

El análisis semio-narrativo de textos líricos (Un ejemplo)

**Raúl
Bueno**

U.N.M.S.M.

1. BASES SEMIOLOGICAS

1.1 El relato. La semiótica narrativa

El lenguaje articulado no es la única posibilidad de existencia de los relatos. En efecto, muchos relatos se manifiestan a través de sustancias tales como las del cine, el ballet, el teatro, las tiras cómicas, la pintura, los frisos y bajorrelieves griegos, los vitrales de la edad media, los vasos ceremoniales incas, etc. Más aún, el relato, como "historia" o sucesión ordenada y "lógica" de ocurrencias, existe de una manera bastante independiente de la sustancia en que logre manifestarse, de ahí que un mismo relato puede ser llevado, sin cambios de importancia, de una lengua natural al cine, la televisión, el teatro . . .

Hasta no hace mucho la teoría que se ocupaba del relato provenía casi enteramente de los estudios literarios. Ello porque tomaba en cuenta sólo el caso de relatos encarnados en una lengua natural y englobados por la categoría socio-cultural llamada literatura. Se hacía necesaria, pues, una disciplina que, basada en la referida autonomía del relato, considerara el inmenso caudal de los relatos orales (fábulas, mitos, cuentos populares. . .) y el no tan extenso pero significativo caudal de los relatos encarnados en imágenes fijas o móviles (pintura, cine. . .) o en movimientos y gestos corporales (ballet, pantomima, teatro. . .).

Fue Vladimir Propp, en Rusia, al promediar la primera mitad de este siglo, quien sentó las bases de la disciplina autónoma del relato. En su trabajo *Morfología del cuento popular ruso*, publicado en 1928, se preguntaba por lo que narrativamente tenían de común cien cuentos maravillosos que se había propuesto describir. Halló 31 situaciones-tipo, denominadas **funciones**, y siete personajes-tipo, después denominados **actantes** (Propp, 1970: 36s y 96s). Las funciones las ordenó en una secuencia canónica, con relación a la cual cada cuento concreto no es más que la actualización de algunas secciones dentro de una particular disposición. En otras palabras, redujo su amplio **corpus** (representativo a su vez de una gran variedad de relatos maravillosos) a un pequeño número de elementos básicos cuya combinatoria constituye la particularidad de cada cuento. Los investigadores posteriores, Bremond, Todorov, Barthes y, sobre todo, Greimas, han apreciado este hallazgo y han conducido por allí sus búsquedas y aportes, aunque no con los mismos elementos. A.J. Greimas ha arribado al punto en que seis actantes (1966: 180), en el seno de enunciados conjuntivos y disyuntivos (1973b), sobredeterminados por algunos verbos modalizadores (querer, saber, poder. . .) (1970: 171) dan cuenta de la estructura narrativa de no importa qué relato, sea cuento, novela, drama, historia, relación, nota informativa, etc., y aun de discursos que nunca habían sido entendidos en términos de relato, como la filosofía y el discurso científico. Se pone así en evidencia que la narratividad, o lo que otorga calidad de relato a los relatos, existe en muchas prácticas humanas verbales o no verbales, y hasta en lugares insospechados como los mencionados discursos filosófico y científico (Greimas, 1966: 181; Rastier, 1974: 163ss) como un nivel autónomo de investigaciones semióticas.

1.2 Lo poético. La poesía. La semiótica poética.

De manera análoga, las ideas recientes sobre lo poético lo conciben como fenómeno no exclusivo de la literatura (de la poesía), que puede ser detectado en diferentes campos de actividad humana como el teatro, el cine, la pintura, los sueños, los rituales sagrados, etc. (Jakobson, 1963: 210; Greimas, 1972: 6). Puede incluso ser localizado en el deporte y ciertos juegos colectivos, de ahí que a cierto jugador imaginativo y ocu- rrente se le haya llamado "el poeta del fútbol".

Mas todo intento de separación de lo poético de la sustancia que lo expresa sería una tarea imposible o desnaturalizadora de la condición poética misma. Lo poético no puede ser desprendido, sano y salvo, del "lenguaje" que lo manifiesta y sustenta. En este sentido no es como el relato que, por ser un componente casi exclusivo del plano del conte- nido, existe más o menos independiente del lenguaje (la sustancia expre- siva) en que logra manifestarse, de ahí que puede ser "traducido" o trans- codificado. Lo poético no puede ser trasladado de una sustancia de expresión a otra, sin atentar seriamente contra su propia naturaleza. No hay modo de transcodificar un poema a un cuadro, a una pieza de ballet, o a un fragmento musical. Y los intentos de "traducción" de la intuición y el efecto poéticos a otras sustancias expresivas, como el de Mussorgsky componiendo una obra musical a propósito de una exposición pictórica, o el del peruano Francisco Bendezú poetizando algunos cuadros de Giorgio de Chirico, son, en verdad, no otra cosa que nuevas (distintas) realizaciones poéticas (artísticas), o, en los casos menos afortunados, meras impresiones promovidas por la contemplación de un arte de otra índole.

La razón de la aludida imposibilidad transcodificadora está en el modo cómo lo poético "se prende" de la materia expresiva y se realiza en ella. Lo poético, sin duda, es un contenido, pero también es una particularidad de la forma y la sustancia expresivas. Al respecto Greimas ha dicho: "el discurso poético es, en realidad, un discurso doble que despliega sus articulaciones sobre los dos planos —de la expresión y del contenido— al mismo tiempo (1972: 7). Más aún, la articulación de lo poético en los dos planos se hace de tal modo que entre ambos se esta- blece una especie de autoreferencia o "circularidad referencial": uno

remite al otro y viceversa. Se da lugar, entonces, a lo que las estilísticas consideraron largamente bajo la designación de "motivación" del signo, consistente en una relación de necesidad entre el significante y el significado poéticos: a este significado —se argumentaba— le corresponde este significante y no otro; o a lo que la semiótica describiría hoy, más acertadamente, como relaciones analógicas y homológicas entre los planos de la expresión y el contenido (Guiraud, 1972: 37).

Esta relación solidaria, íntima, indesligable, entre lo poético y la materia informada que lo contiene y actualiza, debida al modo cómo éste se prende en el significante y debida también a la circularidad referencial de lo poético, se detecta claramente en el sistema poético por excelencia: la **poesía**. Ella, en efecto, no puede ser llevada desde la lengua que la realiza hacia una sustancia expresiva de otra índole y seguir siendo poesía. Inclusive, dentro de su mismo sistema, el lingüístico, no puede ser traducida de una lengua natural a otra sin afectarse seriamente, sea en sus aspectos de expresión o en los de su contenido, sea en ambos aspectos al mismo tiempo. La poesía, en efecto, compromete tanto al sonido (y su disposición gráfica) como al sentido de los enunciados que la sostienen. Y aunque sus recursos se afirmen o realicen en uno de los dos planos (v.gr.: métrica, anáforas, aliteraciones, ritmo y otras en la expresión: metáforas, antítesis, perífrasis y otros en el contenido), de todos modos se proyectan hacia el otro y lo envuelven y comprometen hasta "consustancializarse" con él. Así, pues, la poesía entrañada por el célebre verso de San Juan de la Cruz "un no sé qué que queda balbuciendo" es, antes que un componente diferenciable del texto, el resultado de la interacción de significante y significado (o la interacción misma tal vez), un modo de relación de los planos del texto (más bien una correlación intermotivada e intergenerada), un efecto de sentido, una función en suma, como veremos más adelante.

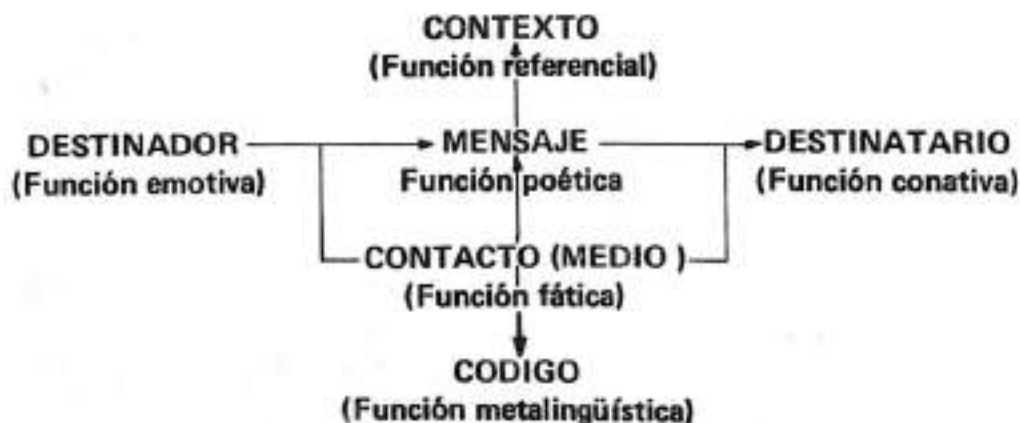
Por lo expuesto, la semiótica poética no puede ser constituida como un sistema homólogo al de la semiótica narrativa, en que es posible aislar un componente y estudiarlo independientemente. Su constitución supone, pues, un mayor esfuerzo epistemológico para conformar su objeto extrayéndolo de manifestaciones de muy diversa índole expresiva. Un objeto que, por lo demás, no es uniforme ni único. Si por un lado

mantiene e incorpora el antiguo y complejo objeto de los estudios poéticos, esto es, el estudio de la poesía, de su lenguaje y lo que lo distingue del lenguaje corriente o coloquial y del lenguaje científico, por otro lado genera un nuevo objeto, más extenso y, por ende, abarcador del anterior, consistente en el estudio de lo poético en sí mismo, de aquello que otorga cualidades de poético a discursos (mensajes) de distintas sustancias expresivas.

En esta última línea de investigaciones la semiótica poética ha logrado significativos avances mediante la proyección de ciertas constataciones de la primera. En efecto, no solo por la antigüedad de los estudios sobre la poesía, sino también por la calidad de sus resultados, producto de la naturaleza privilegiadamente poética de la poesía, se hizo viable el traslado de algunas de sus constataciones importantes hacia el campo más amplio de lo poético no literario.

Se ha entendido como característica propia de la poesía la opacidad del signo, consistente en no remitir éste de manera directa al referente y en retener sobre sí la atención del lector, haciéndolo consciente de la naturaleza del significante (Cf. Wellek y Warren, 1953: 32). Así quedaba la poesía (y por extensión, la literatura) diferenciada de los discursos científicos, caracterizados, más bien, por la transparencia del signo. Traslada esta constatación a otras prácticas (sustancias) significativas se ve que lo poético existe en todo proceso significativo en que se ponga énfasis sobre el signo, en que éste llama la atención sobre sí mismo. El semáforo, por la naturaleza propia del sistema de comunicación al que sirve, en que interesa la transmisión inmediata de sentidos como órdenes positivas o negativas, es un signo transparente que no retiene sobre su naturaleza significante la atención del usuario; pero si se le dota de ciertos adornos de modo que, aparte de su función utilitaria, se le hace cumplir una función retórica o estética adicional, entonces se convierte en un signo en cierto modo opaco, no del todo apto para el servicio al que está llamado a cumplir. Aparecería entonces la función poética del signo y la consiguiente euforia del destinatario afectado por tal función. Algo de esto ocurre con los avisos luminosos, en que sus múltiples juegos de luces producen en primer lugar un efecto poético que seduce al espectador y lo dispone luego a acatar el mensaje publicitario subyacente.

Roman Jakobson ofrece una manera mucho más precisa y refinada de dar cuenta de este fenómeno. Al explicar su esquema de la comunicación verbal de seis factores con sus respectivas funciones (1963: 21ss), señalaba que la función poética era la relación del mensaje consigo mismo; un enfatizar la naturaleza del signo más allá de lo necesario a la comunicación, acotaríamos, o un hacer referencia fundamental no al contexto sino a su propia condición de signo:



El paso de este esquema del campo lingüístico al semiológico (Cf. Guiraud, 1972: 11) permite ubicar la función poética no sólo en la comunicación verbal sino también en una diversidad de sistemas de significación. Precisamente esta función es la que permite distinguir entre el cine documental e informativo (que no la posee, al menos con claridad) y el llamado cine artístico, y aun poético, como el de Buñuel en su etapa surrealista inicial o el de Visconti en *Muerte en Venecia*.

El propio Jakobson ha expuesto una idea todavía más fina sobre lo poético encarnado en una lengua natural, que lamentablemente no puede ser bien aplicada y constatada en aquellas prácticas poéticas que no entrañan en su realización, de algún modo, el decurso temporal (caso de dibujos, bajorrelieves, esculturas, etc.). "La función poética —dice— proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación" (1963: 220). Si "suerte" es el tema de un mensaje, el eje de selección nos remite a los equivalentes "sino", "destino", "fortuna",

“hado”, etc. El eje de la combinación hace figurar el vocablo escogido “suerte” entre otros vocablos (escogidos de sus ejes de selección) para formar una cadena del tipo: “tal ha sido mi suerte”. Pero la poesía hace que las equivalencias no solo se rijan en su eje de origen, sino en el de la combinación, surgiendo así sílabas y acentos iguales o equivalentes que se repiten a lo largo de la cadena sintagmática a manera de rimas, metros, etc. (“... en cruda muerte / ... mi dura suerte / ... ser más fuerte” —son algunos versos rimados de una *Egloga* de Garcilaso). Este recurso poético—verbal lo conoce muy bien la publicidad, de ahí que lo disponga con frecuencia en enunciados como “Fanta me encanta”, “Méjico es mágico”, “I like Ike”.

Hablábamos de dos líneas de investigación de la semiótica poética: la que estudia el fenómeno poético general y la que analiza el discurso llamado poesía. Con relación a esta última línea vemos que se ha retomado una antigua preocupación, consistente en especificar la naturaleza del lenguaje poético y literario. Se tenía la idea de que el lenguaje poético es cualitativamente distinto del lenguaje coloquial, y a ella abonaba la constatación empírica de recursos propios de la poesía (tropos, figuras). En 1943, con sus *Prolegómenos*, Louis Hjelmslev brindó la posibilidad de documentar semióticamente esta diferencia, al hablar de “lenguas de connotación”, entre las que se encontraría la literatura, en las cuales el plano de la expresión es una lengua natural. Su discípulo Hans Sørensen, en un artículo de cierta fortuna en nuestro medio (1971), trató de sacar todas las consecuencias de esta concepción al presentar el montaje preciso de una lengua (la literatura, la poesía) en la otra (la lengua natural). Así se hizo visible, al menos para Sørensen, que la poesía es una especie de lenguaje segundo, basado en un lenguaje primero, el de las lenguas naturales, situado exactamente en el lugar de la sustancia de la expresión. El aspecto de los tropos y del estilo literario se ubica, según este autor, en el otro lugar hjelmsleviano del plano de la expresión, en la forma del lenguaje segundo (y no, ciertamente, en la forma de la expresión de las lenguas naturales que le sirven de base).

Dos hechos han venido a alterar estas certidumbres. En primer lugar el trabajo breve, pero puntilloso, de Jean Domerc (1969) respondiendo al de Sørensen con el argumento inobjetable de la presencia de claros procesos poéticos en las lenguas naturales y a nivel de su uso coloquial (Gérard

Genette lo diría a su modo: "se construyen más figuras en un día de mercado que en un mes de academia" (1970: 68). En segundo lugar, la constatación de que muchos recursos importantes de la poesía se encuentran en prácticas poéticas extra-verbales. Así la metáfora se la detecta en obras pictóricas como las de Hieronimus Bosch, Giorgio de Chirico y Salvador Dalí; en ciertas obras escultóricas, como las del propio Dalí; en casi todos los sueños, especialmente en aquellos de interés psicoanalítico; en el teatro de Ionesco; en los relatos míticos y religiosos; en las novelas de Kafka; etc. La metonimia, a su vez, se la ubica en la pintura de Picasso; en el film *El año pasado en Mariembad* de Robbe-Grillet, etc.

De lo anterior se desprendería que la diferencia entre lenguaje coloquial y lenguaje poético es más un problema de cantidad que de cualidad; punto éste al que parece arribar Domerc. En conclusión, ni los recursos de la poesía le son privativos, ni ella constituye un código particular. Todo lo cual impulsa a plantear la problemática de la poesía **dentro** de la problemática general de lo poético; o dicho de otro modo, la segunda línea de investigaciones de la semiótica poética se inscribiría dentro de la primera; y lo que ésta resuelva podría servir para descifrar el estatuto de la primera.

Volvemos, pues, a los planteamientos iniciales: lo poético es, como bien lo estableció Jakobson, una función; y ello vale no sólo para las prácticas extra-verbales tocadas de poesía, sino también para la propia poesía. A diferencia de lo narrativo, en que se puede detectar un código (con elementos propios y reglas de combinación) en la poesía (y más en lo poético) se pone en tela de juicio la existencia de un código (no hay elementos **propios**, sino ciertos modos y, a veces, reglas de combinación de elementos variados). La métrica, que podría esgrimirse como recurso distintivo de la poesía, cae también en el campo de las reglas de combinación sin constituir elemento de código; si fuese esto último, no ocurriría su ausencia en la poesía actual.

Con las reflexiones anteriores, y en un intento de ajustar el estatuto semiótico de la poesía con el menor riesgo posible, podemos decir aquí que la poesía es el discurso lingüístico en que deliberadamente se extrema la función poética del mensaje. Así parece entenderlo Jean Cochem

cuando dice: "La diferencia entre la prosa y la poesía (. . .) radica únicamente en la audacia con que el lenguaje utiliza los procedimientos virtualmente inscritos en su estructura" (1970: 145). Por eso hablábamos de la poesía como el discurso poético por excelencia, aunque ya se ve que esta postura toma en cuenta más las prácticas discursivas verbales que aquellas involucradas en otras sustancias expresivas y que incorporan esta función de manera ciertamente notable; prácticas que, en líneas generales, pueden ser englobadas por la categoría cultural denominada arte.

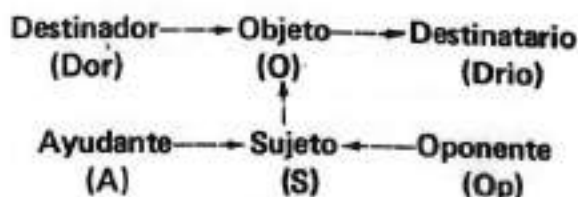
Un aspecto en el que buena parte de los semióticos poéticos están de acuerdo es el de la función poética entendida como una posibilidad del sistema semiótico en que se da el mensaje tildado de poético; una posibilidad inédita o, al menos, poco frecuente en las actualizaciones discursivas del sistema, pero existente y al alcance de todo codificador (virtuoso, artista, poeta, o simplemente ocurrente) capaz de ejercitarla. Con este criterio, la función poética sería un apartamiento de las convenciones o normas codificadoras, una especie de infrecuencia dentro de la frecuencia de los mensajes. Así lo ha entendido, para el caso de la poesía, Eugenio Coseriu (1967: 94ss) y así lo entendían Valéry, Bally, Spitzer, Guiraud y, más recientemente, Jean Cohen (1970), que es quien más partido trató de sacar de la naturaleza desviatoria de la poesía.

Todo lo cual nos lleva a pensar que el sentido etimológico de poesía (del griego *ποίησις* = creación) está ahora más cerca de la condición poética que lo que pudo estar en épocas anteriores a la reflexión semiótica. Así habrá un efecto poético (habrá poesía en una lengua natural) cada vez que el trabajo codificador replantee creativamente las relaciones entre los planos de la expresión y del contenido, cada vez que se logre una distribución inusitada a un juego imprevisto de los elementos constitutivos de un X código. Tendremos, pues, poesía o efecto de poesía cuando se fuerce creativa, pero no atentatoriamente, el código que sirve a un mensaje, sea éste producido mediante una lengua natural o mediante los colores, los sonidos, los movimientos, las imágenes fijas o móviles, o mediante una combinación de las sustancias anteriores. Puede incluso darse la función poética en el código del relato (aquél analizado por la semiótica narrativa), cuando sus elementos son dispuestos creativamente

para formar una estructura llamativa que parece erigirse ella misma en el referente de su mensaje. Ejemplos de esto último los tenemos en la novela *Rayuela* de Cortázar, en el film ya mencionado de Robbe-Grillet, en el teatro de Ionesco.

1.3 El discurso poético—narrativo

Función poética y relato coinciden, en distintas proporciones, en diferentes artes, como el cine, el ballet, la danza folklórica y las literaturas culta y popular. En cuanto al campo literario concierne, una novela es un relato que toma a lo poético y a la poesía como elementos auxiliares y dependientes. Una epopeya integra proporciones iguales, diríamos de poesía y de relato, con mutuo y parejo servicio entre ambos componentes. Y un poema es poesía que se sirve siempre del relato como elemento auxiliar, en mayor o menor grado, para poder explicitarse y ser. Estas ideas, de aparente ingenuidad, tienen capital importancia en el replanteo del problema de los géneros literarios y, aun, de la literatura. Pero esto es algo que escapa al propósito de este trabajo. Volviendo a nuestro tema, cabe agregar que aun la poesía lírica pura, aquella definida por Barthes como “la amplia metáfora de un solo significado” (1966: 25) y entendida por Ruwet como el conjunto de transformaciones expansivas de una misma proposición, como “te amo” (1972: 199), se sirve del relato y, por ello, puede ser analizada y explicada a partir de los términos de la semiología del relato. Ello porque según lo va demostrando la semiología greimasiana, la condición irrenunciable de todo discurso (y por lo tanto del poema) consiste en actualizar alguno de los ejes actanciales organizados en el siguiente paradigma (Greimas, 1966: 180):



que resulta ser el conjunto de las articulaciones de tres ejes semánticos:
1) Eje del Deseo: S—O; 2) Eje de la Comunicación: Dor—O—Drio; y
3) Eje de los Circunstantes: A—S—Op.

Un poema constituido por la expansión del enunciado básico "te amo" supone una relación de Deseo entre un Sujeto (deseante) y un Objeto (deseado); supone también la Comunicación de un Objeto—mensaje entre un Yo y un Tú (Yo —→ amo a—→Tú, esto es entre un Destinador y un Destinatario del mensaje. Ocasionalmente, según las circunstancias de que se rodee el poema, puede éste plantear un Opositor del deseo (el destino, la guerra, la muerte, la distancia, etc.) y/o un Ayudante (el amor recíproco de la amada, el lenguaje que permite la enunciación del amor, etc.).

Es raro encontrar la (quizá mal) llamada poesía lírica pura". En general la poesía se acompaña francamente de relato, mediante un decurso en los acontecimientos a modo de una historia, o simplemente mediante la presentación de dos estados (o situaciones) en los cuales el último es la inversión del primero, lo que supone una transformación. Dicho de una manera más simple, en general la poesía plantea al menos dos estados de un mismo ser o fenómeno, que pueden ser resumidos en un "antes" y un "después". Cuando el poeta dice "Era alta y verde. Tenía/ largas ramas por cabellos. . . ' (Alberti) está planteando inicialmente el "antes" de la historia; y cuando dice "Me pregunto ahora, lejos,/ perdido entre tantos muertos:/ ¿Le habrá llegado el otoño?", logra plantear el "después", investido del otoño que sigue siempre (he ahí el factor temporal, el curso de la historia) a la primavera. Puede ser al revés, esto es, se plantea primero el "después" (histórico, no discursivo) y luego el "antes", pero el efecto narrativo es el mismo: la recuperación de la secuencia "lógica" del relato.

1.4 El modelo analítico

El poema **Cazador** de Federico García Lorca constituye una forma clara de convivencia y servicio recíproco, semánticamente

hablando, de lo poético y lo narrativo. Un análisis de sólo su componente poético, con exclusión de su componente narrativo, no haría de ningún modo justicia a la naturaleza y al funcionamiento semántico del texto. A la inversa, un estudio de sólo el relato contenido en el texto, con desconocimiento de lo poético en él comprendido, sería también injusto. Cabe pues realizar un estudio de ambos componentes a la vez, en la proporción con que se dan en el texto, observando el juego recíproco de influencias y complementaciones. Tal cosa puede ser realizada con éxito a partir de la semiótica (teoría y lineamientos metodológicos) que viene desarrollando A.J. Greimas.

Greimas parte de la idea del signo según Hjelmslev y considera, para un discurso cualquiera, un plano de la expresión y un plano del contenido (1972: 14). En este último distingue dos niveles: superficial y profundo (1970: 135; 1972:14). El nivel profundo considera los elementos mínimos de la significación, o *semas* (1966: 18ss), y su organización en estructuras lógicas situadas en la base del pensamiento humano o de una sociedad (1970: 135ss). El nivel superficial comprende los *sememas* (1966: 42ss) integrantes de enunciados semánticos de la narratividad (1970: 166ss; 1973a; 1973b) y los sememas constitutivos de los temas poéticos. En este nivel de la superficie semántica se da, pues, el relato (que como sabemos es independiente del plano de la expresión en que logre manifestarse) y en él comienza también a concretarse la poesía (que, a diferencia del relato, requiere de un plano de la expresión ad-hoc para poder existir con plenitud). Para el análisis narrativo Greimas ofrece un modelo muy desarrollado. No así para el análisis poético. En éste debe considerarse el plano de la expresión correspondiente a un plano del contenido, esto es la estructura de manifestación cuyo tratamiento será motivo de una estilística (Greimas, 1970: 136) replanteada semiológicamente, que todavía está por hacerse. En este plano, entonces, habremos de improvisar en pequeña medida.

2. EJEMPLO DE ANALISIS*

2.0 El texto

CAZADOR

¡Alto pinar!
Cuatro palomas por el aire van.

Cuatro palomas
vuelan y toman.
Llevan heridas
sus cuatro sombras.

¡Bajo pinar!
Cuatro palomas en la tierra están.

(F. García Lorca: Canciones)

2.1 Poesía y relato

El que antecede no es precisamente un texto hermético, que requiere de una explicitación de su sentido para poderlo inteligir. Tiene más bien abierta su significación, ofrecida a una lectura sencilla que pueda aprehenderla sin dificultad. En tal caso, la tarea del análisis puede a muchos parecer innecesaria, a un alarde gratuito de instrumental y técnica hermenéuticos. Sin embargo, si nos preguntamos por la estructura y el funcionamiento interno del texto, entonces estaremos ante interrogantes que la simple lectura no puede responder. Es aquí en que se sitúa y justifica la tarea analítica sobre un discurso como el precedente.

(*) La primera versión de este análisis fue presentada como ponencia al XVIII Congreso Anual de la Asociación Internacional de Lingüística (Arequipa, marzo de 1973). Una versión francesa, que da base a la presente española, fue presentada al Seminario de Semántica General dirigido por A.J. Greimas en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París (marzo de 1975).

El texto del análisis se inscribe, por la distribución de su estructura y por sus caracteres prosódicos, dentro de la categoría cultural denominada "poesía". Una segunda aproximación nos hace ver que dicho texto no es poesía pura y que está francamente unido de relato. Se trata, pues, de un discurso de naturaleza doble. Como discurso de relato el texto plantea cinco actores fundamentales, el cazador y las cuatro palomas, con sus respectivas acciones (buscar—herir—matar y volar—caer—yacer) organizadas en secuencias que crean "las condiciones de la narración" (Coquet, 1973: 75), pues denotan temporalidad y una cierta causalidad (Cf. Barthes, 1966: 10). Visto de otro modo, el texto plantea claramente un "antes" caracterizado, en términos generales, por la actividad de las palomas en el aire y un "después" caracterizado por su inactividad, sobre la tierra.

2.2 Las secuencias discursivas

Como en la VIII Iluminación: Partida de Rimbaud analizada por J-C. Coquet, aquí "se puede intentar una segmentación del texto en dos secuencias. Están en oposición" (1973: 73) lexical y semántica:

- a) "Alto" / "Bajo";
- b) "el aire" / "la tierra";
- c) "van" / "están", o sea en el plano semántico las nociones:
/ Dinámico / vs / Estático/;
- d) "vuelan y tornan" / "llevan heridas", o sea aproximadamente:
/ Salud / vs / Enfermedad /; o también: / Integridad física / vs
/ Lesión /;
- e) "cuatro palomas" / "cuatro sombras", o sea aproximadamente:
te: / Ser / vs / Nada /.

La secuencia inicial agrupa los cuatro primeros versos y todos los primeros términos de las oposiciones. La secuencia final, los cuatro últimos versos y los segundos términos de las oposiciones. Luego se constata que la secuencia final es el **calco** de la primera (pese a la oposición morfológica, a nivel de verbos y adjetivos, entre los dos segmentos de la cuarteta), pero un calco dentro de la /Negatividad/. Se opone

entonces a la /Positividad/ que caracteriza a la primera secuencia.

2.3 Los enunciados narrativos

El título del poema tiene por función semántica el anclaje del sentido o el establecimiento de un nivel coherente de lectura, esto es, de una isotopía. En esta isotopía el texto es un particular relato de caza con la intervención de un actante Sujeto (embutido en el cazador) y de un actante Objeto (contenido por las palomas), ligados por una relación de Deseo que a uno hace actante activo y al otro actante pasivo. El hecho de que las palomas aparezcan heridas (un proceso metonímico atribuye la lesión a sus sombras) y luego sobre la tierra, es signo inequívoco de que el cazador ha conseguido su objetivo. Puede, entonces, resumirse el relato en dos **enunciados narrativos de estado**. En el primero el Sujeto y el Objeto se encuentran en un estado de **disyunción**:

$$\text{En.1} = S \vee O,$$

en que el Deseo todavía no está realizado y permanece latente. En el segundo el Deseo está realizado y, por lo tanto, Sujeto y Objeto se encuentran en estado de **conjunción**:

$$\text{En.2} = S \wedge O.$$

Para que un estado cambie a otro, o dicho de otra manera, para que se produzca la realización del Deseo, es necesario que se sitúe entre los dos enunciados de estado un **enunciado transformacional** consistente en la función de un determinado actante. En el relato del análisis es el propio Sujeto de deseo quien toma a su cargo esta función para él mismo devenir conjunto del Objeto. Lo que se traduce en el plano discursivo de los actores o personajes como la acción concreta del cazador para hacerse de las palomas. Esta acción, en verdad compleja por cuanto supone una serie de operaciones narrativas, puede ser de momento resumida en la función DAÑO. Situada en la mitad del texto, tal función tiene por rol "invertir el signo afectado a cada secuencia" (Coquet, 1973: 76), esto es,

trocar la orientación de las cualificaciones y del sistema de valores de la primera etapa por el que le es justamente contrario, en la segunda. Nos preguntamos ¿cómo está contenida en el discurso (texto) esta función?. El punto que sigue intenta responder con alguna precisión esta pregunta.

2.4 El hacer transformador

La acción principal del cazador, tendente a dañar el Objeto, no está sólo presupuesta lógicamente en el texto (Cf. Ducrot, : 33ss). Ciertos elementos semánticos y sobre todo fonéticos la contienen. El relato propone que las cuatro palomas vuelan, tornan, caen y quedan sobre la tierra **en grupo**. Consecuentemente es así, en grupo, como ellas han recibido el daño. Este hecho es **índice** (Barthes, 1966: 8s) de una sola arma capaz de tal efecto: la escopeta de perdigones (la cual en el plano narrativo es, sin duda, un actante del tipo Ayudante). Su disparo tiene signos particulares en el plano de la expresión: la abundancia de consonantes oclusivo—explosivas (t, p, c, b, etc.); el acento en la sílaba inicial de cada verso; y sobre todo la naturaleza y la posición de la sílaba /tor/ en la palabra final de la primera secuencia (tornan), compuesta por la oclusivo—explosiva /t/, seguida de la vocal abierta acentuada /g/ y finalizada por la vibrante casi doble /r/, que evoca el sonido de un disparo. Con estos medios, tal acción está bien representada en el texto, con sus condiciones (semas) de /subitaneidad/ y /brevedad/.

2.5 Organización del nivel profundo.

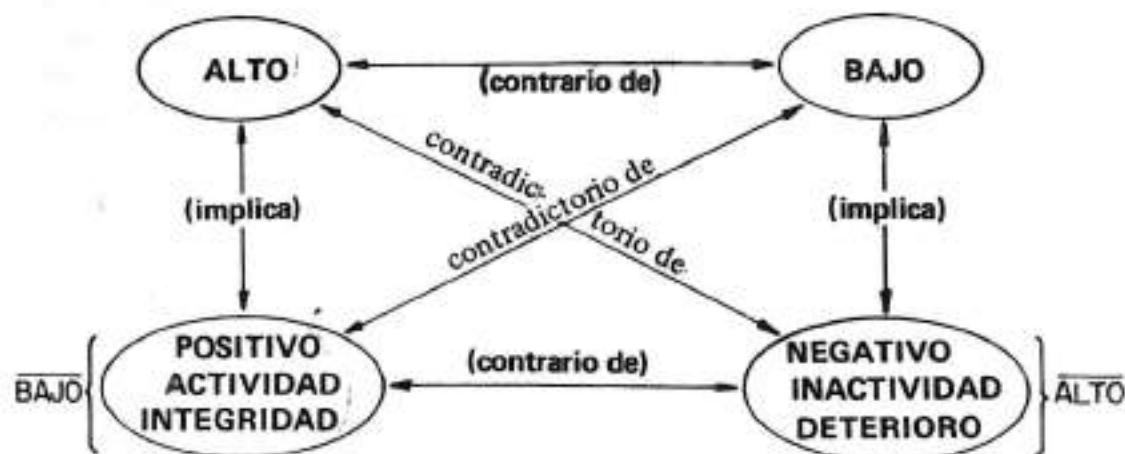
Los relatos de caza con un final exitoso, sean éstos productos de pura creación humana o recuentos de experiencias vividas, plantean la acción del cazador resumida en matar (en efecto, el cazador es también un actante destinador de la muerte) y la acción del cazado resumida en morir. Estas acciones, consideradas dentro del desarrollo figurativo propio de muchos relatos de caza (como el que nos ocupa) disponen a los actores cazador y cazado a desempeñar los roles temáticos (Greimas, 1973a: 171s) de asesino y víctima. En el texto que se analiza la acción de morir atribuida a las palomas está asegurada por diversos procedimientos semánticos; especialmente por:

- a) la violencia entrañada en la presencia de un cazador: una violencia virtual;
- b) el objetivo perseguido por el cazador;
- c) la condición enunciada de palomas "heridas" (aquí es también significativa la oposición de un verbo transitivo en la segunda secuencia, "llevan", versus tres verbos intransitivos de la primera, "van", "vuelan" y "torman", lo que contribuye al sentido de las limitaciones físicas de las palomas heridas);
- d) la caída de las palomas (/descendimiento/ +/brevedad/ +/rapidez/);
- e) el cambio de "aire" por "tierra"; y
- f) la noción de /estático/ que cierra el texto.

Se tiene entonces a VIDA / MUERTE como la oposición temática característica del poema. Es una oposición en verdad clasemática (classemas, Cf. Greimas, 1966: 52s) pues se da en los sentidos contextuales de las secuencias. Pero al cristalizar en las nociones concretas de "vida" y "muerte" se hace una oposición de sememas. De ahí que su nivel sea el de la superficie semántica.

En el nivel profundo se mantienen los semas constitutivos de una serie de oposiciones elementales: /alto/ vs /bajo/, /actividad/ vs /inactividad/, /integridad/ vs /deterioro/, /positivo/ vs /negativo/, etc. Estas oposiciones se proyectan hacia la superficie semántica y gobiernan el

desarrollo narrativo y poético y aun, en gran medida, la estructura de manifestación del texto. Gobiernan en su calidad de oposiciones básicas, pero también como elementos de una estructura profunda que las interrelaciona en diferentes operaciones lógico-semánticas:

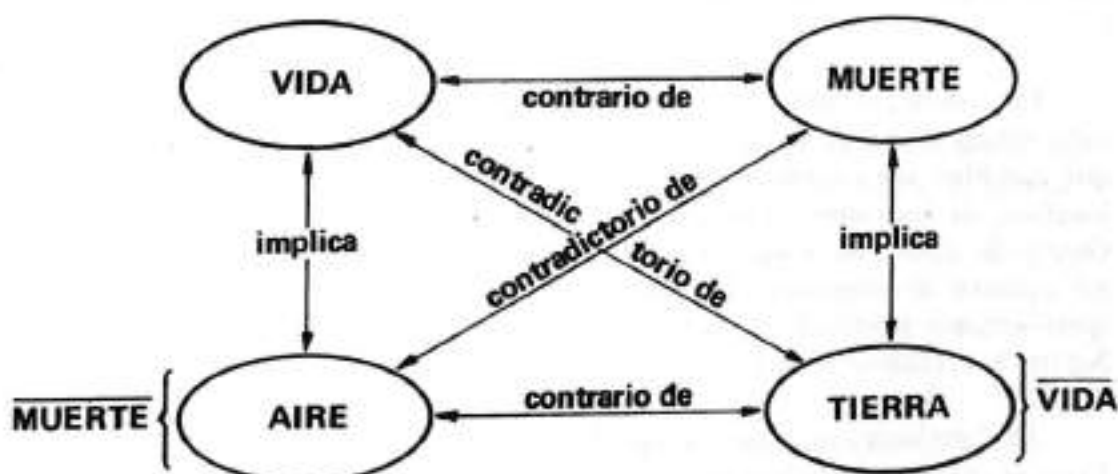


(CF. Greimas, 1970: 163s).

La estructura anterior asocia el texto del análisis a una categoría de pensamiento occidental muy antigua y arraigada, según la cual lo alto condiciona la estimación, el aprecio, y lo bajo la desestimación, el desprecio. Tópico éste de gran recurrencia en la vida cotidiana, adquiere formas verbales del tipo "altos ideales" o "bajos instintos".

El juego estructurado de oposiciones básicas logra hacinarse, decíamos, en la oposición semémica VIDA / MUERTE. Esta, como es natural, mantiene las cargas semánticas de /aprecio/ vs /desprecio/ que le llegan de la profundidad. Soporta, además, una serie de construcciones semánticas que están regidas por la estructura profunda y que, al conjugar ésta con otras oposiciones semémicas, remiten el texto a diversos campos de significación trascendente, como METAFISICA, TRAGEDIA, MORAL, DEPORTE, NATURALEZA, etc. La posibilidad de esta remisión se

amplía notablemente al considerar los diferentes valores connotados por “cazador” (/violencia/, /maldad/, etc.) y, en especial, por “paloma” (/paz/, /bondad/, /inocencia/, /ternura/, /Espíritu Santo/, etc. —he aquí una razón de fuerza para que las palomas del texto estén llamadas a desempeñar el rol temático de víctimas). Las construcciones semánticas aludidas y la remisión del texto a campos metasemémicos no son mera suposición hermenéutica sino posibilidad de lectura debidamente solventada. Si no considérese el juego de las siguientes oposiciones semémicas puestas en relación estructural:



En lo anterior puede leerse una serie de concepciones occidentales que arrancan desde la literatura bíblica: el aire implica la vida (como en el soplo divino); la tierra es la negación de la vida (como en el Génesis: “. . . hasta que vuelvas a la tierra. . . pues polvo eres y al polvo volverás, o como en el soneto de Góngora: “se vuelva. . . tú y ello juntamente/ en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”); la tierra, pues, implica la muerte, o a la inversa.

2.6 La "performance"

Se ha dicho que, como relato, el texto comprende dos enunciados de estado. Entre ambos se sitúa un enunciado transformacional de tipo reflexivo, en que el propio Sujeto realiza la transformación para él mismo devenir conjunto de su Objeto de deseo:

$$F. \text{ transf. } [S \rightarrow (S \wedge O)]$$

Esta función la hemos analizado en su manifestación discursiva más simple, el disparo. Pero hacerle justicia significa dar cuenta de su complejidad.

Hay un hecho turbador. El Objeto de deseo, en este relato (como en todo relato de caza), no es al final el mismo del inicio. Cambia a medida que cambian sus cualificaciones con el progreso narrativo: de activo a inactivo, de indemne a lesionado, etc. (de vivo a muerto, en suma). El Objeto de deseo, en verdad, es el de la cualificación final. Pero como así no aparece al comenzar la "historia", cabe imaginar un desempeño (performance destinado a cambiar las cualificaciones y a "construir" el Sujeto su verdadero Objeto de deseo.

La "performance" se concibe en este caso en términos de lucha. Ergo, se enfrentan dos Sujetos:

$$S_1 = \text{Cazador}$$

$$S_2 = \text{Palomas (fieras o bestias en otros relatos)}$$

En general este desempeño es considerado desde la perspectiva del triunfador. Supone un querer, un saber y un poder hacer algo. El cazador que nos ocupa quiere lograr algo (cazar palomas), sabe cómo hacerlo y tiene el poder de su arma para conseguirlo. Contra estos valores modales las palomas sólo pueden oponer un querer, un saber y un poder notablemente inferiores. Esta inferioridad destaca la superioridad del cazador y hace evidente el resultado performativo; pero también abona a la oposición de roles temáticos, asesino vs víctima, considerada con anterior-

ridad. Esta diferencia, por último, deslucce el desempeño del Sujeto Uno y quita al texto la condición de relato heroico, asignado a relatos en que los luchadores contienden con saberes y poderes más o menos parejos. Al margen de estas consideraciones, adelantemos que la "performance" es unidad narrativa que agrupa tres enunciados:

- a) la confrontación: $S_1 \longleftrightarrow S_2$
- b) la dominación: $S_1 \longrightarrow S_2$
- c) la atribución: $S_1 \longleftarrow O \longrightarrow (S_2)$

(Greimas, 1970: 172s).

El Objeto atribuido por el Sujeto dominado, en nuestro relato, es justamente el deseado por el Cazador, esto es, los cuerpos inertes de las palomas.

2.7 El código poético

El lector atento habrá notado que al mismo tiempo que hacíamos evidente la estructura narrativa del texto nos poníamos en el caso, a través de continuas referencias, de su código poético. A fin de hacer más visible este componente, resumimos a continuación sus caracteres:

- a) Su economía verbal. No obstante sus ocho pequeños versos, con apenas una veintena de vocablos de sentido pleno, el texto se permite dar cuenta de un relato que, como se ha visto, no está desposeído de complejidad. El mismo relato podría llevar varias páginas de un cuento. Esto prueba el alto grado de adensación semántica logrado por el poema.
- b) Sus proyecciones de sentido, a partir de operaciones lógico-semánticas previsibles y fundadas. Esta es su condición de ser "opera aperta" (Eco, 1965).

- c) La **configuración** paisajística (Greimas, 1973b: 169) que logra diseñar. El texto propone una serie de seres y fenómenos que remiten a los clasemas /Mineral/, /Vegetal/, /Animal/ y /Humano/, los cuales tienen su articulación semántica en la gran categoría de cultura y significación llamada NATURALEZA. El texto, al establecer las coordenadas semánticas de “alto” y “bajo”, impone un punto de vista de la naturaleza por él recreada. Propone entonces a un observador y, lógicamente, al espacio de naturaleza que es alcanzado por la visión de aquél: una región vista en perspectiva y no exenta de componente estético; un paisaje, en suma.
- d) Las figuras utilizadas. El texto organiza una serie de recursos que tradicionalmente pertenecen al código poético: exclamación, reiteraciones, metonimia, metáfora, paralelismo, rima, medida, ritmo, etc.
- e) La complejidad de las figuras. El verso “sus cuatro sombras” contiene a la vez una metonimia (sombras—cuerpos) y un procedimiento metafórico. Hay un sentido connotativo de “sombras” que es claro en una expresión usual del tipo “no es ni sombra de lo que fue”. Ese sentido es recuperado por el verso y corresponde a deterioro, desmedro, acabamiento, etc. El vocablo “sombras”, al mismo tiempo, está llamado a cumplir otras funciones más cercanas a su sentido directo: denotar la proximidad de la tierra (donde sólo entonces podrían ser bien discernidas las sombras de las palomas); y presuponer a “sol”, que entonces se integra a la configuración paisajística ya referida. El vocablo “heridas”, por otra parte, se resalta mediante la digresión que instala en el juego de rimas asonantes.
- f) La estructura rigurosa del texto. Primeramente en dos secuencias calcadas, como si entre los versos cuatro y cinco se situara un espejo. Luego en aspectos menos visibles, como la posición precisa y alternada de los verbos del poema al inicio o al final de cada verso:

final
"van"
inicio
"vuelan"
final
"tornan"
inicio
"llevan"
final
"están"

g) El modo de "retener" la acción de Disparo.

Podría abundarse. Pero este abundamiento y la relación anterior no tendrían sentido si no es para reintegrar el código poético a su estatuto natural en el texto, estructuralmente confundido con el código narrativo. Los dos componentes, poético y narrativo, están uno al servicio del otro y viceversa. Se complementan e integran. Y más exactamente, para ser fieles a la primera parte de este trabajo, constituyen la unidad y la especificidad del texto **Cazador** de García Lorca, de modo tal que la poesía propia de su lengua y lo poético emanado de su particular estructura narrativa se funden en un solo cuerpo, en que los órganos vitales se prestan mutuo servicio. Esta integración y este funcionamiento singular pueden de algún modo ser graficados en el modelo que sigue, aunque con las limitaciones que son la característica insalvable de todo esquema:



BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland

- 1966 "Introduction a l'analyse structurale des récits" in: **Communication** 8, París, Seuil. Traducción española: Barthes etc. al.: **Análisis estructural del relato**, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

COHEN, Jean

- 1970 **Estructura del lenguaje poético**, Madrid, Gredos. Título original **Structure du langage poétique**, París Flammarion, 1966.

COQUET, Jean-Claude

- 1973 **Sémiotique littéraire**, París, Mame.

COSERIU, Eugenio

- 1967 **Teoría del lenguaje y lingüística general**, Madrid, Gredos.

DOMERC, Jean

- 1969 "La glosemática y la estética" traducción (de T. Cáceres aparecida en **Lengua y Literatura** No. 3, 1973, Arequipa) del artículo aparecido en **Langue Francaise** No. 3, París, Larousse.

DUCROT, Oswald

- 1969 "Pré-supposés et sous-entendus" in: **Langue Francaise** 4, París Larousse.

ECO, Umberto

- 1965 **Obra abierta**, Barcelona, Seis Barral. Original: **Opera aperta**, Milán, 1962.

GUIRAUD, Pierre

- 1972 **La semiología**, Buenos Aires, Siglo XXI. Edic. original: París, PUF, 1971.

HJELMSLEV, Louis

- 1962 **Prolegómenos a una teoría del lenguaje**, Madrid, Gredos. Edición original: Copenhague, 1943.

JAKOBSON, Roman

- 1963 **Essais de linguistique générale**, París, Points. Traducción española: Barcelona, Seis Barral, 1975.

PROPP, Vladimir

- 1970 **Morphologie du conte**, París, Seuil-Points. Edición original: Leningrado, 1928. Traducción española: Madrid, Fundamentos, 1972.

RASTIER, Francois

- 1974 **Essais de sémiotique discursive**, París, Mame.

RUWET, Nicolás

- 1972 **Langage, musique, poésie**, París Seuil.

SÖRENSEN, Hans

- 1971 "Literatura y lingüística" in: Sörensen et al.: **Tres enfoques de la literatura**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

WELLEK, R. y WARREN, A.

- 1953 **Teoría literaria**, Madrid, Gredos.

GENETTE, Gérard

- 1970 "Lenguaje poético, poética del lenguaje" in: Varios: **Estructuralismo y literatura**, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.

GREIMAS, A. Julien

- 1966 **Sémantique Structurale**, París, Larousse. Trad. española: Madrid, Gredos, 1971.
- 1970 **Du sens**, París, Seuil. Trad. española: **En torno al sentido**, Barcelona, Fragua, 1974.
- 1972 "Pour une théorie du discours poétique" in: Greimas et al.: **Essais de sémiotique poétique**, París, Larousse.
- 1973a "Un problème de sémiotique narrative: Les objets de valeur" in: **Langages 31**, París, Didier-Larousse.
- 1973b "Les actants, les acteurs et les figures" in: Chabrol C. et al.: **Sémiotique narrative et textuelle**, París, Larousse.

