra—cosa” configuran lo que se ha llamado la estructura intrínseca de la obra literaria. Además cada uno de los planos intrínsecos tiene un nivel de análisis y sus propias leyes de selección y proyección en tanto que estrato fónico, morfológico, sintáctico y semántico del lenguaje. No obstante, la elección y la proyección se realizan teniendo en cuenta la textura total de la obra para lograr la coherencia. Las leyes que rigen estas actividades son la interacción y la sugestividad que dan al lenguaje el carácter evocador.

Los elementos anteriores suelen constituir los planos de la obra literaria llamada por Vodička y Bělící plano lingüístico, plano temático y plano de composición, todos ellos integrantes de la relación “obra—cosa” y “tema”.

Hasta aquí la diferencia entre signo lingüístico y signo literario aparece como un hecho de estructura integrada por elementos diferentes y relaciones propias. Este mismo hecho traza los alcances de la lingüística dentro de la obra literaria como ciencia de un lenguaje que se genera en forma distinta a la génesis de la literatura que la utiliza como un punto de partida, no un fin, para la nueva codificación de signos, los signos poéticos.

Los poemas del mar que nombramos un poco antes tendrán por estas razones un contexto social propio, un objeto estético distinto, un plano temático propio, un plano lingüístico que no sobrepasa lo temático —el mar— y un plano de composición que es la textura nacida de la elección y proyección teniendo en cuenta la iteración y sugestividad del total del Discurso poético. Gabriela Mistral compuso su poema a partir de una forma romántica de la concepción del mundo: un dolor individualizado, el mar como interlocutor y consolador (que será el tema), un tipo de verso o cadena lingüística rayana en romanticismo y modernismo, todo a partir de su época, el Chile de comienzos de siglo. Sus imágenes extraídas del mar salado y salvaje son apenes la medida adecuada para borrar su pena:

*Al costado de la barca
mi corazón he apagado,
Al costado de la barca
de espumas ribeteado.*

*Lávalo, mar, con sal eterna;
Lávalo, mar, lávalo, mar,
que la Tierra es para la lucha
y tú eres para consolar.*

En la proa poderosa

mi corazón he clavado.

Mírate barca que llevas

El vértice ensangrentado.

*Lávalo, mar, con sal tremenda,
lávalo, mar, lávalo, mar.*

*O me lo rompes en la proa
que no lo quiero más llevar.*

*¡Sobre la nave toda puse
mi vida como derramada!*

*Mídala, mar, en los cien días
que ella será tu desposada.*

Mídala, mar, con tus cien vientos.

*Lávalo, mar; lávala, mar,
que otros te piden oro y perlas,*

y yo te pido el olvidar.

Carrera Andrade es un poeta también de la primera mitad del siglo XX, sin embargo deja entrever el cerco ideológico del hombre de su tiempo.

El, como el mar, a pesar de su sublevación, sigue siendo prisionero. Es una metafísica del hombre de su tiempo. Sus imágenes lo van uniendo al ser del mar hasta que termina en una identificación definitiva que expresa justamente la inmensidad y la limitación del hombre:

*Unánime y azul sublevación del mar:
sus muchedumbres y líquidas, sus motines de sal.*

*Todo un derrumbe de montañas rotas
y un súbito silencio que se vuelve gaviota.*

*Me voy mezclando, mar, a tus tumultos
y al cielo que se nece en un immense columpio.*

*En un grito o resplandor tu presencia se muda.
Ofrecen tus bandejas unas garzas de espuma.*

*Tus insectos de luz se mueven a millares
como un fluir de arenas, o de astros, o de edades.*

*Mi cuerpo entra en el flujo de tu eterno trabajo,
¡oh acarreador de sal en volúmenes diáfanos!;
conductor de yeguadas salvajes que galopan
hasta el mismo horizonte a la redonda;*

*claro aprendiz que mides el tall de las islas;
picapedrero azul de golfo y bahías;
prisionero infinito que entre rocas y dunas,
arrastras la cadena perpetua de la espuma.*

La composición en Carrera Andrade, musical y atractiva, es la aceptación directa de los cánones de la vanguardia hispanoamericana que justamente se inicia por ese tiempo.

Un caso aparte es el de Neruda poeta chileno comprometido ideológicamente con el partido comunista de su país. "Oda al mar" es un poema de coterreno social, de la lucha de clases propia de nuestro tiempo, de una dialéctica marxista que deja ver muy claramente su credo político y las aspiraciones de los pueblos latinoamericanos. De la contemplación del mar en Isla Negra, su residencia, hace una aprehención estética que convierte al océano en un monstruo apocalíptico y avaro que niega el derecho de subsistencia que reclama el pescador y el hombre de la mina de ochre. Sobre él lanza el poeta su profecía, su amenaza, su desafío que no es otra cosa que lo que hay en el fondo mismo de la conciencia del hombre:

*"porque en nosotros mismos,
en la lucha,
está el pez, está el pan,
está el milagro".*

Este es un poema cuya vivencia estética no es lo individual sino lo tránsindividual. Ve en el mar una vieja aspiración latinoamericana, la acción revolucionaria de los pobres que trabajan y cuyos deseos mueren ante la puerta de los poderosos:

*Aquí en la isla
el mar
¡y cuánto mar!
Se sale de sí mismo
a cada rato,
dice que sí, que no,
que no, que no, que no,
dice que sí, en azul,
en espuma, en galope,
dice que no, que no.*

*No puede estarse quieto,
me llamo mar, repite
pegando en una piedra
sin lograr convencerla,
entonces
con siete lenguas verdes
de siete perros verdes,
de siete tigres verdes,
de siete mares verdes,
la recorre, la besa,*

*la humedece
y se golpea el pecho*

repitiendo su nombre.

¡Oh mar, así te llamas,

oh camarada océano,

no pierdas tiempo y agua,

somos los pequeñitos

pescadores,

los hombres de la orilla,

tenemos frío y hambre,

eres nuestro enemigo,

no golpees tan fuerte,

no grites de ese modo,

abre tu caja verde

y déjanos a todos

en las manos

tu regalo de plata:

el pez de cada día.

Aquí en cada casa

lo queremos

y aunque sea de plata,

de cristal o de luna,

nació para los pobres

cocinas de la tierra.

No lo guardes,

avaro,

corriendo frío como

relámpago mojado

debajo de tus oídas.

Ven, ahora,

ábrete

y déjalo

cerca de nuestras manos,

ayúdanos, océano,

padre verde y profundo,

a terminar un día

la pobreza terrestre.

Déjanos

cosechar la infinita

plantación de sus vidas,

tus trigos y tus uvas,

los bueyes, tus metales

el esplendor mojado

y el fruto sumergido.

Padre mar, ya sabemos

cómo te llamas, todas

las gaviotas reparten

tu nombre en las arenas:

ahora, pórtate bien,

no sacudas tus crines,

no amenaces a nadie,

no rompas contra el cielo

tu bella dentadura,

déjate por un rato

de gloriosas historias,

danos a cada hombre,

a cada

mujer y a cada niño,

un pez grande o pequeño

cada día.

Sal por todas las calles

del mundo

a repartir pescado,

y entonces

grita,

para que te oigan todos

los pobres que trabajan

y digan,

asomando a la boca

de la mina:

Ahí viene el viejo mar

repartiendo pescados.

Y volverán abajo,

a las tinieblas,

sonriendo, y por las calles

y los bosques

sobreirán los hombres

y la tierra con sonrisa marina.

Pero

si no lo quieres,

si no te da la gana,

espérante,

espéranos,

lo vamos a pensar,

vamos en primer término
a arreglar los asuntos
humanos,
Los más grandes primero,
todos los otros después,
y entonces

entraremos en tí,
cortaremos las olas
con cuchillos de fuego,
en un caballo eléctrico
saltaremos la espuma,
cantando
nos hundiremos
hasta tocar el fondo
de tus entrañas,
un hilo atómico
guardará tu cintura,
planteremos
en tu jardín profundo
plantas
de cemento y acero,
te amarraremos
pies y manos,

los hombres por tu piel
pasearán escupiendo,
sacándose racimos,
construyéndote arneses,
montándote y domándote,
dominándote el alma.

Pero eso era cuando
los hombres
hayamos arreglado
nuestro problema,
el grande,
el gran problema.

Todo lo arreglaremos
poco a poco:
te obligaremos, mar,
te obligaremos, tierra,
a hacer milagros,
porque en nosotros mismos,
en la lucha,
está el piez, está el pan,
stá el milagro.

En cada uno de los poemas anteriores se puede notar un contexto social, un objeto estético o vivencia estética, un tema —el tema—, una “obra—cosa”, con sus planos fundamentales: el modo de ser sugestivo, el modo de ser semántico, el modo de ser evocativo. ¿Hasta dónde es posible la aplicación de la Lingüística en el análisis de estos poemas? ¿dónde empieza a operar la Literatura como esencia y como ciencia? Estas son las preguntas cuyas respuestas nos resolverán en conclusión nuestro objetivo inicial: la Lingüística y la Literatura son dos modos de uso, dos modos de producción de signos, dos ciencias de la génesis y uso de la misma y única lengua, la lengua natural, con sus leyes y resultados distintos.

LENGUA POÉTICA Y ANÁLISIS LINGÜÍSTICOS

El poeta trabaja con una lengua natural que conserva sus elementos fónicos, morfológicos, sintáticos y semánticos que únicamente empiezan a quedarse atrás cuando la obra remonta el estrato del tema. Este aspecto se manifiesta en una violencia que el poeta ejerce sobre el sistema tradicional para crear el imperio de lo literario. Es menos notorio en lo narrativo y lo

teatral que en el poema lírico donde el trabajo de ruptura es más radical debido a la presencia de la metáfora.

Esta es la característica de la lengua poética cuya unidad la palabra—imagen, con carácter simbólico, ha dejado atrás el aspecto lingüístico al convertirse en objeto, en cosa estética. La palabra poética no puede existir fuera del texto, pues allí está su reino y su pervivencia. De ahí se desprende el que la palabra poética sea única en cada obra, irrepetible, intransferible, con un lugar y un tiempo que no se pueden variar. Lo contrario demuestra ser la palabra del lenguaje común.

El trabajo poético se extiende hasta generar o “inventar”—como afirma Eco— un signo nuevo, jamás conocido, e irrepetible. Este último paso es el de la acuñación o materialización de la creación poética que muchos han llamado el “habla literaria”. Detrás, y mucho antes, está aquello que será la razón de sus génesis: el objeto estético. Este sería el primer acto poético. Entre los dos actos anteriores se incrusta la aprehensión estética del mundo.

El acto poético no empieza, entonces, en lo que Roland Barthes llama una “segunda significación” o Hugo Friedrich denomina “una lengua en la lengua”, sino que tiene raíces más profundas. Está situado mucho antes del acto de habla, en la concepción y aprehensión misma del mundo. Solamente así se podrá determinar cómo el tipo de signo, que es el poético, deja atrás a la lengua natural y establece sus propias leyes y su propio sistema lingüístico —otra lingüística— que será uno y único para cada obra literaria. Además esto implica la diferencia entre los alcances de la Lingüística y de la poética.

La palabra poética une universos distantes en un mismo instante. Es la expresión de lo diverso y de lo distante. A partir de ella se traza la estrategia para llegar a la “conciencia” del lector al que se somete a una visión nueva del mundo —mar, flor, tempestad, etc.—. Indudablemente la palabra literaria es un modelo nuevo de aprehensión que choca con los existentes produciendo el asombro y el desconcierto en quien está acostumbrada a lo tradicional. Ultimann lo reconoce así, “el estilo es primordialmente un modo de visión personal e idiosincrático (...) el lenguaje humano está constituido de tal manera que es a través de las imágenes como puede comunicarse esta visión”.

La creación poética es un acto de momentos múltiples. En primer lugar el nacimiento del objeto estético, luego la aprehensión poética del mundo y finalmente la expresión por elementos sensibles.

Este último acto poético implica la distinción entre “aspecto creador del uso lingüístico” y “aspecto creador del uso literario”. El primero —como lo define Chomsky— es la capacidad que tiene el usuario de la lengua para generar y recuperar infinitas estructuras lingüísticas a partir de estructuras fi-

nitas, en condiciones y circunstancias distintas. Este uso no implica un cambio en el modelo tradicional de la lengua. El segundo, el aspecto literario es la institución de nuevos signos a partir de la lengua natural. El uso literario sí altera la codificación lingüística y pone en movimiento el sistema total de la lengua.

Es otra demostración que prueba que la diferencia entre Lingüística y Literatura empieza un tanto antes que las reglas de selección y proyección. Por tanto, más allá de lo que Todorov llama “anomalías semánticas”. Se sitúa en la conciencia colectiva que incluye el objeto estético, pues mientras la lengua común tiene leyes fijas, inalterables, la lengua poética impone sus propias leyes a cada una de las obras literarias.

La denominación poética —relación “realidad — lengua”— se manifiesta por la inserción en el texto, por la posición que se ocupa en él. Este hecho obliga a la desautomatización del lenguaje y centra la atención del lector sobre el propio signo. La denominación lingüística —relación “realidad—símbolo”— conserva los modelos tradicionales de signos y centra la atención del oyente sobre el concepto o referencia. El gran problema poético es, entonces, hallar la denominación convincente respecto a la realidad designada.

Hay que aceptar la afirmación de Mukaróvský: “El discurso poético no puede ser valorado según criterios válidos para juzgar la veracidad del lenguaje hablado, (...) El valor de la denominación poética está dado únicamente por el papel que ésta desempeña en la construcción significativa total de la obra.”

En síntesis, como lo hemos destacado a lo largo de este estudio, la Lingüística tiene vigencia en la obra poética, pero sus dominios solo están a nivel de la “obra—cosa” o primer elemento del signo—obra. Sin embargo, debemos anotar que, aún en este nivel, ya ha perdido muchas de sus características para dar paso a la poesía. La Lingüística siempre busca la gramaticalidad de la expresión, en tanto que la Literatura puede intentar hasta una ruptura de la propia Lingüística como sucede en el monólogo interior o “fluir de la conciencia” en el que se pretende la captación de la palabra, del pre—lenguaje, del pre—signo. La Lingüística trata de probar una eficacia lógica del discurso, la Literatura trata de provocar la eficacia sugestiva del lenguaje para alcanzar la evocación poética del lector. Jakobson reduce el dominio de la función poética solamente al nivel de la “obra—cosa”: “La función poética traslada el principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación”. Acepta el empleo de unas reglas de selección y proyección a partir de la competencia lingüística del hablante, pero deja de lado la estrategia de la comunicación y el proceso de génesis de los nuevos signos a partir de la conciencia colectiva de la cual participa el poeta como miembro de clase.

En este asunto, como en la antropología cultural, no se pueden explicar los fenómenos poéticos como organismos a—sociales, sino como productos de un deseo colectivo, como plasmación de sus deseos y aspiraciones históricas.

BIBLIOGRAFIA

1. BUHLER, Karl. Teoría del lenguaje. Revista de Occidente, Madrid, 1961.
2. CHOMSKY, Noam. Aspectos de la teoría de la sintaxis. Aguilar, Madrid, 1969.
3. DUBROVSKY, Serge. Razones de la nueva crítica. Monte Avila, Caracas, 1974.
4. ECO, Humberto. Tratado de semiótica general. Lumen, Barcelona, 1977.
5. GOLDMANN, Lucien. Sociología de la creación literaria. Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
6. JAKOBSON, Roman y otros. El lenguaje y los problemas del conocimiento. Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1971.
7. MUKAROVSKY, Jan. Escritos de estética y semiótica del arte. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
8. PAGNINI, Marcelo. Estructura literaria y método crítico. Cátedra, Madrid, 1975.
9. TODOROV, Tzvetan. Investigaciones semióticas. Nueva Visión, Buenos Aires, 1978.
10. ULLMANN, Stephen. Lenguaje y estilo. Aguilar, Madrid, 1968.
11. VODICKA, Félix y BELIC, Oldrich. El mundo de las letras Universitaria, Santiago de Chile, 1971.