

CAPÍTULO III

FORMAS DE LA FUNCIÓN POÉTICA

LA IMAGEN POÉTICA

Raúl Bueno ha señalado dos maneras de establecer la función poética “de [la] que habla Jakobson”: una, “refiriendo el mensaje a sí mismo, o a su condición significante”; otra, “refiriendo el mensaje a su referente interno”¹.

Según la primera, el lenguaje poético se distinguiría porque en él las palabras se relacionan fundamentalmente por el significante y no por el significado que expresan, como ocurre en la prosa. En términos de Paz, las palabras se relacionan por la ley de atracción y repulsión del ritmo². Por ello, a esta manera podemos denominarla “función poética fónica”.

La segunda resulta interesante de subrayar, pues abre la posibilidad de que el lenguaje poético, sin dejar de serlo, pueda cumplir también una función representativa o referencial. Sin embargo, hay que hacer una precisión: no se trata de la instrumentalidad de la prosa. La diferencia radica en la característica del objeto designado por la una y la otra respectivamente. En el caso de la prosa, estamos frente a una función representativa connotativa. Ésta es la “representación más profunda y como rodeada de una aura luminosa” de la que habla Huidobro en su conferencia “La poesía”³. Es decir, hay una diferencia cualitativa del referente, en el que fundamentalmente se rompe con el principio de no contradicción, según el cual un objeto o fenómeno no puede ser dos cosas a la vez. Parafraseando a Paz, o es *esto* o es *aquello*, pero no puede ser *esto* y *aquello* al mismo tiempo⁴. En poesía, en cambio, el lenguaje escapa al principio mencionado, armonizando así al *esto* y al *aquello*, dándose de este modo una lógica

1. Raúl Bueno, *Poesía Hispanoamericana de Vanguardia*, p. 51.

2. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 5.

3. Vicente Huidobro, “La poesía”. En *Altazor/ Temblor de cielo*, 2^a. ed. Cátedra (ed. de R. de Costa), p. 177.

4. Paz, *El arco y la lira*, p. 102.

—ilógica— o “semántica particular”, en términos de O’Brick⁵. Y es esta semántica particular lo que hace que un texto sea poético aun cuando los elementos significantes estén en segundo plano, como ocurre muchas veces.

En síntesis, la función poética no se da sólo en la relación del mensaje consigo mismo, sino también con el referente, pero con la característica ya señalada. Una poesía de este tipo, y en estado puro, fue precisamente en cierto momento el ideal del Creacionismo de Vicente Huidobro, cuando proponía una poesía “mental” capaz de ser traducida porque estaría libre de sus elementos sensoriales, como se advierte en éstas sus palabras:

“Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas.

Es difícil y hasta imposible traducir una poesía en la que domina la importancia de otros elementos. No podéis traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, aquél no pierde en la traducción nada de su valor esencial”⁶.

Ahora bien, el hecho de que en el lenguaje poético predomine la función poética fónica y la función poética representativa connotativa, no quiere decir que las funciones expresiva y conativa estén ausentes. El problema se presenta cuando se pretende que la pura expresividad caracterice la poesía, como podría pensar cierto romanticismo vulgar. En cuanto a la función conativa o apelativa, también puede estar presen-

5. “Ritmo y sintaxis”. En Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 113.

6. Vicente Huidobro, “El creacionismo”. En Hugo Verani, *Ob. Cit.*, p. 222.

te. Esto se da sobre todo en la poesía de propaganda ideológica, la que indefectiblemente deja de ser poesía cuando pretende que lo apelativo sea lo específico de ella. En síntesis, si alguien quiere escribir un poema donde exprese o apele, debe tener presente que no logrará hacer poesía si no trabaja fundamentalmente con la función poética, sea fónica o representativa connotativa.

Asimismo, hay que señalar algo que nos parece importante: sea remitiendo el mensaje a su función signifiante (función poética fónica) o a su referente interno (función poética representativa connotativa), la función poética así entendida entra en problemas con el lenguaje en tanto lengua y norma, o sea, en tanto fenómeno social, pues se deja llevar por la dinámica del aspecto individual o habla.

Nos explicamos. Para explotar la función poética del lenguaje, a veces se necesita romper con la norma y, si se es más audaz, hasta con el sistema. En la tríada lengua-norma-habla, la segunda es una especie de freno para que la tercera no se desboque y lleve al extremo su carácter individual. En otras palabras, la norma le recuerda al habla que si bien ésta es la realización individual de la lengua, es también una materialización del lenguaje mediante el cual los hablantes de una comunidad se comunican. Por ello, si el sujeto hace un uso extremo de su individualidad, va a salirse de la norma y la lengua y a tener problemas de comunicación. En consecuencia, en su manifestación individual, el individuo puede ir sólo hasta donde todavía pueda comunicarse con otros hablantes de su comunidad idiomática o dialectal, y ahí donde empieza la incomunicación debe detenerse. Sin embargo, muchos poetas no se detienen y cruzan las fronteras.

Ahora, en vista de que hemos subtitulado este apartado como “La imagen poética”, es tiempo ya de precisar qué entendemos por ella. Sea mediante la función poética fónica o

la representativa connotativa, aquí —con Paz y Aristóteles— vamos a sostener que se trata de una forma particular de aprehender y decir la realidad. Para el autor de *El arco y la lira*, es una forma de decir lo que con el lenguaje (la prosa) no se puede decir, ya que éste no puede comunicar la complejidad contradictoria de la vida. Algo semejante sostiene el filósofo griego al enunciar esta idea que Susana Reisz ha rescatado para bien de la comprensión del fenómeno poético. Dice ella:

“En opinión de Aristóteles la metáfora, al igual que las demás figuras extrañantes que él asoció a la poesía, no es un medio de “embellecimiento” del mensaje, como tal prescindible, sino la manifestación verbal de un modo no rutinario de aprehender la realidad”⁷.

Para Paz, todos estos recursos extrañantes son los encargados de lograr la imagen poética. Así dice:

“Conviene advertir, pues, que designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc. Cualesquiera que sean las diferencias que las separen, todas ellas tienen en común el preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases. Cada imagen —o cada poema hecho de imágenes— contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos. Así, San Juan habla de ‘la música callada’, frase en la que se alían dos términos en apariencia irreconciliables”⁸.

7. Susana Reisz, *Teoría literaria*, p. 54.

8. Paz, *El arco y la lira*, p. 98.

Cabe agregar solamente que dentro de estos recursos no están sólo los tropos y las figuras literarias, nombradas y no nombradas, sino también la ausencia de los mecanismos de correferencia y de conexión, así como la ruptura de los principios que aseguran la coherencia⁹.

9. Algunos de estos mecanismos y principios son los siguientes:

- a) Referencia: Relaciones del texto con la realidad exterior (contexto).
- b) Correferencia: Relaciones entre las ideas de un texto (unas ideas remiten a otras: cotexto).

Mecanismos de la correferencia:

- * Estricta repetición de una palabra. Para continuar la información se repite un término. Ejemplo: *La poesía* es la expresión más profunda que el hombre puede lograr a través del lenguaje. En *la poesía*, las palabras recuperan su pluralidad significativa.
 - * La anáfora: Unos pronombres o adverbios se refieren a palabras anteriores. Ejem: *La poesía* es la expresión más profunda que el hombre puede lograr a través del lenguaje. En *ella* las palabras recuperan su pluralidad significativa.
 - * La catáfora: Unas palabras se refieren a otras que serán mencionadas después. Ejem: "Los mecanismos de correferencia son los siguientes: anáfora, catáfora, elipsis, sustitución léxica y nominalización ("los siguientes" se refiere a lo que figura luego de los dos puntos).
 - * La elipsis: La correferencia está ahí como significado, no como expresión porque se sobreentiende. Ejem: "Los mecanismos de correferencia aseguran la continuidad de la información. Son muy importantes para la comprensión del texto". (En la segunda oración no se ha expresado el sujeto debido a que está sobreentendido).
 - * Sustitución léxica: Parecido a la anáfora, pero se usan palabras con significación propia, a diferencia de los pronombres y adverbios que tienen significación ocasional. Puede ser un sinónimo, un hiperónimo, un hipónimo, una definición, un término muy generalizador, una perífrasis, etc. Ejem: "*La poesía* es la expresión más profunda que pueda lograr el hombre a través del lenguaje. *Este arte verbal* permite que las palabras recuperen su pluralidad significativa".
 - * Nominalización: Un sustantivo sustituye a un verbo que ha sido expresado anteriormente. Ejem: "*Transcribió* la conversación entre Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. Esa transcripción fue muy útil para los estudiosos de estos autores".
- c) La conexión: Articulación de una idea con otra. Los conectores explicitan la conexión. Hay conectores de contraste, consecuencia, adición, ejemplificación, etc.
 - d) La coherencia: Principios de no contradicción y relación temática. Sobre el primero hemos desarrollado en el texto, sobre el segundo ponemos ejemplos claros en el cap. IV.

POEMA Y PROSA

Empero, ¿todo en un poema es imagen poética? Los poemas que existen y gustamos nos muestran que no es así, pues en ellos se manifiesta también la prosa, es decir, la función representativa denotativa. Sobre este asunto, Octavio Paz señala: “El poema es poesía y, además, otra cosa. Y este *además* no es algo postizo o añadido, sino un constituyente de su ser”¹⁰. El poeta mejicano ha visto que el lenguaje (para él lenguaje es prosa) inserta al poema en la historia y la poesía lo saca. Es decir, tiene un carácter dual. Y tiene que ser así, pues “la condición dual de la palabra poética”, sostiene, “no es distinta a la de la naturaleza del hombre: ser temporal y relativo, pero lanzado siempre a lo absoluto”; y porque “la experiencia poética”, dice Paz, “no es otra cosa que revelación de la condición humana, esto es, de ese trascenderse sin cesar en el que reside precisamente su libertad esencial”.¹¹

Ahora bien, es cierto que la dualidad se da hasta en los poemas más densos, poéticamente hablando; sin embargo, la prosa se manifiesta más o menos según el grado cuantitativo y cualitativo de imágenes poéticas que haya en el texto. En el caso de un poema denso, predomina de manera bastante marcada la imagen poética, y en el del llamado poema comunicante, el lenguaje como prosa va a presentarse importante de manera cuantitativa. De ahí que se hable de un poema “prosai-co”. Es cierto que es factible realizar un poema de este tipo; no obstante, los riesgos de esa modalidad son verdaderamente serios, ya que se puede perder con facilidad la especificidad poética, lo que convierte al texto en prosa a secas, es decir, en un fracaso poético. Por tal motivo, los poetas que ha-

10. Paz, *El arco y la lira*, p. 185.

11. *Ob. Cit.*, p. 190-191.

cen poemas de este tipo deben echar mano a procedimientos muy finos para no caer en el error señalado. Sin embargo, es un riesgo que vale la pena correr cuando no se quiere perder la comunicación con el lector¹².

GRADOS DE LA IMAGEN POÉTICA

Nuestra concepción de la imagen poética como una manera de aprehender y decir la realidad, nos lleva a concordar con Susana Reisz en que la poesía (entendida como lírica) no es un género sino una manera de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo¹³. Asimismo, aquí vamos a sostener que la poesía no es un tipo de texto que se oponga a otros como el narrativo, el descriptivo, el dialógico (dramático), el argumentativo, el informativo o el expresivo. Pensamos que lo que se opone al texto poético es el texto en prosa, por las razones ya señaladas páginas atrás. Por ello, es posible que se dé una narración poética o una narración prosaica, un diálogo poético o un diálogo prosaico, una argumentación poética o una argumentación prosaica, una expresión poética o una expresión prosaica, etc. Ahora, como la imagen poética puede darse en todas las formas internas de composición, podemos hablar de imágenes poéticas descriptivas, narrativas y dialógicas, así como argumentativas, informativas y expresivas. En cuanto al verso, tampoco es lo opuesto a la prosa, pues hemos visto que lo opuesto a ésta es la poesía. El verso es una forma externa de composición, como la oración. Así, puede haber narración en verso o en oraciones, descripción en verso o en oraciones, diálogo en verso o en oraciones, etc.

12. Detallar estos procedimientos escapa a los propósitos de este estudio, ya que no son importantes para nuestro objetivo. Esperamos hacerlo en alguna otra oportunidad.

13. Susana Reisz, *Teoría literaria*, pp. 129-130.

Hecha esta precisión, podemos referirnos a dos grados extremos de la imagen poética: a) Uno que se puede denominar *imagen poética de elementos cercanos o clásica*, y b) otro al que podemos llamar *imagen poética de elementos lejanos o vanguardista-creacionista*. En ambos casos, el significado que expresan es ilógico, pero se diferencian en que en el primero, los elementos que conforman la imagen guardan una relación analógica fácilmente perceptible entre sí y con el referente externo, pues si bien hay oposición, ésta no es mucha; por ello, de alguna manera, se puede “traducir” a la prosa. En el segundo caso, en cambio, la relación analógica es bastante lejana; razón por la cual la “traducción” es muy difícil, y hasta imposible cuando el grado es muy alto. Por supuesto que entre ambos extremos hay grados intermedios. Ahora bien, mientras más cercano esté el lenguaje a uno u otro extremo, estará más cerca o más lejos de la llamada “realidad real”.

OTRAS PRECISIONES

Si bien hemos señalado que la función poética puede entenderse tanto en el nivel del significante como del referente interno, debemos decir que la imagen poética puede lograrse también con la combinación de ambos. Esto ocurre en los casos en que las palabras que se van juntando no por el significado sino por el ritmo, van creando referentes internos poéticos. Ilustremos esto con un ejemplo. Cuando Altazor dice: “El horizonte es un rinoceronte” [C. V, 217], relaciona dos palabras no por el significado sino por el ritmo; sin embargo, ya que las palabras de todas maneras expresan un significado, al hacer esto, análoga dos elementos que se oponen entre sí y crea de este modo un objeto o ser (un horizonte-rinoceronte) que sólo existe en el referente interno. Vemos así que la fun-

ción poética fónica origina una función representativa connotativa.

Algo semejante ocurre con lo que podríamos llamar el “aparente sonido o ritmo puro”, como el del lenguaje transraccional del futurismo ruso y del posterior “fonologismo”. En este caso, parece que los sonidos no significaran nada. En realidad, puede que no signifiquen como signos lingüísticos, puesto que propiamente ya no lo son, en la medida en que han perdido su convencionalidad; pero, semióticamente sí significan, aunque el significado lo obtengamos por inferencia, como en el caso de los indicios, que son signos —o cuasisignos para Íbico Rojas— no convencionales¹⁴.

Puede ocurrir también que se dé el caso de la onomatopeya, que es una especie de icono fónico, pues representa su objeto por medio de semejanzas formales, claro que no visuales sino sonoras; como se da en el clásico verso de San Juan de la Cruz (“Un no sé qué que quedan balbuciendo”), el cual fónicamente representa el balbuceo o tartamudeo. A lo dicho, agreguemos que el sonido en poesía significa algo también porque tiene que ver con la afectividad del lenguaje. Si el significado no es sólo concepto, entonces determinado sentimiento o estado de ánimo será más o menos significativo si se manifiesta con uno u otro tono. Y por el tono, por ejemplo, Alberto Ureta habla de la “serenidad dolorosa” de los poemas de Salaverry. Asimismo, un mensaje atormentado será especialmente significativo en un ritmo disonante.

Ahora bien, si las imágenes fónicas se dan en ambos grados, clásica y vanguardista, las logradas con la eliminación de los mecanismos que hacen comprensible un texto, como los de correferencia y conexión, sólo son distintivas de la poe-

14. Para un acercamiento a la tipología de los signos, ver el libro de Íbico Rojas, *Teoría de la comunicación*, pp. 42-44 y 192-197.

sía de vanguardia. Esta ausencia no nos permite entender lo que se dice. Cuando éstos están presentes, aun cuando no haya relación temática o se rompa con el principio de no contradicción, podemos darnos cuenta de ello, es decir, entender que lo que se dice es incoherente, ilógico, absurdo, etc., lo que nos permite buscar el significado connotativo. En cambio, cuando faltan, no hay posibilidad de entender nada, o la hay de entender muy poco. En otras palabras, no entendemos ni si es coherente o lógico ni si es incoherente o ilógico; así, la decodificación de la connotación se hace muy difícil. En este caso, tampoco se puede hablar propiamente de signo lingüístico y también hay que verlo como otro tipo de signo, porque de todas maneras significa algo. Reisz sostiene que en esos casos, el lector tiene que “inventar” la coherencia¹⁵. En los dos últimos cantos de *Altazor*, vamos a encontrarnos con lo señalado, así como con el aparente sonido o ritmo puro.

FUNCIÓN POÉTICA ESCRITURAL-VISUAL

Hemos visto hasta el momento que existen dos grandes formas de entender la función poética (F.P.): como F.P. fónica y como F.P. representativa connotativa. A partir de ello, hemos señalado sus grados y hecho algunas precisiones. Ahora vamos a ver una tercera manera que se centra en la escritura, aunque de modo somero, pues nuestro propósito no exige detenernos tanto en este asunto. Haroldo de Campos señala que la palabra tiene tres dimensiones: gráfico-espacial, acústico-oral y semántica¹⁶. Obviamente, la primera se refiere a la palabra escrita; dimensión que es bastante explotada por el concretismo brasileño, modalidad a la cual pertenece el poe-

15. Susana Reisz, *Teoría Literaria.*, pp. 213-221.

16. Centro de Estudios Brasileños, *Concretismo*, p. 55.

ta citado, para lograr la connotación poética. Pero este uso de la escritura para crear una imagen poética, a decir de Susana Reisz, se remonta al *tecnopaignion* de los alejandrinos y a los *carmina figurata* de los latinos¹⁷, y se puede decir que ya es advertido también por Fray Luis de León cuando dice:

“... piensan que hablar en romance es hablar como se habla en el vulgo, y no conocen que el bien hablar no es común, sino negocio de particular juycio, ansí en lo que se dize como en la manera cómo se dize; y negocio que de las palabras que todos hablan elige las que convienen y mira el sonido dellas, y aun cuenta a veces la letra, y las pesa y las mide y las compone, para que, no solamente digan con claridad lo que se pretende dezir, sino también con armonía y dulçura”¹⁸.

Entendemos que al decir que a veces cuenta también la letra para decir las cosas con armonía y dulzura, el autor de “En la ascensión” estaba pensando en que un determinado tipo de grafema podía decir cosas con más dulzura y armonía que otro tipo de letra. Así estamos, pues, frente a la escritura como elemento del decir poético, además del sonido y la semántica particular.

Ciertamente, Fray Luis no fue más allá, por lo que habríamos de esperar a Mallarmé para ver en poesía un mayor desarrollo de la dimensión gráfico-espacial. Así, nos encontramos con el poema “Un golpe de dados jamás abolirá el azar”, donde usa la distribución de las palabras en la página en blanco y los espacios libres como una manera de decir lo que con el lenguaje no se puede. Posteriormente, llegarían las innovaciones tipográficas del futurismo y los “Caligramas” de

17. Susana Reisz, *Teoría literaria*, p. 53.

18. Citado por Mauro Armiño en *Historia de la literatura española y latinoamericana*, p. 162. [El resaltado es nuestro]

Apollinaire. En Latinoamérica, tenemos al mejicano J. J. Tablada y su poema “Li-Po” y al Concretismo brasileño, que desarrolló esta modalidad de manera notable. En nuestro país, Carlos Oquendo de Amat tiene muestras de lo dicho; también podemos encontrar algo en Vallejo y, más recientemente, en algunos poemas de Eielson.

Vicente Huidobro también utilizó bastante este recurso, pero no en el poema que hoy nos ocupa. Vemos poesía de este tipo sobre todo en las “Japonerías de estío” de *Canciones en la noche*; también en *Horizon Carré* y en sus “poemas pintados”. En *Altazor* podemos ver algo de uso de los espacios en blanco en los cantos VI y VII.

Ahora, pasaremos a donde nos quedamos antes de empezar esta reflexión sobre el fenómeno poético; necesaria para describir en este poema el lenguaje y su significación en la problemática existencial del yo poético. Mas, antes es menester aclarar que no hemos pretendido agotar el tema. Hemos señalado básicamente lo que puede servirnos en la descripción del lenguaje de *Altazor*; lo que haremos a partir del capítulo V, luego de que en el IV complementemos esta reflexión al relacionar poesía y magia, y ver cómo la imagen poética se funde con la analogía del pensamiento mágico. Por ello, a partir del capítulo V diremos imagen poética y analogía indistintamente para referirnos al mismo fenómeno.