

La semántica poética de Jan Mukařovský

Jarmila Jandová

En el Archivo Literario del Monumento de Literatura Checa, Praga, reposan cuarenta cajas que contienen los manuscritos, borradores, apuntes y otros materiales de trabajo de Jan Mukařovský. Según opinión del lamentablemente desaparecido profesor Miroslav Procházka, uno de los más grandes conocedores de la obra del estético praguense,

estos textos poseen un valor heurístico nada desdeñable. Revelan, más claramente que los trabajos publicados, el trasfondo del desarrollo intelectual de Mukařovský, y sus nexos ocultos con estímulos externos, que nos permiten corregir nuestras apreciaciones, hasta ahora incompletas. En los diversos apuntes y comentarios podemos observar sus amplios conocimientos del contexto filosófico y de la teoría del arte europeos, como también el anclaje de la obra de Mukařovský en la tradición teórico-literaria checa.¹

Entre dichos materiales se destaca un bloque de textos correspondientes a doce cursos universitarios dictados por Mukařovský entre los años lectivos 1928/29 y 1933/34. Convencido de la importancia que tiene esta secuencia de cursos para mostrar "las fuentes y la motivación de una serie de ideas cuyos estímulos siguen vigentes" (158), el profesor Procházka se dio a la tarea de editarlos. Entre 1981 y 1991, seis de los textos fueron publicados en varias revistas especializadas. El libro del cual venimos citando reúne tres cursos de teoría literaria: "Semántica del lenguaje poético" (primer semestre del año lectivo de 1929-30), "Filosofía del lenguaje poético" (primer semestre de 1933/34) y "Filosofía de la estructura poética" (segundo semestre de 1933/34) (los dos últimos ya habían sido publicados en *Wiener Slawistischer Almanach*, 1981).

¹ Jan Mukařovský, *Básnická sémantika* [Semántica poética], edición y notas Miroslav Procházka, prefacio Miloš Tomčík (Praga: Univerzita Karlova, Vydavatelství [Editorial] Karolinum, 1995) 159. Todas las citas textuales siguientes pertenecen a esta edición. Traducción de los pasajes citados: J. Jandová.

El libro no sólo viene a engrosar la monumental bibliografía de Mukařovský (unos 500 títulos originales), sino que muestra una faceta menos conocida de su perfil científico: la del maestro universitario. Mukařovský llamaba estos textos *čtení* 'lectura', 'lección' (*Vorlesung* en alemán, *lecture* en inglés), o conferencia magistral. Aquí vemos al profesor que, en lugar de confiar en la improvisación, dicta la clase con apoyo en un texto muy elaborado, pero combinando la "lectura" con la reflexión, el ejemplo, la idea que se le acaba de ocurrir, el retorno a los temas ya tratados o la anticipación de temas que vienen. Las intervenciones editoriales se limitaron a las estrictamente indispensables para la presentación impresa, de manera que los textos llegaran al lector sin modificaciones en su contenido o estilo y en forma completa. Así, al rigor científico de la exposición se le agrega a menudo el toque de lo inmediato, de la situación real del aula de clase, la sensación de contacto directo con el maestro.

Semántica poética

(Título original del curso: "Semántica del lenguaje poético")

Al igual que en los dos cursos siguientes, Mukařovský "cumple el propósito de enseñarles a sus estudiantes a ver cómo los componentes individuales de los artefactos literarios están interrelacionados, cómo la estructura de la obra va creciendo desde los elementos lingüísticos, estilísticos y semánticos más simples hasta la totalidad poética específica, sobre los ejes diacrónico y sincrónico" (Miloš Tomčík en el Prefacio, 15).

Mukařovský introduce el curso con una reflexión sobre estilística general para delimitar dentro de ésta el campo de la estilística poética, al interior de la cual ubica luego la semántica del lenguaje poético.² Rechaza las concepciones corrientes según las cuales el campo específico de la estilística es el estudio bien sea del lenguaje emocional, bien sea del *habla* (*parole*). Como parte de la lingüística, la estilística sólo puede estudiar el nivel de la *lengua* (*langue*), es decir, una norma general vigente para la comunidad lingüística dada. Similarmente, como parte de la estilística, la semántica del lenguaje poético se ocupa de aquella clase específica de *lengua*

² Con el término "poético" Mukařovský a menudo se refiere a "literario" en general, incluyendo la narrativa; pero el material de apoyo con el que ilustra el curso proviene de la poesía checa, rusa, francesa y alemana.

que está destinada a producir la experiencia estética. Las manifestaciones de *habla* individuales —las obras poéticas— son percibidas en el contexto de la *lengua* poética, es decir, del conjunto de normas estéticas dadas por la tradición poética viva, actual.

Antes de entrar en la problemática de la semántica poética, Mukařovský descarta las definiciones corrientes del lenguaje poético como lenguaje ornado, plástico (lenguaje de imágenes), emocional, expresivo (de la personalidad del poeta), bello, etc. El lenguaje poético es “un lenguaje con una función especial” (24); uno de los subsistemas lingüísticos funcionales, en términos de la lingüística funcional del Círculo de Praga. Los diferentes lenguajes funcionales a menudo se unen en parejas de opuestos (25): por ejemplo, intelectual vs. emocional, teórico vs. práctico, etc. El lenguaje poético se opone al lenguaje ‘comunicativo’ (el orientado hacia el referente, la cosa designada, la realidad ontológica). ¿En qué consiste la oposición? El lenguaje poético *actualiza*³ los elementos que le ofrece el sistema lingüístico del idioma dado, aunque esto por sí solo no bastaría para caracterizarlo, pues todos los lenguajes funcionales actualizan de alguna manera la *lengua*, como se observa en el lenguaje emocional, las jergas, etc. El lenguaje poético se distingue por realizar dicha actualización básicamente de dos maneras: 1. transformando los elementos lingüísticos sobre el trasfondo del lenguaje comunicativo, por un lado, y de la tradición poética viva, por el otro; 2. organizando los diferentes niveles y componentes lingüísticos en una red de relaciones recíprocas y dinámicas, es decir, relaciones estructurales.

Para comprender el carácter estructural de la obra poética, “tenemos que libramos de la opinión corriente según la cual existen unos elementos privilegiados o dominantes en la obra artística (el ‘contenido’), y otros ancillares o secundarios (la ‘forma’); debemos concebir la obra como un conjunto de componentes paralelos, unidos por relaciones de reciprocidad, no de superioridad y subordinación” (27). No sobra recordar que Mukařovský, al igual que los formalistas rusos, rechaza la dicotomía “forma-contenido”. Reconoce, claro está, la existencia de *dominantes* (usualmente una); pero afirma que “1. cualquier componente de la obra puede

³ El concepto de “actualización” en la teoría literaria de la Escuela de Praga correspondería aproximadamente al de “desfamiliarización” de los Formalistas rusos; pero tiene un sentido más concretamente lingüístico, de potenciación o puesta en el primer plano de las posibilidades latentes en el idioma.

llegar a ser dominante, no sólo el contenido; 2. la dominante no se puede presuponer a priori, sino que debe averiguarse mediante el análisis; 3. la dominante no tiene *más valor* que los demás componentes, como se pensaba del 'contenido' por su capacidad *comunicativa*' (28). Lejos de reducirse a meros juegos con palabras, las operaciones textuales a las que somete la obra poética el material lingüístico son el factor que genera la peculiar semántica del enunciado poético (y de la enunciación misma).

En el resto del curso Mukařovský expone minuciosamente las múltiples posibilidades de actualización que existen en los diferentes niveles del texto, desde el estrato fónico hasta el contexto semántico de la frase y de las unidades textuales superiores.

La relación entre el símbolo acústico [imagen acústica; N. de J. J.] y el significado . . . constituye la primera posibilidad de actualización . . . [E]n contraste con su arbitrariedad habitual, se insiste en la *motivación* [énfasis de J. J.] del símbolo acústico . . . en parte con la ayuda de onomatopeyas existentes, pero también mediante la creación de onomatopeyas nuevas. [Sin embargo] en la mayoría de los casos se trata de onomatopeyas *aparentes*. . . . Con la repetición de determinados fonemas, el poeta llama la atención sobre ellos . . . [y] al hacer énfasis en el sonido, crea la ilusión de una relación interna entre el sonido y el significado. [Por ello] el aspecto fónico y su organización pueden ser un medio eficaz de actualización semántica. (32-35)

Nadie duda del valor estilístico del sonido en la poesía—es lo que suele señalarse vagamente como la "musicalidad" del verso. Mucho menos conocido es el hecho de que también el nivel del morfema puede ser actualizado poéticamente.

La semántica se ocupa de los morfemas sólo en la medida en que éstos no están gramaticalizados. Pero en el lenguaje poético . . . cualquiera de los hechos gramaticalizados puede actualizarse y así recuperar su significado pleno. En primer lugar puede ser objeto de actualización la relación misma entre semema y morfema. Con ello se pone en el primer plano la conciencia de la divisibilidad de la palabra en partes menores [haciendo] más llamativo el morfema que el semema, [con lo cual] se desdibuja el significado del semema . . . Aquí estamos a un paso del llamado "lenguaje artificial": grupos de fonemas que recuerdan palabras producen la ilusión de ser palabras, pero en realidad no lo son; sólo contienen leves alusiones a palabras reales. Son palabras construidas con exclusión justamente de aquello que hace una palabra—el significado. El efecto que

que se consigue con este procedimiento es que las palabras como si estuvieran buscando su significado . . . La actualización consiste en la subversión de la jerarquía usual: el morfema está en el primer plano. (44-49)

El nivel de la palabra desde luego ofrece ricas posibilidades de actualización semántica. ". . . no hay palabras de alguna manera privilegiadas, el material léxico es accesible para el poeta en toda su extensión. Es el modo de utilización de este material en la obra lo que le confiere valor estético" (54). Mukařovský dedica varias sesiones del curso a la palabra y a sus diversas características, incluidos los aspectos gramaticales como la categoría, el género, el número, etc. En cuanto a la transposición semántica —los tropos— es interesante anotar que el autor no identifica el tropo con la imagen, ni mucho menos con "imagen plástica". Contra la definición corriente según la cual la poesía es pensamiento mediante imágenes (Potebnia), Mukařovský afirma que "el aspecto semántico de la poesía no se limita a la imagen" (64).

Hay que destacar que Mukařovský no sólo estudia con lujo de detalles cada uno de los posibles niveles de actualización poética del material lingüístico, sino que pone de relieve las múltiples relaciones recíprocas que surgen tanto en cada nivel individual como entre un nivel y otros. Así, la paronomasia, que actualiza la relación entre el semema y el morfema, afecta de la misma manera la relación (aparente) entre el fonema y el significado, de tal modo que ". . . se produce la impresión de alguna conexión necesaria, alguna lógica ficticia, fundada en el sonido" (36). Similarmente, con respecto a la rima Mukařovský muestra cómo en este recurso poético la actualización opera desde el fonema hasta la categoría léxica y gramatical; incluso las diversas variantes sociolingüísticas pueden ser objeto de actualización poética en la rima.

En un texto organizado con atención a la eufonía, también la rima adquirirá un carácter eufónico. Sin embargo, en la rima, así como en la asonancia y la aliteración, siempre prevalecerá la función semántica . . . En primer lugar, las palabras en la rima se hallan resaltadas semánticamente . . . y no sólo las palabras aisladas, sino campos semánticos enteros, de manera que la elección de las palabras para la rima tiene que ver con la elección de los motivos . . . En segundo lugar, las palabras unidas por la rima entablan relaciones semánticas entre sí. . . . Otro efecto semántico consiste en colocar en la rima palabras pertenecientes a diferentes medios sociolingüísticos. . . . (37-41)

Filosofía del lenguaje poético

Este curso forma una unidad con el siguiente, "Filosofía de la estructura poética". El problema central es la función referencial y el llamado autotelismo de la obra poética (y de la obra literaria en general). Mukařovský revisa nuevamente las bases lingüísticas de la teoría del lenguaje poético en la perspectiva de la correlación *langue-parole* y del *signo* lingüístico. Esta es su preocupación investigativa general por esa época: recordemos que su conocida ponencia "El arte como hecho semiológico" es de 1934. "En estos tiempos de crisis económica y espiritual, la filosofía del signo es el problema filosófico más importante", afirma (81).

Comparando el funcionamiento de diversos tipos de signos, Mukařovský llega a la conclusión de que el signo lingüístico es el que más se acerca en su función referencial a la realidad *trascendente* (realidad que trasciende el lenguaje, realidad ontológica): "[C]uanto más se acerca un signo al signo lingüístico, tanto más estrechamente se relaciona con determinada realidad individual, ligada con cierto punto en el espacio y con cierto momento en el tiempo" (83). Esta es la característica de los signos "comunicativos". Existen también "signos 'autónomos', es decir, aquellos en los cuales la realidad designada no puede ser señalada con claridad. . . . He aquí una característica del signo que considero más básica que la de representar determinada realidad; me refiero a la necesidad de que el signo medie entre el emisor y el receptor" (79).

"Signo comunicativo" y "signo autónomo" son dos conceptos clave en varios de los trabajos más conocidos de Mukařovský ("El arte como hecho semiológico", *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*, entre otros). Quien no conozca su filosofía del signo, podría pensar (como efectivamente sucede) que hay aquí una contradicción en términos: ¿cómo puede haber signos "autónomos" frente a otros "comunicativos", si por definición todo signo sirve para comunicar mensajes? Aparte de la definición "mínima" del signo que acabamos de citar en el párrafo anterior, el texto que venimos comentando permite aclarar que la distinción consiste, no en la presencia o ausencia de comunicación de un mensaje, sino en diferentes tipos de referencia. El signo autónomo no carece de función referencial: su referencia es la realidad *intencional* (ver más adelante), la cual puede ser considerablemente difusa.

A continuación Mukařovský examina muy detalladamente el significado lingüístico. Si bien en su opinión la unidad semántica básica en el lenguaje no es la palabra o la frase sino la totalidad de la manifestación lingüística (aunque ésta puede coincidir con la palabra o la frase), por razones metodológicas procede desde la palabra (sustantivo, adjetivo, verbo) hacia unidades mayores, hasta llegar a textos completos. A estas cuestiones dedica por lo menos la mitad del curso. ¿Por qué lo hace? Por su convicción de que

no es posible entender la poesía si no entendemos su material. Otras artes están en una situación diferente a la del arte verbal, puesto que sólo éste último posee un material que entra en la obra, no en un estado poco cargado de significado, sino ya como parte de todo un sistema de signos, el cual es además el sistema de signos más importante. Por ello debemos ocuparnos de la semántica lingüística extensamente si queremos ganar acceso a la esencia de aquel signo específico que es la obra artística. (111)

La revisión detallada de la semántica lingüística, desde el plano fónico hasta los contextos mayores (párrafo, capítulo etc.) resulta muy productiva, pues en cada caso Mukařovský se detiene en los aspectos particulares de la referencia y esto le permite señalar la diferencia entre la *cosa designada* y el *objeto intencional*, o entre la *realidad trascendente (realidad ontológica)* y la *realidad intencional*.

El "objeto" no es "cosa". La cosa en sí es algo que está fuera del campo y alcance del lenguaje, algo trascendente con respecto al lenguaje. El "objeto", por el contrario, está tan al alcance del lenguaje que puede ser creado por él. . . . En el recorrido entre la palabra y la 'cosa' se sitúa . . . el objeto intencional. Vemos la cosa por medio de este objeto, intuimos la cosa detrás de él; de manera que si la relación entre la palabra y la cosa se corta, permanece aún la relación entre la palabra y el objeto intencional . . . (92)

Entre la realidad ontológica y la realidad intencional no existe una división tan tajante que se pueda decir que sólo aquélla es objetiva, mientras que ésta es subjetiva, pues hasta cierto punto la realidad ontológica es creada subjetivamente y la realidad intencional es en cierto sentido objetiva (supraindividual, colectiva). En esta perspectiva, debe ser posible hallar una sola designación para aquella realidad con la que tiene que ver la manifestación lingüística; en efecto, Mukarovský la designa como *conjunto de*

valores (110). Sin embargo, los desplazamientos de la referencia entre los polos de la realidad trascendente y la realidad intencional dan cuenta de las diferencias no sólo entre la manifestación lingüística común (la "comunicativa") y la artística ("autónoma"), sino también entre diferentes tipos de manifestaciones artísticas, según la manera como aprovechan los referentes "trascendentes" o "intencionales" o sus múltiples combinaciones posibles (por ejemplo, novela histórica con personajes históricos o con personajes ficticios, novela realista con elementos fantásticos, etc.).

Todos estos planteamientos son fundamentales para el esclarecimiento del referente de la obra literaria ("esa realidad indefinida a la cual apunta la obra de arte", que en "El arte como hecho semiológico" Mukařovský definirá como "el contexto total de los fenómenos sociales"):

El objeto intencional tiene carácter colectivo (social), es decir, sólo empieza a existir cuando es reconocido por una colectividad. De lo cual se sigue que no es confrontado con un solo punto como sucede con la realidad trascendente, sino con todo el contexto de la realidad intencional. O encaja en ella o no encaja. Encaja en un lugar vacío o pretende desplazar otro objeto intencional. Pretende cambiar la realidad intencional desde las bases o sólo en detalles. Naturalmente, será aceptado por la colectividad con más facilidad si encuadra en la realidad intencional, sin cambiarla. En el caso contrario sobreviene la lucha. La realidad intencional es una realidad-valor. . . . (117)

Esta relación tensa, a menudo contestataria, no es otra cosa que el llamado "autotelismo", o la "autonomía" del arte. Lejos de significar aislamiento o falta de vínculo con la realidad, es el factor que le permite al arte ejercer su función social. En su relación con la realidad intencional

. . . el lenguaje poético está francamente orientado hacia la revaloración de los valores, para lo cual se sirve principalmente del ritmo, aquel recurso que supuestamente es un mero 'adorno' exterior en la poesía. . . . En el lenguaje poético suele producirse tensión entre los valores ligados con la realidad y aquellos sugeridos por la manifestación lingüística. Es la función propia de la obra poética. . . . Éste es, pues, el autotelismo del lenguaje poético. A muchos les parece poca cosa y es precisamente una de sus quejas contra el mal denominado formalismo. . . . Podemos responder [que] el "autotelismo" tiene que ver tan sólo con el debilitamiento

de la relación del arte literario con la realidad trascendente, mientras que la relación con la realidad intencional se halla acentuada . . . (109, 118, 121)

Filosofía de la estructura poética

En este curso Mukařovský desarrolla muchas de las ideas planteadas en el anterior. Para llegar a la noción de estructura poética (o estructura literaria en general) hay dos caminos: desde la obra literaria particular o desde el concepto de estructura en general. Mukařovský opta por el primero, puesto que en el arte se concede mayor importancia a la "parole" (a la manifestación artística individual) que en la comunicación lingüística corriente.

Partiendo de la *recepción* de una obra literaria, el autor llega a su conocido concepto de *objeto estético* (cfr. "El arte como hecho semiológico")—el significado asociado con determinada obra literaria en la conciencia de la colectividad receptora. Si nos acercamos a un texto como a una obra de arte, es decir, con ciertas expectativas estéticas,

la obra no se proyecta sobre una "tabula rasa". Es percibida ya como miembro de una serie, como una obra de arte literario. Antes de ella existieron otras obras . . . las cuales se encontraban confrontadas a su vez con el nivel establecido por su antecesores. Pero tampoco desde el punto de vista sincrónico la obra está aislada: pertenece a una escuela, una generación. . . la obra y el objeto estético que está vinculado con ella no son hechos aislados. También el arte tiene su "langue", y sólo ésta puede ser llamada estructura en el sentido propio. (124)

La estructura artística es, pues, un hecho inmaterial y supraindividual que coincide en parte con la noción de "tradición artística viva" y reside en la conciencia colectiva. La estructura así concebida, junto con el sistema axiológico de la colectividad receptora, es lo que permite el surgimiento de objetos estéticos siempre nuevos para una misma obra de arte. Las obras individuales no son más que manifestaciones particulares de la estructura supraindividual. Nótese que con el término "estructura" Mukařovský no se refiere a la composición de la obra; para él, la composición no tiene carácter estructural.⁴

⁴ Cfr. Jan Mukařovský, "El arte como totalidad", trad. J. Jandová, en *Proyectar la comunicación*, comp. J. Martín-Barbero y A. Silva (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1997) 229-41.

A continuación Mukařovský aborda el asunto desde el otro extremo—desde el concepto general de estructura y el pensamiento estructural en diversas disciplinas, incluida la biología. Enfocando finalmente el concepto de estructura en el arte, encuentra que el estructuralismo está relacionado con la teleología (pero no con el causalismo) y, sobre todo, con la axiología. “Cuando pensamos en términos estructurales, pensamos en términos de valores” (128).

La noción de valor trae consigo el tema siguiente: la relación entre estructuras. El valor es el nexo entre las diferentes estructuras; “la estructura es un valor autónomo en su propia serie, pero heterónomo en su relación con otras estructuras. [El] concepto de estructura es inseparable del concepto de valor” (129). Mukařovský llega así gradualmente hasta la noción global de “estructura de estructuras”: el campo amplio de la cultura. Las ideas planteadas en esta parte completan de manera interesante la discusión sobre el autotelismo del arte desarrollada en el curso anterior.

Las últimas sesiones del curso están dedicadas a las relaciones entre estructura y función, entre los valores autónomos y heterónomos, y entre estructura y valor. Esta última cuestión lleva a Mukařovský a plantear la relación entre estructura y significado, porque “el concepto de valor es muy cercano al de significado” (130). La correlación significado-signo [significado-significante], estudiada en el curso anterior, se complementa ahora con la correlación significado-valor, y el resto del curso se dedica a la estructura en su relación con el significante (el artefacto literario) y el significado (objeto estético).

En conclusión, la riqueza conceptual de los tres textos, su sólida fundamentación en lingüística general, filosofía, estética, historia del arte y psicología, su estilo didáctico, la gran cantidad de ejemplos literarios que trae en varios idiomas—todo ello hace de este libro una adición muy oportuna a la bibliografía de trabajo de todo investigador que desee conocer a fondo el pensamiento de Mukařovský.⁵

⁵ Algunas partes del libro serán incluidas en una nueva antología de Mukařovský que aparecerá próximamente, en traducción al español por la autora de esta nota.