

## Literatura como lenguaje: el legado de Roman Jakobson

Edgar Roberto Kirchof\*

### Resumen

*El presente artículo propone un panorama sucinto de algunos de los principales conceptos teóricos elaborados por el lingüista y filólogo ruso Roman Jakobson relativos a la literatura. Inicialmente, el artículo presenta las relaciones de Jakobson con escritores de su época, con la intención de demostrar que sus intereses académicos, desde temprano, estuvieron relacionados no apenas a la lingüística, sino también a la literatura. Enseguida, se presenta la propuesta poética de Jakobson, apuntando para su influencia sobre pensadores contemporáneos, destacándose, en ese contexto, Umberto Eco.*

### Palabras claves

*Roman Jakobson; lenguaje poética; semiótica literaria; ambigüedad; Umberto Eco.*

### Resumo

*O presente artigo propõe um panorama sucinto de alguns dos principais conceitos teóricos elaborados pelo semiolinguista russo Roman Jakobson relativos à literatura. Inicialmente, o artigo apresenta as ligações de Jakobson com escritores de sua época, no intuito de demonstrar que seus interesses acadêmicos, desde cedo, estiveram ligados não apenas à lingüística, mas também à literatura. Em seguida, apresenta-se a proposta poética de Jakobson, enfatizando-se a questão do iconismo como central para a definição da linguagem poética. Por fim, o artigo faz uma breve síntese do legado teórico deixado por Jakobson, apontando para sua influência sobre pensadores contemporâneos, destacando-se, nesse contexto, Umberto Eco.*

### Palavras-chave

*Roman Jakobson; Linguagem poética; Semiótica Literária; Ambigüidade; Umberto Eco.*

---

\* Doctor en Lingüística y Letras por la Pontificia Universidad Católica de Río Grande do Sul (2001). Pasantía post-doctoral en el área de la Bio-semiótica en la Universidad de Kassel, Alemania. Profesor adjunto, docente e investigador en el curso de Letras y en el Programa de Post Graduación en Educación de la Universidad Luterana de Brasil (PPGEDU).

## **1 Roman Jakobson y los estudios literarios**

A PESAR DE QUE HOY, generalmente, es más conocido por sus descubrimientos en el campo de la lingüística (especialmente su definición del fonema y de las funciones del lenguaje), el ruso Roman Jakobson, en su actividad intelectual, siempre estuvo fuertemente relacionado con los estudios de la literatura y, de forma no tan intensa, con otras artes, como la pintura y el cine. De hecho, desde muy temprano en su carrera intelectual, Jakobson sustentó la tesis de que no hay razón para separar literatura y lingüística: si la primera constituye el arte de la creación verbal, la segunda es –por excelencia– la ciencia encargada de estudiar el lenguaje verbal, en todas sus manifestaciones.

Jakobson fue amigo personal de artistas como Khliébnikov, Maiakovski, Maliévitch, siendo que el grupo OPOYAZ (1914-5) –conocido como el grupo de los formalistas rusos–, que ayudó a crear, también contaba con la participación de Pasternak, Mandelshtam, Assiéiev, además del mismo Maiakovski. En la década del 20, cuando ya actuaba en el Círculo Lingüístico de Praga, se hizo amigo del poeta checoslovaco Nezval y estableció relaciones con el director de teatro E. F. Burian, habiendo, incluso, colaborado con la preparación de un guión cinematográfico, junto con Svatava Pirkova y Nezval.<sup>1</sup>

A partir de esa preocupación simultánea con la teoría de la literatura y con la lingüística, Jakobson mantiene, a lo largo de toda su producción intelectual, la concepción –ya postulada desde los tiempos de su participación en el Círculo Lingüístico de Moscú y en la Sociedad para el Estudio del lenguaje poético (OPOYAZ)– de que los estudios literarios y estéticos deben acontecer bajo un prisma semiótico y lingüístico.

Los formalistas rusos afirmaban que “el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de cualquier otra materia, y eso independientemente del hecho de, por sus trazos secundarios, esta materia puede dar pretexto y derecho a utilizarla en otras ciencias como objeto auxiliar” (Eikhenbaum, 1999, p. 37). Como los demás formalistas, Jakobson también condenaba el tipo de estudio literario que se ocupaba apenas de los “trazos secundarios” de la literatura (como cuestiones sociológicas, psicológicas,

---

<sup>1</sup> Sobre las relaciones de Jakobson con la actividad artística y literaria de sus contemporáneos, ver, entre otros, a Campos, 1970, p. 184 y a Schneiderman, 1970, p. 176.

filosóficas y biográficas), dejando de lado aquello que posee de más central y específico: el lenguaje verbal.

En un artículo dedicado al tema del realismo artístico, Jakobson (1982, -159) llegó a afirmar que, antes de su relación con la lingüística y con la semiótica, la historia de la literatura no poseía rigor académico, caracterizándose como una mera *causerie*: “No hace mucho tiempo, la historia del arte y, en particular, la historia de la literatura, no era una ciencia, sino una *causerie*. [...] Pasaba alegremente de un tema a otro, y el torrente lírico de palabras sobre la elegancia y la forma daba lugar a las anécdotas retiradas de la vida del artista”.

## **2 La poética jakobsoniana: una propuesta radicalmente semiótica**

Según Jakobson, tal actitud poco rigurosa había sido dominante en el estudio de la literatura hasta ese entonces. Por eso, en una actitud provocativa, llegó a proponer el fin de la crítica literaria y su sustitución por una “nueva” disciplina: la poética, principalmente debido a las confusiones terminológicas generadas por la postura impresionista de muchos críticos de su época<sup>2</sup>. Jakobson (1995d, p. 161), junto con los otros formalistas, reivindicaba para la lingüística “el derecho y el deber de emprender la investigación del arte verbal en toda su amplitud y en todos sus aspectos”.

Además de esto, también sugirió una clasificación propia de las ciencias destinadas a tratar del lenguaje, de forma general, y de la literatura, de forma específica. Jakobson entendía que la *semiótica*, como teoría general de los signos, debería ser clasificada como la ciencia general de todos los lenguajes, tanto el lenguaje verbal como los lenguajes no verbales; la *lingüística*, por su parte, sería un ramo o una disciplina de la semiótica, restringida al estudio del *sistema de los signos verbales*: “el objeto de la semiótica es la comunicación de mensajes, mientras que el campo de la lingüística se restringe a la comunicación de mensajes verbales” (Jakobson, 1970a, p. 20). La *poética*, por fin sería, entre los varios dominios de la lingüística, aquel cuyo fin es el estudio de la literatura como arte verbal. Como se percibe, Jakobson propone la sustitución de la crítica literaria por la poética.

---

<sup>2</sup> Sobre la discusión de Jakobson sobre lo que considera una confusión creada por la crítica en relación a los términos *idealismo* y *realismo*, ver Jakobson, 1982, p. 160s.

SEMIÓTICA	LINGÜÍSTICA	POÉTICA
Estudio de todos los sistemas de signos verbales y no verbales.	Estudio del sistema de los signos verbales.	Estudio de la literatura como sistema de signos verbales.

Para el teórico ruso, la poética comprende el “análisis científico y objetivo del arte verbal”, dividido a partir de “dos grupos de problemas: sincronía y diacronía” (Jakobson, 1995d, p. 121). Su objetivo principal es definir la razón por la cual un mensaje verbal artístico es diferente a los mensajes artísticos no verbales, de un lado, y, del otro, por qué es diferente a los mensajes verbales no artísticos: en suma, se trata de buscar “las *differentia specifica* entre el arte verbal y los otros artes y especies de conductas verbales” (id., ibídem, p. 119).

Al buscar por la *differentia* de la literatura, de un lado, Jakobson da continuidad a gran parte de las preocupaciones ya tratadas por los formalistas, principalmente el descubrimiento de que la poesía se construye lingüísticamente a partir de la relación motivada que establece entre el sonido y el sentido; por otro lado, sin embargo, les confiere una fundamentación lingüística y semiótica hasta entonces poco desarrollada, buscada, de forma pluralista, en las teorías que va estudiando a lo largo de su vida, desde el estructuralismo saussureano, la teoría de la información y de la comunicación hasta el pragmatismo americano de Charles Sanders Peirce, este último más presente en sus últimas investigaciones.

A pesar de tan grande pluralidad de referenciales teóricos utilizados para explicar el fenómeno poético, su utilización jamás llega a comprometer la congruencia del objeto literario, ya que Jakobson, al transitar entre referencias interesados en cuestiones semejantes, no abandona el tronco de su concepción en relación al lenguaje poético: la equivalencia entre el sentido y las demás estructuras del lenguaje poético.

### **3 Iconismo literario: la influencia de Charles Sanders Peirce**

Ya desde el tiempo de su colaboración con el círculo de Moscú, Jakobson sostenía la tesis que la especificidad lingüística de la poesía reside en la relación de semejanza que establece entre el sonido y el sentido. Más tarde, esa relación es ampliada para más allá del nivel sonoro, englobando todos los otros niveles del lenguaje, principalmente niveles gramaticales como la sintaxis y la morfología.

Después de su contacto con la lingüística saussureana, Jakobson pasó a expandir el alcance de su descubrimiento, redefiniendo el lenguaje poético como aquél que

“proyecta el principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de combinación” (id., ibídem, p. 130). Posteriormente, inspirado por la teoría de la comunicación, el teórico ruso redefinió la función poética como aquella en que el mensaje se dirige al propio mensaje. (id., ibídem, 127); por fin, debido a la influencia de la semiótica peirciana, Jakobson pasa a afirmar que, para el lenguaje poético, la “correspondencia diagramática [o sea, icónica] entre el significante y el significado es patente y obligatoria” (Jakobson, 1995c, p. 112).

Influido por Peirce, Jakobson, en sus escritos tardíos, no admite que la relación ente significante y significado sea siempre arbitraria, como pretendían varios estructuralistas de su época. De hecho, las investigaciones de Jakobson sobre el lenguaje poético lo llevaron a discordar de aquello que llamaría, repetidas veces, de “dogma saussureano de lo arbitrario” (id., ibídem, p. 115). De acuerdo con lo que intentó demostrar en un artículo escrito en 1965 (id., ibídem, p. 98), la disputa entre el carácter arbitrario o convencional del lenguaje remonta al dialogo *Crátilo*, de Platón, en el que Sócrates, a pesar de que prefiere la representación por semejanza (*phyei- iconismo*), defendida por Crátilo, admite la convencionalidad (*thesei*), defendida por Hermógenes, como un factor complementario del lenguaje. El pensador de Saussure para la convencionalidad entre el significante y el significado se alinea con la visión de varios lingüistas, como Yale Dwight Whitney, A. Meillet y J. Vendryés, mientras que la tesis de la similitud es defendida, entre otros, por Otto Jespersen, J. Damourette, E. Pichon, D. L. Bolinger, Émile Benveniste, entre otros.

Sin embargo, entre los autores que discutían el problema, Charles Sanders Peirce fue, en la opinión de Jakobson, quien presentó una de las resoluciones más perspicaces, pues el semanticista norteamericano fue capaz de demostrar que “no es la presencia o la ausencia absolutas de similitud o de contigüidad entre el significante y el significado [...] que constituyen el fundamento de la división del conjunto de signos en *iconos*, *índices* y *símbolos*, sino solamente la predominancia de uno de estos factores sobre los otros” (id., ibídem, p. 104). De hecho, Peirce (CP: 4.448) llegó incluso a afirmar que el signo más perfecto es aquel en el que esos tres elementos se encuentran presentes y armonizados.

Esa tesis peirciana se alinea directamente con la noción jakobsoniana a cerca de la relatividad de las funciones del lenguaje: así como, en la teoría de Jakobson, ninguna función existe de forma pura, sino siempre como *dominante*, en la teoría de Peirce, “la diferencia entre las tres clases fundamentales de signos era apenas una diferencia de

lugar en el seno de una jerarquía totalmente relativa” (Jakobson, 1995c, p. 103). En pocos términos, aunque en los ámbitos no poéticos del lenguaje, generalmente predomine la convención simbólica o indicial como fundamento de relación entre el significante (representamen) y el significado (intérprete inmediato), en el lenguaje poético, se da el predominio del iconismo, lo que equivale a decir que, en el lenguaje poético, existe siempre una relación analógica entre la estructura material del lenguaje (el sonido y las categorías gramaticales) y su sentido.

En el artículo *En la búsqueda de la esencia de la lengua*, Jakobson explora el concepto de la iconicidad en el lenguaje verbal a partir de la distinción que Peirce realizara, en el cuadro de las variedades fundamentales de la *semiosis* posible, entre las *imágenes* y los *diagramas*<sup>3</sup>. Al paso que, en la imagen, el significante presenta algunas de las “calidades simples” del significado, en el diagrama, el significante presenta apenas las relaciones entre sus partes. Imágenes como un cuadro o una fotografía presentan, de forma directa e inmediata, algunas cualidades del objeto, como colores o formas, por ejemplo. Ya en el caso de una tabla o de un mapa, como diagramas, la semejanza entre significante y significado no es directa: “el significante presenta con el significado una analogía icónica en lo que concierne a las relaciones entre sus partes” (Jakobson, 1995c, p. 105). Esa relación puede ser de cantidad, localización, graduación, etc.

Después de explorar las relaciones diagramáticas en los niveles de la sintaxis y de la morfología, Jakobson, aludiendo a la estrategia sugerida por Sócrates en el *Crátilo*, encuentra iconicidad incluso en el nivel lexical del lenguaje, relativo a las raíces y a las palabras indisociables, demostrando que, a pesar de que no existe identidad morfológica entre términos tales como *father*, *mother* y *brother*, por ejemplo, su identidad sonora sin dudas revela “una especie de alusión fonológica a su proximidad semántica” (id., ibídem, p. 111). Es lo que ocurre con innumerables otros términos en los más variados idiomas.

#### **4 Iconismo y sonoridad**

Cuando relaciones icónicas, existentes en todos los niveles del lenguaje, pasan a predominar en algún mensaje, surgen los fenómenos considerados *estéticos* o *poéticos*

---

<sup>3</sup> Es necesario notar que, entre las tres posibilidades de manifestaciones icónicas postuladas por Peirce (CP 2.277), la *imagen*, el *diagrama* y la *metáfora*, Jakobson adopta apenas las dos primeras. Sobre la cuestión del iconismo como criterio de definición del lenguaje estético, en Peirce, ver también Nöth, 2000, p. 196 así como Johansen, 1993, p.98s, entre varios otros.

del lenguaje verbal: “el valor autónomo de las oposiciones fonológicas queda amortecido en los mensajes puramente cognitivos, pero se hace particularmente evidente en la lengua poética” (id., *ibídem*, p. 104). La *onomatopeya* y la *paranomasia*, por ejemplo, revelan relaciones de sonido y sentido entre palabras que generalmente no poseen cualquier relación desde el punto de vista etimológico.

A fin de comprobar la tesis de que, en poesía, existe un vínculo de motivación icónica entre el significante y el significado, Jakobson dedica sus primeros estudios a la vinculación motivada entre el sonido y el sentido en la poesía occidental. Se hace resaltar que, de cierta manera, esa relación ya había sido antevista por el propio Saussure, en ocasión de sus estudios sobre los anagramas de la obra de Homero, y no es por casualidad que Jakobson demuestra especial interés por este aspecto de la teoría saussureana<sup>4</sup>. Y si Saussure se demostraba todavía reluctante en relación a la existencia del anagrama, Jakobson no tenía cualquier duda a ese respecto. Él demuestra que, históricamente, muchos poemas han utilizado el anagrama como uno de los recursos para crear un vínculo icónico especial entre la sonoridad y el sentido (generalmente relacionado al nombre del propio poeta).

Esa hipótesis ya había sido levantada en relación a la poesía de Shakespeare: “En algunos sonetos de Shakespeare (134 – 136), su nombre Will se encuentra inserido en forma de juego de palabras y sugiere la cuestión hipotética de si su firma está o no anagramatizada en el 129, de tal forma que la observación del poeta – “cada palabra casi denuncia mi nombre” (soneto 76)- podría ser aplicada en su sentido literal al poema en discusión” (Jakobson, 1990b, p. 124). El mismo fenómeno también fue detectado en la poesía de Hölderlin:

La profunda inclinación de Hölderlin hacia los seudónimos anagramáticos puede haberse manifestado ya en *Hyperion*. Varias veces fue resaltado que “Hyperion” significa apenas una máscara para el propio Hölderlin y que en el fondo son idénticos” (Lange). El fondo gráfico común a ambos nombres: el mitológico Hyperion (H.eri.n) y al heredado *Hölderlin* (H...er.in) – salta a los ojos, siendo reforzado por varias fórmulas del *Eremiten in Griechenland* [Eremitas en Grecia], como, por ejemplo, “holder Stern” (hoder....n – Hölder..n) [...]. (Jakobson, 1990c, p. 188)

De esta manera Jakobson pretende defender la tesis que, en la tradición literaria occidental, siempre hubo una conexión motivada o icónica entre el significante (las

<sup>4</sup> Verificar, entre otros, Jakobson, 1990a.

letras y los sonidos), de un lado, y el significado, de otro. El anagrama ilustra de forma sorprendente una parte de ese fenómeno, a saber, aquel en el que se establece un vínculo de semejanza entre el nombre del autor y el sentido de sus versos. Sin embargo, los significantes sonoros de un poema pueden ser dispuestos de forma que sugieran una infinidad de otros sentidos. En el caso de Baudelaire, por ejemplo, la repetición de los sonidos de la palabra *spleen* sirve para reiterar el sentido general del propio poema: “el disgusto por la vida o el rechazo del ser” (Jakobson, 1990d, p. 252). En otro poema de Baudelaire analizado por Jakobson, *Los gatos*, hay, entre otros, un juego opresivo entre las vocales nasales, predominantes en el inicio y en el final del soneto (*Les aMoureux ferveNts et les savaNts austères/AiMent égalMeNt, daNs leur Mûre saisoN...*), y las consonantes líquidas, especialmente en la parte intermedia del poema (*ILs cheRchent Lê siLence e L’hoRRReuR dès ténèbRes ...*). Ese juego sonoro sirve para corroborar estéticamente la oposición del poema entre sus partes externa e interna, la primera pretendiendo “imitar” al personaje del gato a través de los sonidos nasales, la segunda, transfigurándolo en un ser mágico – mítico a través de los sonidos líquidos.

## **5 Iconismo y niveles gramaticales**

Una de las contribuciones más significativas de Jakobson para el estudio del lenguaje poético puede ser encontrada en sus estudios sobre los procesos de diagramatización en la poesía. Según el semioticista ruso, “el sistema de diagramatización”, de acuerdo con Peirce, desmitificó dos principios generales de la teoría saussureana: el dogma de la arbitrariedad y el carácter lineal del significante. Importa destacar que es principalmente a través de sus estudios del lenguaje poético que Jakobson llega a tales conclusiones. Sin embargo, no es menos relevante subrayar que, ya en el lenguaje habitual (y no solamente en su uso poético), puede ser percibida la iconicidad lingüística, de un lado, así como el carácter no lineal del significante, de otro. En sus palabras, “el lenguaje poético revela la existencia de dos elementos que actúan en la gestión fónica: la elección y la constelación de los fonemas y de sus componentes; el poder evocador de estos factores, aunque quede escondido, existe –sin embargo- de manera implícita en nuestro comportamiento verbal habitual”. (Jakobson, 1995c, p. 114).

En la poesía, la cuestión del iconismo diagramático se hace especialmente visible a partir de los vínculos de motivación entre las estructuras de la sintaxis y de la morfología con el sentido. A pesar de haberse dedicado, en la mayor parte de sus

estudios, al análisis del estrato sonoro, llegando incluso a afirmar que “la característica específica del lenguaje versificado es, con toda evidencia, su esquema prosódico, su forma de *verso*”, Jakobson (1977a, p. 77) no pretende limitar la poesía únicamente a la relación entre el sonido y el sentido. El semioticista ruso reconoce que, además de las figuras sonoras, el lenguaje poético se construye también a partir de la combinación por equivalencia entre los ámbitos gramaticales del lenguaje, como la morfología y la sintaxis, por ejemplo.

Uno de los principales problemas para el receptor de un mensaje poético es saber cuál es el criterio o cuáles son los criterios de semejanza utilizados para la combinación de los términos en cada verso, visto que, como ya observaba Saussure (1995, p. 145), “los grupos formados por asociación mental no se limitan a aproximar los términos que presenten algo en común; el espíritu capta también la naturaleza de las relaciones que los unen en cada caso y crea, con eso, tantas series asociativas como relaciones diversas existan”. Para permanecer apenas con las sugerencias de Saussure (que desconsideran varias otras posibilidades), una asociación puede ser establecida con base en el radical de la palabra (enseñanza, enseñar, enseñanzas), en el sufijo (enseñanza, cobranza, esperanza), en la analogía de los significados (enseñanza, instrucción, aprendizaje, etc.), o, simplemente, en la mera semejanza de las imágenes acústicas (enseñanza, añoranza, etc.) (id., ibídem), consideradas como la dominante específica de la poesía lírica por Jakobson y por los demás formalistas.

La diversidad de criterios es tan grande porque cada nivel lingüístico, en sus varias subdivisiones, tiene condiciones de ofrecer criterios específicos para la combinación por equivalencia, creando diferentes paralelismos y contrastes gramaticales. Entre las categorías gramaticales utilizadas en paralelismos y contrastes están, con efecto, todas las clases de palabras, variables e invariables, las categorías de número, género, caso, grado, tiempo, aspecto, modo y voz, las clases de concretos y abstractos, de animados e inanimados, los nombres propios comunes, las formas afirmativas y negativas, las formas verbales finitas e infinitas, pronombres y artículos definidos e indefinidos y los diversos elementos y construcciones sintácticas (Jakobson, 1970b, p. 74).

Como si no bastase tanta diversidad de categorías gramaticales, en la mayoría de las veces, también existen cruzamientos de niveles, lo que llevó a Jakobson a la afirmación de que “una descripción no apriorística, atenta, exhaustiva, completa, de los procesos de selección, distribución e inter-relación de las diferentes clases morfológicas

y de las diferentes construcciones sintácticas presentes en un dado poema sorprende hasta incluso al investigador que la realiza” (Jakobson, 1970b, p. 72).

Ese fenómeno puede ser ejemplificado, entre otros, nuevamente por el análisis que Jakobson realizó del poema *Los gatos*, de Baudelaire, en que las divisiones gramaticales revelan claramente “un fundamento semántico” (Jakobson, 1977b, p. 183). Resumidamente, uno de los descubrimientos de Jakobson, en este caso, es que el soneto está construido de forma que su primera y su última parte presentan prácticamente la misma estructura gramatical, tanto en términos sintácticos como morfológicos, fonológicos y semánticos. Por otro lado, sus versos intermedios (sexto, séptimo y octavo) se distinguen claramente de los demás en su constitución gramatical. El motivo semántico de esa oposición es marcar la diferencia entre una descripción objetiva del gato, en el primer caso, y su transfiguración, en el segundo.

Muy resumidamente, hay semejanzas estructurales evidentes entre el inicio y el fin del poema, que constituyen un caso inequívoco de iconismo diagramático: sintácticamente, tanto el primer cuarteto como el primer terceto comportan dos oraciones, siendo que la segunda abarca el último verso de la estrofa y se relaciona con un sustantivo masculino plural; tanto el segundo cuarteto como el segundo terceto contienen dos oraciones coordinadas siendo que la segunda abarca los dos últimos versos de la estrofa. Morfológicamente, todos los sustantivos (comprendiendo también a los adjetivos sustantivados) del inicio y del fin del soneto están siempre determinados por algún epíteto (por ejemplo, *chats puissants et doux*). Fonológicamente, entre otros fenómenos, las rimas masculinas de los dos primeros cuartetos están formadas por sustantivos, mientras que las rimas femeninas lo están por adjetivos. En relación con los tercetos, todos los versos del primer terceto terminan con sustantivos, mientras que los del segundo terminan con adjetivos. Semánticamente, tanto en el primer cuarteto como en el último terceto, el objeto directo forma parte de la misma clase semántica que el sujeto: *seres animados*, en el primer cuarteto, (*amoureux, savants, chats*) y *seres inanimados*, en el último terceto (*reins, parcelles, prunelles*).

Después de identificar todos esos paralelismos gramaticales entre el inicio y el fin del soneto (especialmente entre el primer cuarteto y el segundo terceto, las estrofas externas del poema), Jakobson demuestra que el séptimo y octavo versos son los únicos que presentan una diferencia en relación a tales paralelismos: sintácticamente, el séptimo verso es el único que coloca un sujeto inanimado en singular, desprovisto de cualquier determinante, rigiendo un objeto inanimado en plural. Fonológicamente,

además de presentar una rima diferente entre el sexto y el séptimo versos (*ténèbres-funèbres*), existe un predominio de consonantes líquidas (*l* y *r*), contrariando el predominio de los sonidos nasales, que se da en los demás versos.

Después de constatar esa simetría gramatical entre el inicio y el fin del poema, de un lado, y la existencia de una disimetría en su medio (sexto, séptimo y octavo versos), de otro, Jakobson aclara que, semánticamente, la primera estrofa presenta dos tipos humanos (amantes fervorosos y sabios austeros) que, aunque son distintos, aman el mismo objeto (los gatos posantes y dóciles). Según el análisis de Jakobson, por lo tanto, Baudelaire construye una identidad única para esos tipos humanos a través de un ser intermediario, que engloba dos condiciones opuestas: la condición sensual y la condición intelectual. Así, AL paso que el inicio del poema (los dos primeros cuartetos) se presta para presentar objetivamente a ese personaje ambivalente, el final (los dos últimos tercetos) pretende transfigurarlo en un ser mágico – mítico, principalmente a través de la imagen de la esfinge.

La quiebra de sentido, ya ampliamente notada en el nivel gramatical, ocurre a partir del sexto verso, en el que es introducido un elemento semántico negativo: la relación de ese tipo humano (sensual e intelectual) con el horror de las tinieblas y del infierno griego, denominado Erebo. Jakobson no arriesga una interpretación propia del significado de este pasaje, limitándose a decir que permanece ambigua: los críticos generalmente permanecen en la indecisión entre la idea de un deseo frustrado y de un falso reconocimiento (Jakobson, 1977b, p. 176).

Es importante resaltar, por fin, que Jakobson cree que las “figuras de gramática” tienden a predominar en los poemas sin imágenes, como algunos cantos épicos, por ejemplo. El estudio de la tesitura gramatical de un canto de batalla husita llevó a Jakobson a postular una analogía entre el papel de la gramática en la poesía y la composición pictórica, esta última basada en un orden geométrico, abriendo espacio en dirección al abordaje de las artes no – literarias. En sus propios términos:

El ejemplo checo nos da valor para atrevernos a mirar por el enmarañado de correspondencias entre las funciones de la gramática en la poesía y las de la gramática relacional en la pintura. Nos enfrentamos, entonces, con el problema fenomenológico de un parentesco intrínseco entre los dos factores y con el rastreo histórico concreto del desarrollo convergente entre y de la interacción del arte verbal con el arte representativa. (Jakobson, 1970b, p. 78)

Si esa intersección de niveles gramaticales para estudiar cada equivalencia específica hace el estudio de la poética complejo, por otro lado, sirve para dejar en evidencia el carácter icónico de la propia constitución estructural de la poesía, en la mayoría de los casos, negligenciado por los críticos literarios, además de abrir perspectivas promisorias para el análisis comparativo entre el arte verbal y las artes basadas en signos no verbales.

## **6 El legado jakobsoniano**

La productividad de las investigaciones realizadas por Jakobson puede ser percibida no apenas por los innumerables estudios que nos legó, sino también por la influencia que sus ideas ejercieron y continúan ejerciendo en el campo de la semiótica literaria, siendo que uno de los conceptos más influyentes, en este contexto, es el de la *ambigüedad*. Para Jakobson, aparentemente, la función poética reduce el significado del mensaje, pues promueve la “reiteración regular de unidades equivalentes” (Jakobson, 1995d, p. 131). Ese fenómeno ocurre porque, en su concepción, la construcción del mensaje poético es regida por procesos de “equivalencia”, o sea, por relaciones de semejanzas, lo que hace que repita estructuras semejantes, a través del sonido, de la sintaxis, de la morfología, entre otras.

Sin embargo, por más paradójico que parezca, esas repeticiones, en lugar de disminuir, aumentan el significado del mensaje poético, pues “la superposición de un principio de equivalencia a la secuencia de palabras [...] comunica necesariamente la sensación de una configuración doble, ambigua, para aquellos que estén familiarizados con la lengua y el verso en cuestión” (id., *ibídem*, p. 143). En otros términos, en la poesía, en cada repetición, se mantiene una “unidad intrínseca”; sin embargo, en la medida en que esa unidad es colocada en un nuevo contexto, la misma estructura adquiere otros significados, dependientes de la nueva situación: “La tensión entre esa unidad intrínseca y la diversidad de sentidos contextuales o situacionales es el problema dorsal de la disciplina lingüística rotulada como *semántica*” (Jakobson, 1990e, p. 262).

La tesis de la ambigüedad ejerció una gran influencia sobre innumerables semioticistas interesados en estudios literarios, siendo que, en este contexto, uno de los teóricos que la incorporó de forma más productiva fue Umberto Eco, ya desde la década de los años 60. Como nos informa Calabrese (1985, p. 79), incluso en su primera edición, el libro *Obra abierta* presenta dos conceptos jakobsonianos que permanecen constantes en el pensamiento posterior de Eco sobre el lenguaje poético; son ellos: la

ambigüedad y la auto reflexividad. De hecho, influenciado por Jakobson, ya en *La obra abierta*, Umberto Eco defiende la tesis según la cual, delante de un mensaje estético, “el receptor es llevado no solamente a individualizar para cada significante un significado, sino a demorarse sobre el conjunto de los significantes (en esta fase elemental: los degusta como hechos sonoros, les da una intención como “materia agradable”) (Eco, 1997, p. 79). En ese proceso, los significantes pasan a remitirse a sí mismos, por eso mismo, el mensaje poético se transforma en un mensaje *ambiguo y auto reflexivo*.

Más tarde, en obras como *Estructura ausente y Tratado de semiótica general*, Umberto Eco mantiene esos conceptos jakobsonianos en su teoría sobre el lenguaje estético y literario, aunque los redimensiona a partir de otros referenciales, como la glosemántica de Hjelmslev y la teoría de los códigos, por ejemplo, desarrollada sobre todo en el Tratado. En ese contexto, Eco pasa a afirmar que la *ambigüedad* del mensaje estético debe ser definida a partir de la teoría de los códigos, simplemente como una *violación de las reglas del código*, que generará un exceso de significados posibles tanto en el nivel de la expresión como en el del contenido.

Por otro lado, como ya había sido colocado en *La estructura ausente*, esa violación permanece siempre regulada por un código particular o idiolectal, una regla sistemática. De esa forma, Eco concluye, bien al gusto de Jakobson, que el mensaje estético se presenta con las mismas características de la lengua, aunque de forma reducida: “el texto estético debe poseer, en modelo reducido, las mismas características de una lengua: debe haber en el texto mismo un sistema de mutuas relaciones, un diseño semiótico que paradójicamente permite ofrecer la impresión de la semiosis” (id., ibídem, p. 229).

Para concluir, es importante observar que el legado de Jakobson permanece vivo actualmente no apenas a través de los teóricos que continúan empleando, aunque sea tácitamente, métodos y conceptos desarrollados en el interior de las reflexiones jakobsonianas. Los brillantes análisis literarios realizados a lo largo de su vida todavía sirven como punto de partida para varios estudios contemporáneos, especialmente en el campo de la poesía, pues, al contrario de lo que afirmaron algunos opositores de la poética formalista – estructuralista<sup>5</sup>, la propuesta de Roman Jakobson demostró no ser estática ni tampoco a-histórica: a pesar de haber sido fuertemente influenciado por las

---

<sup>5</sup> Sobre las críticas a la teoría de Jakobson, verificar, entre varios otros, los artículos de Campos (1970) y Schneiderman (1970).

categorías lingüísticas opositivas de Saussure, Jakobson supo redefinirlas en términos de complementariedad<sup>6</sup>, lo que le permitió tratar de la literatura –así como de cualquier otro sistema de signos. Tanto desde el punto de vista sincrónico como diacrónico.

De hecho, en la perspectiva de Jakobson, el estudioso de la poética, mientras procura por las *differentia* de la literatura, no debe olvidarse que “la descripción sincrónica considera no apenas la producción literaria de un periodo dado, sino también aquella parte de la tradición literaria que, para el periodo en cuestión, permanece viva o fue revivida” (Jakobson, 1995d, p. 121). En ese sentido, por lo tanto, se puede concluir este artículo suscribiendo el punto de vista de Boris Schnaiderman (1970, p. 175), para quien Roman Jakobson poseía “una visión dialéctica y radical de la literatura”.

Traducción al español:  
Prof. Dr. Milton Hernán Bentancor

## Referências

- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Lisboa: Presença, 1985.
- CÂMARA Jr., J. Mattoso. Roman Jakobson e a lingüística. In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística; poética; cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 165-174.
- CAMPOS, Haroldo. O poeta da lingüística. In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística; poética; cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 183-194.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 3.a ed., 1980.
- \_\_\_\_\_. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 8.a ed., 1997.
- EIKHENBAUM, B. A teoria do método formal. In: TODOROV, Tzvetan (Org.) *Teoria da literatura I – Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Lisboa: Ed. 70, 1999, p.29-71.
- JAKOBSON, Roman. A lingüística e suas relações com outras ciências. In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística; poética; cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970a, p. 11-64.
- \_\_\_\_\_. Poesia da gramática e gramática da poesia. In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística; poética; cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970b, p. 65-80.
- \_\_\_\_\_. La dominante. In: \_\_\_\_\_. *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977a, p. 77-88.
- \_\_\_\_\_. “Les chats” de Charles Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977b, p. 163-188.
- \_\_\_\_\_. El realismo artístico. In: PIGLIA, Ricardo. *Polémica sobre realismo: George Lukacs y otros*. Barcelona & Buenos Aires: EBA & Ediciones Buenos Aires S.A., 1982, p. 157-176.

<sup>6</sup> Sobre el asunto, verificar el artículo de J. Mattoso Cámara, 1970.

- \_\_\_\_\_. A primeira carta de Ferdinand de Saussure a A. Meillet sobre os *Anagramas*. In: \_\_\_\_\_. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990a, p. 3-14.
- \_\_\_\_\_. A arte verbal de Shakespeare em “Th’expence of spirit”. In: \_\_\_\_\_. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990b, p. 109-126.
- \_\_\_\_\_. Um olhar sobre “Der Aussicht”, de Hölderlin. In: \_\_\_\_\_. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990c, p. 183-238.
- \_\_\_\_\_. Uma microscopia do Último “Spleen” em *Fleurs du mal*. In: \_\_\_\_\_. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990d, p. 239-254.
- \_\_\_\_\_. Linguagem em ação: E.A. Poe. In: \_\_\_\_\_. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990e, p. 239-254.
- \_\_\_\_\_. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México: Fondo de cultura económica, 1992.
- \_\_\_\_\_. A linguagem comum dos lingüistas e dos antropólogos. In: \_\_\_\_\_. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995a, p. 15-33.
- \_\_\_\_\_. Lingüística e teoria da comunicação. In: \_\_\_\_\_. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995b, p. 73-86.
- \_\_\_\_\_. À procura da essência da linguagem. In: \_\_\_\_\_. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995c, p. 98-117.
- \_\_\_\_\_. Lingüística e poética. In: \_\_\_\_\_. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995d, p. 118-162.
- \_\_\_\_\_. *El marco del lenguaje*. México: Fondo de cultura económica, 1996.
- JOHANSEN, Dines. *Dialogic semiosis*. Bloomington: Indiana Press, 1993.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*, C. Harshorne, P. Weiss & A. W. Burks (eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.
- NÖTH, Winfried. *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2000.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- SCHNAIDERMAN, Bóris. Uma visão dialética e radical da literatura. In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística; poética; cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 175-182.
- WAUGH, Linda R. & JAKOBSON, Roman. *La forma sonora de la lengua*. México: Fondo de cultura económica, 1987.