

«COMUNICACION Y LENGUAJE POETICOS»

■ Conferencias del catedrático y académico
Lázaro Carreter

«Hay que salvar la poesía. Por su enorme valor enriquecedor, de solidaridad y catarsis, es una de las pocas fuerzas espirituales que sobreviven en una sociedad como la actual, en la que todo invita a la deshumanización», afirmó el académico y catedrático de la Universidad Complutense Fernando Lázaro Carreter, dentro del ciclo de conferencias que sobre «Comunicación y lenguaje poéticos» impartió del 2 al 11 de febrero en la Fundación Juan March. Partiendo de la base de que el lenguaje poético es un acto completamente distinto del lenguaje ordinario, por lo que comunica, por la forma en que lo comunica y por el mismo proceso de comunicación emisor-receptor (poeta/autor-lector), el profesor Lázaro ha mostrado, a lo largo de cuatro conferencias, esa «peculiaridad del lenguaje poético, caracterizado por una dimensión fundamental de ficción», así como la dificultad que su percepción y entendimiento conlleva.

Ofrecemos a continuación un amplio extracto del ciclo.



FERNANDO LAZARO CARRETER nació en Zaragoza en 1923. Tras ejercer la docencia como catedrático en la Universidad de Salamanca durante 22 años, pasó a la Universidad Autónoma de Madrid, donde lo ha sido de Lengua Española y, actualmente, enseña Teoría de la Literatura como catedrático de Gramática General y Crítica Literaria, en la Universidad Complutense. Académico de Número de la Real Academia Española, ha dirigido destacadas colecciones literarias y publicado numerosos trabajos sobre Lingüística, Literatura y Poética.

COMUNICACION POETICA Y COMUNICACION PRACTICA

El estudio de los actos de lenguaje se engloba hoy bajo una disciplina denominada Pragmática por Charles Morris. La *Pragmática* estudia la relación de los signos con sus usuarios, es decir, las relaciones de las palabras y oraciones con los hablantes y oyentes. En Pragmática, se denomina «fuerza ilocutiva» de los «actos de lenguaje» a aquella intención con que los emite el hablante. De este modo, hablar es comportarse de acuerdo con reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas. Es decir, no manejamos sólo

secuencias lingüísticas bien formadas gramatical y semánticamente, sino que las *enunciamos*, confiriéndoles una fuerza ilocutiva determinada.

Así pues, el estudio del lenguaje de la poesía parece haber encontrado, por fin, un marco teórico adecuado para su desarrollo. De todos es sabido cómo los fundadores de la Lingüística científica, Saussure y Bloomfield, desalojaron explícitamente de su ámbito de estudio la lengua de la literatura. Ambos definen como objetivo de la ciencia lingüística el idioma hablado, el del coloquio. Bloomfield nunca tomó tampoco en consideración el lenguaje literario, porque no comparte los rasgos que son comunes a todos los hablantes. Chomsky, tampoco. Pero nuestro siglo ha conocido importan-

tes incursiones de lingüistas en los dominios del idioma artístico. El primero fue el movimiento iniciado por Croce, centrado e impulsado por Karl Vossler, que dio lugar a la Estilística idealista. Pero su interés resultó ser más psicológico que propiamente lingüístico.

Ha tenido mucha más repercusión en nuestro tiempo la actividad de los formalistas rusos, cuya plenitud se produjo en el primer cuarto de siglo y se prolongó durante el tercer decenio en el Círculo Lingüístico de Praga. Su objetivo era descubrir las causas de la *literariedad*, término acuñado por Jakobson en 1921, es decir, lo que hace que un discurso construido con las palabras que todos usamos se convierta en poesía.

Vemos, pues, cómo la peculiaridad, la rareza del lenguaje poético fue ya explícitamente proclamada por Saussure y Bloomfield; y cómo los formalistas eslavos nadaron contra esta corriente: es la forma la que crea el fondo, la que hace poéticas las representaciones. No es que esté vinculada al lenguaje, como pensaba Hegel, sino que *es* lenguaje, y por tanto, su elucidación corresponde de pleno derecho a la Lingüística. Y se pusieron a comparar y a oponer el lenguaje de la literatura con el de la conversación corriente. Creo que se comete una inculcable injusticia al no reconocer las grandes aportaciones que aquel grupo de investigadores eslavos hizo para conocer mejor los mecanismos de la forma poética. Para mí, las objeciones mayores que pueden oponerse al formalismo son, por un lado, la evacuación del contenido, en la investigación del lenguaje poético; y por otro, el enfrentar lenguaje poético y lenguaje práctico como si fueran términos comparables, sin ningún tipo de precaución. Pienso que el idioma artístico no se opone al estándar frontal, brutalmente. Es el poema lírico, como signo total que desempeña una función comunicativa, el que se opone a los actos de lenguaje normales en la comunicación no artística. Los problemas que el idioma —la forma y el fondo— del poema plantea, se enmarcan, en sus características, como fenómeno de *enunciación* muy peculiar.

La comunicación ordinaria se realiza en el seno de ciertos *entornos* que sucintamente son las circunstancias y cosas que hablante y oyente saben y comparten. Estos entornos extralingüísticos, no expresados por el lenguaje, poseen una importancia

capital en la comunicación práctica. Sin que haya un fondo implícito que el hablante supone ser conocido también por su interlocutor, no hay comunicación posible.

Veamos ahora qué acto de lenguaje es el poema en su totalidad. Suzanne Langer, siete años antes de que Austin formulara su teoría de los «actos de lenguaje», y 16 años de que Ohman llamara a los actos de lenguaje poéticos *casi-actos*, anticipaba cosas muy parecidas: a diferencia de lo que ocurre en la comunicación práctica, donde las emociones se expresan *directamente* con las palabras, en la comunicación poética no se produce una manifestación de las emociones actuales del artista, sino que se *reproducen*. Esas emociones han sido sometidas a una elaboración, al conocimiento que el escritor tiene de la emoción. Una postulación razonable es la de Levin: el poema pertenece a la estirpe de los actos lingüísticos que producen el vidente, el vate, el profeta, la sibila, es decir, la clase de actos que se admiten como propios de personas dotadas de poderes sobrenaturales.

Hemos visto, muy someramente, por dónde han ido las especulaciones sobre la comunicación poética en nuestro siglo. La concepción formalista está cediendo en los últimos años a favor de la idea de que la comunicación poética constituye una institución pragmáticamente autónoma, y que se realiza con actos de lenguaje que nada, o muy poco, tienen que ver con los actos de lenguaje que realizamos al hablar o al escribir sin arte. Las funciones que en el hecho comunicativo poético existen, principalmente la de emisor (o poeta), de receptor (o lector u oyente) y la de código (o lenguaje poético) son radicalmente diversas.

EL POETA Y EL LECTOR

Son condiciones esenciales de la comunicación ordinaria que el hablante desea informar, preguntar, mandar, etc., y que el oyente interprete lo que se dice como tal información, pregunta, mandato, etc. Y también que el *yo* que enuncia sea inequívocamente identificable con el *yo* que habla. ¿Ocurre lo mismo en la comunicación lírica? En la medida en que nos sumergimos en un mundo imaginario, no estamos obligados a interpretar las experiencias que de ese mundo se nos cuenta como verdaderamente sucedidas. Ocurre, sen-

cillamente, que no es el *autor* quien afirma eso, sino el *poeta*. El autor es la persona que escribe; el poeta o el lírico es, en cambio, su «alter ego», ese otro *yo* a quien el autor confía la misión de escribir. Y *yo* (lector) también he de experimentar una transformación: he de cambiarme en *lector*. El lector no es, pues, el *receptor* de la comunicación ordinaria.

Autor-poeta: no se trata de una disociación, sino de una delegación que la mujer o el hombre que escriben hacen en el artista que son. La obra de arte no ha de identifi-

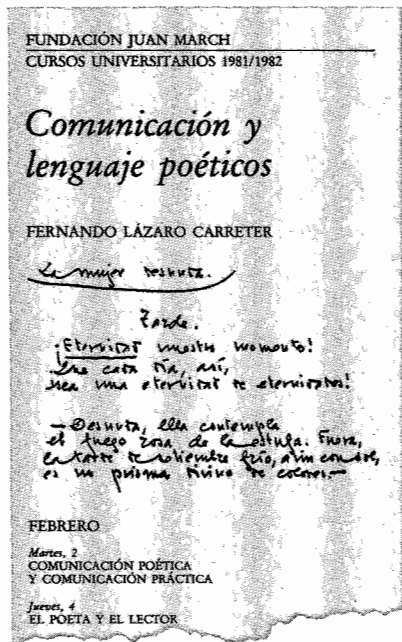
que dice) sea verdadero o falso; es decir, que las oraciones, proposiciones de que consta el poema no necesitan ser verificables en el mundo real, aunque sí lo es el significado general del poema, que podemos llamar *Q*. Por ello, el significado trascendente del poema hay que buscarlo en *Q*, en su intención extratextual. Todo esto hace pensar que el responsable de esa intención extratextual es el *autor* y que el responsable de *P*, es decir, de las estrategias mentales y verbales en que consiste el texto, es el *poeta*, el «alter ego» del autor. El único acto pleno de lenguaje es el poema entero, el texto en su totalidad; no lo son sus estructuras oracionales.

Hay que definir, además, la fuerza ilocutiva del poema, hay que saber qué quiere el poeta cuando lo escribe. Y esa fuerza, creemos, consiste en un deseo invasor de la personalidad del lector que el lírico experimenta; un intento de atracción, que empuja al lector a ponerse en el lugar del poeta, a ser uno con él. Esta es, según creo, la fuerza ilocutiva de la poesía: el deseo de desplazar la personalidad del *tú* hacia el *yo* lírico.

La lírica consiste, no tanto en la manifestación de la subjetividad del poeta, como en el encuentro de dos subjetividades; y aún mejor, en la posesión de la una por la otra. Las demás formas de comunicación no exigen tanto. Dámaso Alonso decía que el poema «es un nexo entre dos misterios: el del poeta y el del lector». Para ello es preciso que la enunciación experimente importantes alteraciones. En la comunicación poética, los deícticos están totalmente absueltos de sus funciones pragmáticas esenciales.

La correlación de personalidad propia de los pronombres *yo* y *tú* queda derogada, suspendida, ya que su lugar puede ser ocupado tanto por personas como por no-personas. Al trastocarse tan profundamente ese par de deícticos, los demás que se apoyan en ellos (el *aquí*, el *ahora*) quedan igualmente flotantes. El «ahora» del poema no se sitúa en un flujo temporal determinado: por ello el poema puede ser actualizado en cualquier presente.

La ya referida atracción del lector al lugar del poeta no se produce con facilidad. No puede ser cualquiera el lector de cualquier poeta. Esto lo sabe el lírico, que tiene que escribir con destino a receptores apropiados, los cuales tal vez exis-



carse con su autor, aún cuando parezca expresar directamente sus propios sentimientos. Esto es algo a lo que la crítica literaria no presta atención cuando, precipitadamente, atribuye al autor, al hombre, peculiaridades y caracteres que sólo pertenecen al artista.

Esta distinción entre autor y poeta parece importante para entender cuánto y cómo se diferencia de los demás hablantes el sujeto de la comunicación lírica. Cuando el oyente, en el discurso no poético, identifica al *yo* enunciador, interpreta lo que dice como un propósito sincero de informar, preguntar, advertir, etc. ¿Qué ocurre, en cambio, en el poema, donde quien habla es el *yo* lírico interpuesto, el cual está exento del imperativo de veracidad? A efectos artísticos es indiferente que *P* (lo

ten ya, pero que si no existen, ha de crearlos. Este es un rasgo muy interesante de la comunicación literaria. Se piensa que el artista crea confiando, sobre todo, en el juicio de la posteridad, que no le importa una acogida más o menos próxima. Es falso. Todo literato crea para sus contemporáneos.

Pero, ¿a qué oyente, a qué lectores se dirige? El ha escrito, lo confiese o no, pensando en alguien. Este problema de cómo el escritor construye al lector y escribe para él y, en cierta medida, se siente condicionado por él, está hoy muy vivo en la teoría de la literatura, sobre todo en la de la novela; pero apenas se ha abordado en la lírica. El lector en quien piensa Bécquer no es el mismo que en el que lo hace Núñez de Arce.

Pero esta idea de lucha para lograr que el lector corresponda al lírico es bien extraña y aporta otro elemento diferenciador de la comunicación poética. En otras formas de comunicación, el emisor y el receptor hacen lo posible para que ésta se logre. Eso no es habitual en grandes zonas de la lírica. San Juan de la Cruz, Góngora, por ejemplo, no cooperaban, ni lo hacen tampoco muchos de los contemporáneos, para que el lector les entienda con facilidad. Y es que el autor no puede ceder mucho para ser entendido, porque sabe que, si otorga demasiado, sus propósitos estéticos no quedan a salvo. De esta pugna y esfuerzo, resulta que el lector es también co-autor del poema. Un hecho muy peculiar de la literatura es también que la comunicación entre emisor y receptor se realiza a través de mediadores. Y ese elemento intercalado no es otro que la literatura como institución, que tiene una manifestación formidable, la crítica.

EL LENGUAJE POÉTICO COMO LENGUAJE ABSOLUTO

¿Son diferentes la lengua común y la lengua de la poesía porque los elementos de ésta se utilizan de otro modo, o porque poseen otra naturaleza? En la tradición aristotélica la lengua literaria resultaría de un tratamiento que recibe el lenguaje ordinario mediante adornos o *figuras*. Frente a esta postura, ya periclitada, otra muy difundida, que se identifica con el formalismo ruso, explica el idioma poético como producto de *desvíos* o usos especiales respecto de

la norma general. En cualquier caso, tanto la teoría de las figuras como la de los desvíos hacen depender la lengua poética de la lengua común: serían las figuras o los desvíos (que pueden ser, a su vez, figuras), los que la harían «distinta».

Otra hipótesis quiere romper esos vínculos entre lengua ordinaria y lengua artística, dotando a esta última de plena autonomía. Cabe poner a la cabeza de esta tendencia a Charles Bally, quien habla de lengua literaria, en general, como un fenómeno aparte. Bally se sitúa en las antípodas de otro lingüista no menos eminente: el norteamericano Edward Sapir, quien señala que la literatura es un reflejo de la lengua en que se escribe y que el artista va conducido por lo que el idioma le permite. Voy a tratar de ofrecer argumentos a favor de esta última tesis, y de esbozar una explicación acerca de en qué consiste esa otra lengua.

El poeta es un hombre que sabe su idioma en la misma medida (a veces, mayor) que los demás hablantes. Dispone de palabras y de reglas para combinarlas. Pero para esa inmersión en el mundo de ficción, el lenguaje de todos los días no sirve. Como primera conclusión, muy provisional, diremos que el lenguaje poético es un lenguaje que aprovecha, en gran medida, los materiales del lenguaje común, pero que no queda sometido a todas sus reglas, está liberado de muchas de las obligaciones del estándar. Pero lo que caracteriza a la utilización poética del lenguaje no es tanto la transgresión de las reglas como esa posibilidad de transgresión. Cabe preguntarse: ¿puede imaginarse una gramática capaz de predecir todas las oraciones posibles en poesía? La lengua de la poesía es imprevisible. Y si la gramática de la poesía resulta imposible, ¿no tendremos razón en afirmar que el idioma de la poesía no es una lengua?

Claro que se puede argüir que bastaría con prescindir del concepto lingüístico de *lengua*, solidario del de *gramática*, y hablar, como siempre se ha hecho, de *lenguaje poético*, designando con ello el uso especial de la lengua que hacen los poetas. «No hay más que lenguaje de poema (...). Lenguaje poético, no. Pero sí lenguaje de poema», afirma Jorge Guillén. Mi coincidencia con estas palabras es absoluta. No hay lenguaje de la poesía, sí hay lenguaje de las poesías. En la lírica actúa

de modo esencial el lenguaje del lírico, su manera individual de conocer la lengua, que podemos llamar lenguaje absoluto.

Mi saber del idioma no coincide con el de los demás; nuestras *competencias* lingüísticas son diferentes y, sin embargo, nos entendemos, y es porque usamos sólo aquellas porciones de la lengua española que compartimos. Pues bien: el lírico, cuando escribe poesía lo que hace es no renunciar a su posesión, a su conocimiento y sentimiento individual del idioma. Si en su lenguaje absoluto —el que no comparte con los demás— las risas son *esbeltas*, lo dice. Este es el lenguaje de la poesía: el de la no renunciación. En poesía, los vocablos aparecen con *connotaciones*, algunas de las cuales son compartidas por todos los hablantes, pero hay otras que son estrictamente individuales del lírico, forman parte de su lenguaje absoluto.

Pero no suponíamos que ese idioma individual del lírico no sufre constricciones. Es libre, o bastante libre, con relación al estándar; pero está condicionado por sí mismo. La lengua del texto puede dominar al poeta. En el texto poético, las palabras reaccionan entre sí y contraen ciertas relaciones intratextuales que difícilmente se hallan en otras formas de discurso. Es fácil observar esa fuerza intratextual en las rimas, donde ciertas palabras llegan al poema atraídas por otras que ya están o que quieren aparecer.

Pero es en el plano fónico donde hallamos los impulsos últimos en la construcción del lenguaje del poema. Me refiero concretamente al ritmo. Es tan potente la acción rítmica que puede preceder incluso al tema y hasta a la simple intención de escribir. El ritmo exige acentos en ciertas sílabas; el hallazgo de esa sílaba obliga a buscar palabras en que esté, y el poeta descubre, a veces, lo que no pensaba. Su rapidez o lentitud marcan el tono del verso. Actúa también sobre el orden de palabras. El lírico siente los ritmos como la parte más importante de su lenguaje absoluto.

Así pues, no existe una entidad socializada que podamos llamar *lengua poética* que sirva a todos los poetas para cifrar sus versos de modo análogo a como la entidad *lengua española*, por ejemplo, nos permite a todos los hablantes cifrar nuestros mensajes. Entonces, ¿cómo podemos *entender* a quien ha renunciado a hablar como nosotros?

Si la lengua poética estuviera codificada dentro de cada literatura y para cada uno de sus periodos, podríamos aprenderla, y resultaría fácil la lectura lírica a quien la intentase. Podríamos enseñar también ese idioma en las clases de literatura, de modo más o menos análogo a como se enseñan las lenguas extranjeras. Pero la experiencia nos dice que el haber comprendido un poema de un autor no nos garantiza que podamos comprender los demás del mismo libro; y es esta experiencia la que corrobora la condición de que no existe una lengua poética, sino la lengua de cada poema. Y esto conduce a la consecuencia de que la poesía, o al menos, una gran parte de ella, es difícil de entender.

En la poesía, el lenguaje es un instrumento para descubrir; lo ya descubierto sirve de base para avanzar, para llegar a otras formas de expresión. Si a la ciencia se le permite, mejor, se le exige, que progrese, y aceptamos que llegue a hacérsenos incomprensible a los profanos, ¿en nombre de qué puede negársele esa licitud al arte? Las connotaciones del poeta, decíamos, generan imágenes. Es evidente que, mientras unas imágenes del poema son perfectamente reconstruibles por nosotros, otras no lo son. En el primer caso, entender el poema consiste en trazar en nuestra mente la senda que ha recorrido el lírico, y seguirla, hasta desembocar en la imagen que, a todos los efectos, nos parecerá haberla construido juntamente con él. En el segundo caso, si se agota toda nuestra capacidad para reconstruirlas, entender el poema es otra cosa, como vamos a ver.

Lo que yo he vivido, lo que yo sé del mundo, parece no tener nada que ver con lo que ha vivido el poeta y con lo que él sabe del mundo. Entender ya no puede consistir, como antes, en descifrar punto por punto el mensaje. No tengo más remedio que aportar yo el sentido que los versos no me aportan. Una vez que he apurado todas las posibilidades de reedificar el significado, se trata de que la interpretación que doy a la incógnita se incorpore sin violencia a la corriente semántica que venía con el texto hasta llegar a ese punto difícil.

Pero, ¿quién me garantiza a mí que el entendimiento que voy extra-

yendo de este poema, de cualquier poema, es el «verdadero»? Nadie; ni el mismo poeta, no sólo porque de ordinario no lo tenemos a mano para consultarle; aunque lo tengamos, él ha dicho lo que tenía que decir al escribir sus versos, y ha concluido al concluirlos. Al lector le corresponde hacer el resto. Pero ni el paso del tiempo ni las diversas lecturas cambian el *significado* del poema, el que le dio el autor; lo que cambia es su *sentido*, esto es, el valor actual que el texto adquiere para quien lo lee, y que es distinto para cada lector y para cada época. Pues bien, yo pienso que una buena lectura es la que intenta acercar el *sentido* al *significado*, aproximar lo que yo entiendo a lo que quiso dar a entender el poeta.

La experiencia fundamental es la que sugiere el poeta en el poema. Ésta es la que tengo que reproducir en mí si quiero de veras entrar en comunión con el lírico. Las otras, las mías, me sirven de base para ir por el mundo, pero no bastan para hacerme lector. Si consigo cambiarlas en algo muy cercano a la experiencia del poeta, reedificando sus imágenes, habré desentrañado el *significado* del texto; si no lo he logrado, pero he acertado en dotar de una significación a aquellos significantes, habré proporcionado un *sentido* al texto. Y como se lo atribuiré también al escritor, resulta que el poema es de los dos. La más importante imagen de cuantas constituyen un poema es el lector, ese co-autor fictivo que lo ha escrito al leerlo. Me interesa recalcar esta idea: si mis experiencias fueran exactamente iguales a las del poeta, el efecto artístico no se produciría. Porque el poeta no me descubriría nada. Las experiencias que han de proporcionarme el poema han de ser nuevas para mí, mostrarme facetas ignoradas, han de *sorprenderme*. El resultado estético se produce cuando hago mías aquellas experiencias, las incorporo a mí con la lectura.

Dados todos estos supuestos, parece natural que los entendimientos de un poema puedan ser teóricamente tantos como personas lo leen. Esa disparidad es completamente normal en la comunicación artística. La poesía es, pues, una operación difícil. Necesitamos una preparación para leer la lírica. El lector de poesía debe prepararse o ser preparado por la instrucción escolar. Pero, ¿puede enseñarse a entender la poesía?

Son accesibles, sin esfuerzos extraordinarios, el código estético de la lírica del amor cortés, el del Renacimiento garcilasista, el neoclásico, el romántico, el realista..., siglos enteros de poesía española, dentro de los cuales los líricos delimitan el ámbito de sus imágenes y aceptan unas normas temáticas y lingüísticas que pueden ser definidas y, por tanto, aprendidas. El lector que se ha familiarizado con tales estéticas puede leer fácilmente a grandes poetas de nuestro patrimonio lírico. Pero con esas estéticas alternan las de la *oposición*: aquéllas en que el artista opone su propia decisión original, que él considera más auténtica. Las dificultades mayores se encuentran, obvio es decirlo, en la época contemporánea. La comprensión profunda de una sola poesía exige normalmente la previa lectura, como mínimo, de todo el libro. Un texto puede proyectar luz sobre otro posterior. Hay que intimar con el poeta para entender sus poemas.

En la enseñanza de la poesía habría que agilizar la imaginación de los alumnos controladamente. Creo que una larga tradición pedagógica ha sacralizado en exceso al poeta y ha convertido al poema en un objeto misterioso, casi intangible. La hieratización de la poesía es en buena parte culpable de esas actitudes estupefactas. Interpone un muro, que en vano intenta abatirse desde la escuela hasta la Universidad. Pero si miramos las cosas de cerca, caeremos en la cuenta de que es el sistema docente el responsable de su propia impotencia. Se trataría de romper la separación institucional entre esos dos protagonistas de la comunicación literaria. Nadie piense que una reforma pedagógica tendría por efecto forjar poetas. Los poetas nacen. Lo que habría que intentar es convertir la relación que ahora suele tenerse con la poesía, que es una *relación cultural*, en una *relación de experiencia*.

¿Vale la pena tanto esfuerzo? Los que hemos hecho algunos progresos como lectores, sabemos que la empresa de la lírica es extraordinariamente remunerativa. La poesía impide ser más inhumano. En unos casos, permite descubrir lo que, estando en nosotros, ignorábamos. En otros, es una incitación a vivir experiencias nuevas y más valiosas que las nuestras. Pero para sentirla actuante en nosotros, hemos de vencer su lenguaje.