



Riffaterre, Michael. "La significación del poema".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2026, vol. 15, n° 37, pp. 192-207.

La significación del poema¹

The poem's significance

Michael Riffaterre

Traductores:

Nicolás Toro Yantorno²
ORCID: 0009-0008-3074-4015

Tomás Veizaga³
ORCID: 0009-0002-8482-9125

Recibido: 22/12/2025 || Aprobado: 02/05/2026 || Publicado: 31/07/2026
ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/110zuupgd>

Resumen

Por medio de un análisis exhaustivo de la poesía y el lenguaje común, Riffaterre se propone establecer una base para determinar qué es la poesía y cómo se construye. Expone que el texto poético expresa conceptos de manera indirecta, es decir, el poema dice una cosa pero significa otra. Utiliza los términos de la lingüística estructural tales como el significado y el significante, para contrastarlos y crear una dialéctica entre texto y lector. La vía de la indirecta semántica es, por lo tanto, el mecanismo fundamental de la poesía para expresar, desplazar, distorsionar o crear significados; y origina las inconsistencias en el texto leído por el receptor, que las identifica como agramaticalidades. Asimismo, el autor despliega el proceso de semiosis, el cual está íntimamente relacionado con el nivel mimético del texto, pues es ahí donde las agramaticalidades se integran para que el lector, desde una segunda lectura, logre reconocer las ambigüedades, los significados y la matriz estructural del poema.

Palabras clave

Riffaterre; teoría literaria; poesía; semiótica; significación del poema; estructuralismo.

Abstract

Through an exhaustive analysis of poetry and common language, Riffaterre proposes to establish a basis for determining what poetry is and how it is built. He exposes that the poetical text expresses concepts through indirection, that is, the poem says one thing but means another. He uses terms from structural linguistics such as meaning and significant, to contrast them and to create dialectics between text and reader. Semantic indirection is, therefore, poetry's main mechanism for expressing, displacing, distorting or creating meanings; and in the text it creates the inconsistencies that are read by the recipient, who identifies them as ungrammaticalities. At the same time, the author elaborates on the process of semiosis, which is intimately related to the text's mimetic level, because it is at this level that ungrammaticalities are integrated so that the reader can, through a second reading, identify the ambiguities, the meanings and the structural matrix of the poem.

Keywords

Riffaterre; literary theory; poetry; semiotics; poem's significance; structuralism.

¹ Riffaterre, Michael. "The poem's significance". *Semiotics of poetry*. Thomas A. Sebeok (ed.). Indiana University Press, 1978: 1-22. Las notas son del autor, salvo indicación en contrario.

² Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica con mención en Literatura. Universidad de Chile. Contacto: nicotoro@ug.uchile.cl

³ Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica con mención en Literatura. Universidad de Chile. Bachiller General con mención en Humanidades y Artes. Contacto: veizagatomas@gmail.com



La lengua de la poesía difiere del uso común del lenguaje; esto es percibido intuitivamente incluso por el lector menos experimentado. Aunque, si bien es cierto que la poesía suele usar palabras ajenas al uso común y tiene su propia gramática particular –incluso una gramática no aplicable más allá del estrecho campo de un determinado poema–, también puede ocurrir que la poesía use las mismas palabras y la gramática propia del lenguaje cotidiano. En toda literatura con una historia lo suficientemente larga, observamos que la poesía se mantiene en un vaivén, algunas veces tendiendo hacia lo primero y otras hacia lo segundo. Escoger una de las dos alternativas dependerá de la evolución de los gustos y de conceptos estéticos que cambian continuamente. Pero, independiente de la tendencia que prevalezca, un factor se mantiene constante: la poesía expresa conceptos y elementos de manera indirecta. En palabras simples, un poema dice una cosa y significa otra.

Entonces, postulo que la diferencia que percibimos empíricamente entre la poesía y lo que no es poesía se explica a cabalidad mediante la forma que tiene un texto poético para transmitir un significado. Mi objetivo aquí es proponer una descripción coherente y relativamente simple sobre la estructura del significado en un poema.

Estoy consciente de que muchas descripciones de este tipo, usualmente fundadas en la retórica, ya se han propuesto; y no niego la utilidad de nociones como la de figuración y tropo. Pero, ya sea que estas categorías estén bien definidas, como la de metáfora o metonimia, o sean expresiones vagas, como la de símbolo (en el amplio sentido que le asignan los críticos, no en su acepción semiótica), pueden abordarse independientemente de una teoría de la lectura o del concepto de texto.

El fenómeno literario, sin embargo, es una dialéctica entre texto y lector. Si vamos a formular normas que rijan esta dialéctica, debemos entender que lo que estamos describiendo es en realidad percibido por el lector; debemos saber si acaso él siempre está obligado a ver lo que ve, o si conserva cierta libertad; y debemos saber cómo opera la percepción. Dentro del amplio espectro de la literatura me parece que la poesía es particularmente inseparable del concepto de texto: si no consideramos el poema como una entidad cerrada, no siempre podremos diferenciar entre discurso poético y lengua literaria.

Mi principio básico será, por lo tanto, considerar solo aquellos hechos que sean accesibles para el lector y que son percibidos en relación con el poema como un contexto finito especial.

Bajo esta doble restricción, pueden darse tres formas posibles de indirecta semántica. La vía indirecta consiste en desplazar, distorsionar o crear significado. Desplazar, cuando el signo cambia de un significado a otro, cuando una palabra “reemplaza” a otra, como en la metáfora o metonimia. Distorsionar, cuando hay ambigüedad, contradicción o sinsentido. Crear, cuando el espacio textual sirve de principio organizacional para la elaboración de signos a partir de elementos lingüísticos que de otra manera podrían no ser significativos (por ejemplo, la simetría, la rima, u otros equivalentes semánticos de posiciones homólogas en una estrofa).

Entre estas tres clases de signos de la vía indirecta, un factor se repite: todos ellos *amenazan la representación literal de la realidad, o mimesis*.⁴ La representación puede ser simplemente alterada de manera visible y constante de una forma inconsistente con la verosimilitud o con aquello que el contexto lleva al lector a esperar. O puede ser distorsionada mediante una gramática alternativa o lexicón (por ejemplo, detalles contradictorios), que llamaré *agramaticalidad*. O también puede ser anulada por completo (como en el sinsentido).

⁴ O al menos desafían sus premisas, como el establecimiento de un nivel de verosimilitud (como el *effet de réel* de la terminología de la crítica francesa), el cual se convierte en norma para un determinado texto y en contraposición a la cual podemos percibir desviaciones como lo fantástico o sobrenatural.

Ahora, la característica esencial de la mimesis es que produce cambios constantes en una secuencia semántica, pues la representación está fundada en la referencialidad del lenguaje, esto es, en una relación directa entre las palabras y las cosas. Es irrelevante discutir si esta relación es una ilusión de los hablantes de una lengua o de los lectores. Lo relevante es que el texto multiplica detalles y continuamente ajusta su enfoque para alcanzar un parecido aceptable con la realidad, ya que la realidad suele ser compleja. La mimesis es, entonces, variación y multiplicidad.

El rasgo característico de un poema, en cambio, es su unidad: unidad tanto formal como semántica. Cualquier componente del poema que apunte hacia aquella “otra cosa” que quiere decir el poema será, pues, una constante, y como tal será claramente distinguible de la mimesis. A esta unidad formal y semántica, que incluye todos los índices de la vía indirecta, la llamaré *significación* [significance].⁵ Reservaré el término *significado* para referirme a la información transmitida por el texto a nivel mimético. Desde la perspectiva del significado, el texto es un encadenamiento de sucesivas unidades de información. Desde el punto de vista de la significación, el texto constituye una unidad semántica.

Cualquier signo dentro del texto será entonces relevante para su cualidad poética, la cual expresará o reflejará una modificación continua de la mimesis. Solo así puede distinguirse la unidad entre la multiplicidad de representaciones.⁶

El signo relevante no requiere ser repetido. Basta con que se perciba como una variante dentro de un paradigma, una variación sobre una invariante. En cualquier caso, la percepción del signo se deriva de su agramaticalidad.

Estas dos líneas de un poema de Paul Eluard:

De tout ce que j'ai dit de moi que reste-t-il
J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides
[De todo lo que he dicho sobre mí, ¿qué queda? / Fui custodio de falsos tesoros en
armarios vacíos].

deben su unidad a la palabra que se deja sin decir: una “nada” llena de desencanto, la respuesta a la pregunta, una respuesta que el hablante no es capaz de expresar en su forma literal. El dístico se construye con imágenes que fluyen lógicamente de la pregunta: “¿qué queda?” implica “algo que se ha guardado”; una versión meliorativa o positiva podría ser “algo que valía la pena guardar”. De hecho, las imágenes traducen al lenguaje figurado una oración hipotética y tautológica: “Guarda aquello que valga la pena guardar (figuradamente: ‘tesoros’) en el lugar que se guardan las cosas que conviene guardar (figuradamente: ‘armarios’)”. Uno esperaría que esta tautología arrojara ‘caja fuerte’ antes que ‘armario’, pero *armoire* es mucho más que solo un mueble de dormitorio. El sociolecto francés lo convierte en *el* lugar para atesorar objetos dentro de la privacidad del hogar. Es la gloria secreta de la tradicional dama del hogar —lino perfumado con lavanda, delicada ropa interior nunca vista—, una metonimia para los secretos del corazón. La etimología popular hace del simbolismo algo explícito: Papá Goriot pronuncia mal *ormoire*, el lugar para el *or*, en relación con el oro, por tesoro. La perturbada versión que

⁵ La significación, en palabras simples, es aquello sobre lo que trata el poema: se alza a través de la lectura retroactiva cuando se descubre que la representación (o mimesis) apunta en realidad a un contenido que requeriría una representación diferente en lenguaje no literario. Sin embargo, mi uso de *significación*, aunque específico, no contradice a Webster: “Las implicaciones ocultas y sutiles de algo, en oposición a su significado abiertamente expreso”.

⁶ El último tipo, los signos idiolécticos y de orientación espacial, podrían dar una respuesta. Pero eso aún dejaría sin explicar la relación entre las otras dos categorías (que incluyen por mucho la mayor cantidad de signos) y del poema como un todo. Asimismo, la mera definición de los signos de la tercera clase parece exigir un conocimiento preliminar de lo que hace del texto una unidad cerrada y estructurada. De aquí surge el serio riesgo de caer en una circularidad.

encontramos en la segunda línea del poema de Eluard negativiza el predicado, cambiando no solo “tesoros” por “falsos tesoros”, sino también “armarios” por “armarios vacíos”. Nos enfrentamos a una contradicción, toda vez que, en la realidad, “tesoros” de valor ilusorio podrían llenar un armario tan bien como los auténticos... es cosa de observar los cajones de las mesas de cualquier casa, llenos de baratijas. Pero, por supuesto, el texto no es referencial: la contradicción existe solo en la mimesis. Las frases interrogativas son variantes de la palabra clave de la respuesta, repiten la “nada”. Son la constante de un postulado perifrástico de desencanto (todo esto no ha servido para nada), y como elemento constante confieren la significación del dístico.

Un caso menor de agramaticalidad –compensado por una clase de repetición más conspicua, un paradigma más visible de sinónimos– es la mimesis libre de contradicciones, pero evidentemente espuria, de estas líneas del poema “Morts des amants” de Baudelaire:

De os deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
 Qui réfléchiront leurs doubles lumières
 Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux
 [Nuestros dos corazones serán dos grandes antorchas / que reflejarán sus luces dobles /
 en nuestras dos mentes, espejos gemelos]

El contexto del mobiliario refuerza la concreción de la imagen: se trata de verdaderas velas de comedor. La imagen metaforiza una tórrida escena de amor, claramente, pero la significación yace en la insistente variación de *dos*. Esto hace aún más obvio que la descripción apunta solo a desenvolver el doble paradigma, hasta que la dualidad se resuelve en la estrofa siguiente con la unidad del sexo (“*nous échangerons un éclair unique*” [nos intercambiaremos una luz como ninguna otra]).⁷ La mimesis es solo una descripción fantasma, y a través de esa transparencia se hacen visibles los amantes.

Las agramaticalidades identificadas en el nivel mimético son eventualmente integradas en otro nivel del sistema. A medida que el lector percibe lo que tienen en común, a medida que se percata de que este rasgo las constituye en paradigma, y de que este paradigma altera el significado del poema, la nueva función de las agramaticalidades cambia su naturaleza, y ahora adquieren la significación de componentes de una red diferente de relaciones.⁸ Esta transferencia de un signo de un nivel discursivo a otro, esta metamorfosis de lo que era un conjunto de significación de un nivel inferior del texto en una unidad de significación, ahora como parte de un sistema más desarrollado y en un nivel superior del texto, este desplazamiento funcional, es el campo propio de la semiótica. Todo lo relacionado con esta integración de signos desde el nivel de la mimesis hacia el nivel superior de la significación es una manifestación de la *semiosis*.

El proceso semiótico en realidad ocurre en la mente del lector, y es resultado de una segunda lectura. Si se busca entender la semiótica de la poesía, debemos distinguir cuidadosamente *dos niveles o etapas de lectura*, ya que antes de alcanzar la significación el lector debe sortear la mimesis. Decodificar el poema comienza con una primera etapa de lectura que va del comienzo al final del texto, y sigue el despliegue sintagmático. Esta primera *lectura heurística* es también donde ocurre la primera interpretación, ya que es durante esta lectura que

⁷ Esta luz es un eufemismo para orgasmo, propio del Segundo Imperio: Michelet, por ejemplo, en su tratado sobre amor publicado siete años después del soneto, alude al acto sexual como *ténébreux éclair* [resplandor negro]; y después, atraído por el intertexto de Baudelaire, Charles Cros escribirá: “La mort perpétuera l’éclair d’amour vainqueur” [La muerte hará eterno el rayo luminoso del amor triunfante].

⁸ Umberto Eco: “Cada elemento del código mantiene un conjunto doble de relaciones, uno sistemático con todos los elementos dentro de un mismo plano (contenido o expresión) y uno significativo con uno o más elementos del plano correlativo”.

el *significado* es aprehendido. Lo que entrega el lector es su competencia literaria, la que incluye la presunción de que el lenguaje es referencial, y en esta etapa efectivamente las palabras parecen referirse a cosas. También incluye la habilidad del lector para percibir incompatibilidades entre palabras: por ejemplo, identificar tropos y figuras, esto es, reconocer que una palabra o frase no tiene un sentido literal, que tiene sentido solo si él (pues él es el único en posición de hacerlo) realiza una transferencia semántica, solo si lee esa palabra o frase como metáfora, por ejemplo, o como metonimia. Asimismo, la percepción (o producción) de ironía o humor por parte del lector consiste en su desciframiento doble o bilineal del texto único y lineal. Pero este aporte del lector solo ocurre porque el texto es agramatical. Dicho de otro modo, su competencia lingüística le permite percibir las agramaticalidades; pero no le está permitido sortearlas, pues es precisamente sobre esta percepción que el texto tiene control absoluto. Las agramaticalidades derivan del hecho material consistente en que una frase ha sido generada por una palabra que debería excluirla, es decir, la secuencia poética verbal se caracteriza por contradicciones entre las presuposiciones de una palabra y sus implicaciones. Tampoco es la competencia lingüística el único factor. La competencia literaria también se ve involucrada: esta es la familiaridad del lector con los sistemas descriptivos, con temas, con las mitologías de su sociedad, y por sobre todo con otros textos. Donde sea que haya espacios o compresiones en el texto (como descripciones incompletas, o alusiones, o citas), es solo esta competencia literaria la que le permitirá al lector responder adecuadamente y completar o rellenar los espacios en concordancia con el modelo hipogramático. Es en esta primera etapa de lectura que la mimesis es totalmente aprehendida, o más bien, como dije antes, sorteada: no hay motivo para creer que la percepción del texto durante la segunda etapa de lectura implique necesariamente darse cuenta de que la mimesis se basa en la falacia referencial.

La segunda etapa corresponde a la *lectura retroactiva*. Aquí se da una segunda interpretación, la verdadera lectura *hermenéutica*. A medida que progresa por el texto, el lector recuerda lo que acaba de leer y modifica su comprensión en virtud de lo que ahora está decodificando. A medida en que se abre camino de principio a fin, va repasando, revisando, comparando hacia atrás. En efecto, está practicando una decodificación estructural:⁹ mientras transita por el texto empieza a reconocer, a fuerza de comparaciones o simplemente porque ahora es capaz de agruparlos, que la sucesión de enunciados diferentes, primero percibidos como meras agramaticalidades, son en realidad equivalentes, pues ahora se revelan como variantes de una misma matriz estructural. El texto es, en efecto, la variación o modulación de una estructura –sea temática, simbólica o de otro tipo– y esta relación sostenida con una misma estructura constituye la significación. El máximo efecto de la lectura retroactiva, el clímax de su función como generadora de significación, naturalmente adviene al final del poema; lo poético es entonces una función coextensiva con el texto, vinculada con una limitada realización del discurso, restringida por el desenlace y el principio (los que en retrospectiva percibimos como relacionados). Por esto ocurre que, ya sea que las unidades de significado sean palabras o frases u oraciones, la *unidad de significación es el texto*. Para por fin poder descubrir la significación, el lector debe superar la valla de la mimesis: de hecho, este obstáculo es esencial para el cambio en la mente del lector. La aceptabilidad de la mimesis¹⁰ por parte del lector apuntala la gramática como el trasfondo desde el cual las agramaticalidades se proyectarán

⁹ Como el texto es un discurso de muchos niveles, la percepción de los *signos-funciones* (retomando a Hjelmslev) necesariamente cambia, así la correlación entre los elementos de la función es transitoria: depende del descubrimiento gradual del lector de las nuevas reglas de codificación, esto es, depende de su progresión a través de las estructuras que generan el texto (el lector ejecuta una *abducción*, siguiendo la terminología de Pierce).

¹⁰ Lo que no debe confundirse con la adhesión a la falacia referencial. Esto es un asunto de efecto. Ya sea que el lector crea que la mimesis está arraigada en una referencia genuina a las palabras o las cosas, o si se percata de que la mimesis es ilusoria y en realidad está construida sobre un sistema autosuficiente puramente verbal, el impacto de la representación de la realidad en su imaginación es el mismo. Esto debe ser una regla antes de que la consolidación de la forma de cualquiera de sus componentes pueda aparecer cuestionable.

hacia afuera como piezas inestables, que serán eventualmente comprendidas en un segundo nivel. No puedo recalcar con suficiente fuerza que el obstáculo que en primera instancia parece amenazar al significado, visto de forma aislada, es también el eje central de la semiosis, la llave para la significación en un sistema superior, dentro del cual el lector lo percibe como parte de una compleja red de conexiones.

Una tendencia hacia la polarización (pronto nos referiremos más a esto) hace que las guías de interpretación para lectores se hagan más evidentes: esto se da cuando la descripción es tan precisa como para lograr que los desvíos de la representación aceptable inducidos por las estructuras produzcan un desplazamiento más conspicuo hacia el simbolismo. Donde el lector más espera que las palabras rocen el límite con la realidad no verbal, las cosas están destinadas a servir como signos, y el texto proclama su dominio sobre la semiosis. Sería difícil encontrar poesía descriptiva francesa más representativa que *España* (1845) de Théophile Gautier, una colección de poemas escrita luego de un viaje por España. El viajero traduce su recorrido a informes en prosa dirigidos al periódico que financia la aventura, y a viñetas en verso, como el poema *In deserto*, compuesto después de haber cruzado las áridas y solitarias *sierras*¹¹ españolas. Un pueblo con un nombre abiertamente exótico se nos señala como el lugar de la composición: esto debe referirse a la verdadera experiencia y por lo tanto es una manera de categorizar este poema como “descriptivo”. De hecho, el editor letrado de la única edición crítica que tenemos no encuentra nada mejor que hacer que comparar los versos con la versión en prosa, y la prosa con otros relatos de viajeros de la sierra. Concluye que Gautier es bastante preciso, aunque parece haber retratado la sierra más desértica en comparación con la realidad.

Esto es desconcertante. Por más verificable que sea la precisión mimética del texto comparándola con las observaciones de otros escritores, también distorsiona hechos consistentemente o al menos revela un sesgo en favor de detalles que permiten la convergencia metonímica en un concepto único: el pesimismo. Gautier lo deja claro con audaces enunciados de equivalencia; primero al hablar de la desesperación como un paisaje: “*Ce grand jour frappant sur ce grand désespoir*” (línea 14: “la luz del día cayendo sobre esta vasta extensión de desesperación”). Justo antes de esto el desierto era usado como una ilustración de la propia vida solitaria del viajero, pero la estructura del símil mantuvo necesariamente separada la ambientación del personaje, siendo esta reflejo de aquel. Ahora esta separación se cancela, y la metáfora mezcla la interioridad del viajero con la desolación externa del mundo. No obstante, nuestro erudito, un experimentado estudiante de la literatura, persiste en su hábito de contrastar el lenguaje contra la realidad. Parece poco preocupado por lo que el lenguaje hace *con* la realidad. Esto es prueba, al menos, de que sin importar lo que el poema finalmente nos diga, que puede ser muy diferente de las ideas comunes que tengamos sobre lo real, el mensaje ha sido construido de tal manera que el lector debe saltar la valla de la realidad. Primero es enviado en la dirección incorrecta, se pierde en su entorno, por así decirlo, antes de enterarse que aquí el paisaje, o su descripción en general, es un escenario preparado para efectos especiales.

En el poema de Gautier el desierto está allí, por supuesto, pero solo mientras pueda ser usado como un código realista para representar soledad y su consiguiente aridez del corazón, en oposición a la generosa abundancia que proviene del amor. Lo primero, naturalmente, está representado por una comparación simple, directa y hasta casi simplista con el desierto mismo; lo segundo proviene de una descripción hipotética de lo que sería un oasis, combinado con una variación del tema de Moisés golpeando la roca. Así tenemos una oposición, pero aún dentro de las circunstancias climáticas y geográficas, o dentro de la lógica o verosimilitud del discurso desértico.

Tel était le rocher que Moïse, au désert,

¹¹ En español en el original. (N. de los T.)

Toucha de sa baguette, et dont le flanc ouvert,
 Tressaillant tout à coup, fit jaillir en arcade
 Sur les lèvres du peuple une fraîche cascade.
 Ah! s'il venait à moi, dans mon aridité,
 Quelque reine des cœurs, quelque divinité,
 Une magicienne, un Moïse femelle,
 Traînant dans le désert les peuples après elle,
 Qui frappât le rocher dans mon cœur endurci,
 Comme de l'autre roche, on en verrait aussi
 Sortir en jets d'argent des eaux étincelantes,
 Où viendraient s'abreuver les racines des plantes;
 Où les pâtres errants conduiraient leurs troupeaux,
 Pour se coucher à l'ombre et prendre le repos;
 Où, comme en un vivier, les cigognes fidèles
 Plongeraient leurs grands bees et laveraient leurs ailes.

[Tal fue la roca que Moisés tocó en el desierto/ con su báculo. Y el flanco abierto/ de la piedra se estremeció todo al punto y manó un arco de agua/ en refrescante cascada hacia los labios de las personas./ Si solo una reina de corazones viniera a mí en mi aridez,/ alguna divinidad, una hechicera, una Moisés femenina/, arrastrando tras de sí a la gente por el desierto;/ si ella tan solo golpeara la roca en mi corazón endurecido,/ verías saltar, como de esa otra roca,/ chorros plateados de agua burbujeante;/ allí las raíces de las plantas vendrían a saciar su sed;/ allí pastores errantes llevarían sus rebaños,/ para recostarse a la sombra y descansar;/ allí, como en una pileta de peces, las fieles cigüeñas/ zambullirían sus largos picos y lavarían sus alas].

Ahora la semiosis triunfa por completo sobre la mimesis, porque el texto ya no intenta establecer la credibilidad de una descripción. Cualquier alusión al paisaje del desierto, o del oasis nacido de la fuente milagrosa, se deriva por completo del nombre *Moïse*, entendido no tanto como un verdadero peregrino que cruzó el Sinaí, sino como un tema literario, o derivado de la variante femenina de *Moïse*, que por supuesto es una metáfora en código desértico para *La mujer como fuente de la vida*. El código en sí no es una metáfora: no podemos asignarle un tenor literal al móvil *fuentes*; y menos podemos encontrar una relación término-por-término entre las viñetas descriptivas sobre los bebedores del manantial (raíces, pastores, cigüeñas) y ciertas concepciones que serían metonímicas del transfigurado y resucitado hablante.

Debemos entonces ver el código del poema como simbólico. Definitivamente representa algo que no es el desierto que sigue siendo referido por la descripción. Todo apunta a un significado oculto, uno evidentemente derivado de una palabra clave: *fecundidad*, la cual es el opuesto exacto de la primera palabra clave: *esterilidad*. Pero no hay similitud, ni siquiera parcial, entre la fecundidad –incluso en el sentido moral– y el hablante según el texto nos permite concebirlo. Si el lector simplemente asume (ya que esta es la racionalización culmine en cualquier experiencia de lectura) que el narrador en primera persona, mientras se mantenga innominado, es el poeta mismo, *fecundidad* se referirá a la inspiración poética, en efecto muchas veces asociada al amor que es por fin correspondido. Pero la descripción del oasis aún no concuerda con ningún rasgo, real o imaginario, de un escritor creativo.

Todo lo que podemos decir, entonces, es que el último pasaje del texto simboliza los efectos milagrosos del amor en la vida. La elección de *fertilidad* como la clave de tal símbolo es determinada por la inversión del símbolo usado para describir la vida antes del milagro. La última parte del poema es una versión invertida de las formas actualizadas en la primera parte. La “conversión” positiva que consigue esto afecta todo componente textual sin importar sus

indicaciones o significados previos. Por esto las contradicciones o incompatibilidades o sinsentidos abundan en la descripción: detalles como *flanc ouvert* o *flanc... tressaillant* (líneas 30-31), que son frases solo adecuadas para referirse a una mujer embarazada que siente a su hijo en el vientre moverse por primera vez, traen a colación las implicaciones de sexualidad reprimida de la historia del báculo de Moisés, al igual que las cigüeñas (43), que parecen salir de la nada (esto es, desde el útero implícito). Porque, sin esta determinación desplazada, ¿por qué no cualquier ave, mientras sea un signo positivo? Estos detalles no concuerdan con el personaje masculino que ahora se ha vertido en la roca metafórica. Y sin embargo son contradictorios solo como descripciones, solo si seguimos intentando interpretarlos como mimesis; dejan de ser inaceptables cuando los vemos como consecuencias naturales o lógicas de la positivización del código desértico.

Otras agramaticalidades son simplemente la cara mimética de la gramaticalidad semiótica; la sorprendente *Moïse femelle*, el sinsentido de las raíces vegetales que se tornan móviles como animales, las connotaciones *Et in Arcadia* de la escena en torno a la vertiente (a la manera de Poussin), todo ello se adecúa a la conversión en acuerdo con un código amoroso implícito e indirecto, pero presente de forma continua. La ampliación de la *Moïse femelle* como una Flautista de Hamelín sexual –“*Traînant dans le désert les peuples après elle*” queda intertextualmente determinada por una línea de Racine, la amorosa descripción que hace Phèdre del poder seductor de su amante: “*Traînant tous les cœurs après soi*” (“arrastrando todos los corazones tras de sí”). Se traduce la frase a un sema esencial del amor: su irresistible magnetismo, y lo mismo aplica para el milagro de las raíces, esta vez sobredeterminado por otra asociación que intersecta la primera unión: la fuente positiva e hiperbólica también implica el cliché del sitio que irresistiblemente atrae a todos los seres vivos. Del oasis derivado oximorónicamente de “aridez”, el simbolismo del amor sobreimpone su propio tratamiento del *locus amoenus*.

No podemos, sin embargo, entender la semiosis hasta que hayamos establecido el lugar del texto que ahora se percibe como un signo unitario dentro de un sistema (un signo antes complejo, pero monosémico), pues por definición un signo no puede ser aislado. Un signo no es más que una relación con otra cosa. No hará sentido sin una continua traducción entre los distintos componentes interconectados. Un resultado de la existencia latente del sistema es que cada característica portadora de significado del poema debe estar en relación con dicho sistema. Aquí todo lo que dice el código debe conciliarse con el código inicial, con el código *desértico*, aunque este al final sea representado a la inversa. Sin esto no puede relacionarse el fin con el principio, no puede reconocerse la coextensión entre texto y significación, no podemos descubrir que el cierre encaja a la perfección con el título. La única característica que se apodera de todo el desenlace (desde la línea 33) es gramatical: todos los verbos están en el modo condicional; es decir, expresa una acción o estado de cosas que aún no se concreta, un deseo no cumplido, una esperanza frustrada, un sueño soñado en vano... en definitiva, el desierto es aún el desierto de la vida, un tema familiar. Pero que el ánimo verbal sea el ícono de la insatisfacción levanta interrogantes sobre la voz del hablante. Esto porque el poema está escrito en la primera persona, y no sabemos dónde. Luego el enigma se resuelve de súbito, todo encaja en su sitio, y en efecto todo el poema deja de ser descriptivo, deja de ser una secuencia de signos miméticos y se convierte en un signo unitario, percibido desde el final hacia su introducción como una totalidad armónica, en la cual nada desentona, en la cual cada palabra refiere a solo un foco simbólico.

Esta epifanía de la semiosis ocurre cuando la voz perdida se recupera, gracias a la pista que da el título, malinterpretada hasta el final: esta señal es el lenguaje del título. En francés, *Dans le désert* sería un título autosuficiente y perfectamente apropiado para el mero recuento de un viaje. El *In deserto* en latín no hace sentido a menos que sea leído, como debe serlo, como una cita incompleta. *In deserto* es solo la segunda mitad de la famosa frase que alude a palabras

que se gritaron en vano, la voz llamando desde lo salvaje: *vox clamans in deserto*. Desde esta voz reprimida y desesperada se deriva todo el poema; de este anegado hablante surge la irrealidad del sueño. Solo este símbolo convencional, sustraído del título, encuentra todo un nuevo simbolismo que designa solo a *esta* obra de arte; y el texto, alzado desde las cenizas de la descripción familiar, se constituye como significación única y novedosa.

La significación, permítaseme insistir sobre esto, ahora se revela como algo más o algo distinto al significado total deducible de una comparación entre variantes de lo dado. Eso solo nos retrotraería a lo mismo expresado, y sería un procedimiento reduccionista. La significación es, más bien, la praxis del lector para la transformación, una realización que es asimilable a jugar, a actuar la liturgia de un ritual: la experiencia de una secuencia tipo circuito, una forma de hablar que gira en torno a una palabra clave o matriz reducida a un marcador (la orientación negativa cuyo índice semiótico es la frustración implícita de la *vox clamans in deserto*). Es una jerarquía de representaciones impuesta sobre el lector, a pesar de sus preferencias personales, por la mayor o menor expansión de los componentes de la matriz, una orientación que se le impone a pesar de sus hábitos lingüísticos, un saltar de referencia en referencia que empuja continuamente el significado hacia un texto no presente en la linealidad, a un paragrama o hipograma;¹² un paisaje muerto que refiere a un personaje vivo, un viaje a través de un desierto que representa más al viajero que a sí mismo, un oasis que es el monumento de un futuro negado o inexistente. La significación tiene la forma de una dona, y su agujero es la matriz del hipograma o el hipograma como matriz.

El efecto de este acto de desaparición consiste en que el lector sienta que está ante una verdadera originalidad, o ante lo que cree ser una cualidad del lenguaje poético, un caso típico de obscuridad. Aquí es cuando empieza a racionalizar, se encuentra incapaz de rellenar la brecha semántica dentro de la linealidad del texto, y así trata de aunarla fuera del texto completando la secuencia verbal. Recurre a elementos no verbales, tales como detalles de la vida del autor; o a elementos verbales, como emblemas prestablecidos o recurriendo a un repertorio que está bien establecido pero que no es pertinente para el poema. Todo esto solo despista al lector y acrecienta sus dificultades. Así, lo que es el poema, lo que constituye su mensaje, tiene poco que ver con lo que nos dice o con el lenguaje que utiliza. Todo tiene que ver con la manera que tiene lo expresado para deformar códigos miméticos sustituyendo su propia estructura por la de dichos códigos.

La estructura de lo dado (de ahora en más me referiré a ello como *matriz*), como todas las estructuras, es un concepto abstracto nunca actualizado per se: solo se hace visible en sus

¹² Prefiero *hipograma* antes que *paragrama*, ya que el segundo se identifica con el concepto olvidado de Saussure y revivido por Starobinski en 1971. En Saussure, la matriz de un paragrama (lo que llama *locus princeps*) es lexical o grafémica, y el paragrama está compuesto por fragmentos de las palabras clave desperdigadas en la oración, cada una incrustada en el cuerpo de una palabra (mi hipograma, por el contrario, es evidentemente visible en la forma de palabras incrustadas en oraciones cuya organización refleja las presuposiciones de la palabra nuclear de la matriz). Saussure nunca pudo probar que el rol de la palabra clave implica “une plus grande Somme de coïncidences que celles du premier mot venu”. La evidencia se debe buscar, y la pregunta que se plantea es difícil de conciliar con la experiencia natural del lector sobre un texto literario, es decir, su mayor capacidad de advertir la *manera* en que las cosas se dicen por sobre lo que quieren decir exactamente. El hecho de que la saturación de un texto por la paráfrasis fónica de una palabra clave se asuma más que percibirse es difícil de conciliar con la función poética que define Mukarovsky (y seguida por Jakobson) como un enfoque del sistema de la lengua en la forma del mensaje. Estos problemas, me parece, pueden evitarse si el analista comienza por lo que las características superficiales del texto —esto es, su estilo— le obliguen a percibir. Estas características pueden definirse como variantes de una estructura semántica que no requiere ser realizada en una palabra clave presente intacta o como *membra disiecta* en el texto, siempre y cuando las intenciones de decodificación y otras distorsiones formales sensibilicen al lector respecto a sus recurrencias y por ello a sus equivalencias, y así lo hagan percibir las no solo como formas sino como variantes de una invariante. Este proceso de decodificación natural debería obviar la dificultad de probar la existencia de una palabra clave, porque la compleja interconexión de relaciones de la estructura se autodefine fuera y por sobre cualquier palabra que la implemente.

variantes, en sus agramaticalidades. A mayor distancia entre la inherentemente simple matriz y la inherentemente compleja mimesis, mayor será la incompatibilidad entre agramaticalidades y mimesis. Esto ya era bastante obvio, me parece, en la discrepancia entre “nada” y la secuencia de Eluard a modo de tesoro, entre “pareja” o “amantes” y la secuencia mobiliaria de Baudelaire. En todos estos casos la discrepancia se torna gráfica por el hecho de que la mimesis ocupa mucho espacio, mientras que la estructura de la matriz puede resumirse en una sola palabra.

Este conflicto básico, el *locus* de la literaturidad (al menos de la forma en que la literaturidad se manifiesta en poesía) puede llegar a un punto en que el poema se vuelve una forma completamente carente de “mensaje” en el sentido tradicional, esto es, sin contenido (ya sea moral, emocional o filosófico). En este punto el poema es un constructo que no hace más que experimentar, por así decirlo, con la gramática del texto o, acaso para mejorar la imagen, un constructo que no es más que una calistenia de palabras, un ejercicio de montaje verbal. La mimesis ahora es bastante espuria e ilusoria, realizada solo por la semiosis; y, a la inversa, la semiosis es una referencia a la palabra “nada” (a la palabra, pues el concepto de la nada sería, evidentemente, un relleno altamente metafísico).

Este es un caso extremo pero ejemplar, pues puede decirnos mucho sobre la poesía como juego más que como cualquier otra cosa. Usaré tres textos breves a modo de ejemplo, todos sobre pinturas o escenas, los tres descripciones pictóricas, todos leídos como si fueran inscripciones en placas de un museo paródico. El primero es, supuestamente, un “Combat de Sénégalais la nuit dans un tunnel” [“Combate nocturno de senegaleses dentro de un túnel”]. El segundo: “Recolté de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la Mer Rouge” [Cardenales apopléjicos recolectando tomates en las costas del Mar Rojo]. El tercero: “Perdu dans une exposition de blanc encadrée de momies” [“Perdido en una subasta rodeado de momias egipcias”]. El primero es un chiste conocido en los círculos relativamente intelectuales franceses; usualmente se racionaliza como una sátira sobre ciertas pinturas modernas monocromáticas. Como cada personaje y cada detalle escénico es negro, no se ve nada. El segundo proviene de una pieza humorística de Alphonse Allais, un escritor poco conocido similar a Alfred Jarry, su contemporáneo, pero carente del genio de Jarry. Allais suele ser considerado uno de los creadores del humor como género en la literatura francesa. Nuevamente: rostros colorados, príncipes de la iglesia en sotanas rojas, su cosecha roja, la localidad roja... lo rojo cancela toda forma, línea y contraste que debe apartar a los cardenales de su entorno, si han de verse. Aquí no hay más que una continuidad de un solo color.

Es cierto que lo rojo del Mar Rojo es solo una convención, no una mimesis cromática real. Aun así, aparenta referir a una realidad geográfica, de tal forma que opera el principio de la mimesis, la diferenciación, y en efecto aquí se cancela. En la tercera cita, de un poema del surrealista Benjamin Péret, la *subasta*¹³ nuevamente es más metafórica que literalmente blanca; y sin embargo una vez más el efecto consiste en mezclar toda representación en una sola uniformidad blanca.

Algunos podrán preguntarse por qué escogí estos tres ejemplos para probar un punto sobre el discurso poético. Replico que ellos –y otros similares– son lugares comunes. La perdurabilidad incluso de los chistes orales, del primer texto anónimo, nos recuerda que incluso un mero chiste es una forma elemental de literatura, ya que es tan duradero y propenso a la manipulación al ser citado como lo es un texto más refinado. El hecho de que estas líneas sean intencionadas o percibidas como chistes, solo refleja la obviedad de su propósito (evidentemente son un juego); y la cancelación de las características miméticas conduce a una semiosis fútil: no podemos ver sitio alguno hacia donde lo rojo, lo blanco o la negrura generalizada podría llevarnos. Pero, por supuesto, la significación en realidad yace en lo

¹³ La traducción literal del término coloquial usado tanto en francés como en inglés para referirse a un remate o una subasta sería “venta blanca”. [N. de los T.]

gratuito de la transformación: ejemplifica el proceso mismo, el artefacto per se. También demuestra el conflicto esencial que constituye a un texto literario: sin conversión que cancele una variable, no habrá decodificación directa de la constante (aquí los colores). Esto porque primero deben presentarse las variantes de representación, miméticas, que serán canceladas. No pueden transgredirse reglas si no se fijan reglas.

Estoy bastante convencido de que, incluso si los lectores están de acuerdo en que estos chistes poseen, en efecto, literaturidad, la mayoría no podrá resistir la tentación de ir más allá del juicio valórico negativo (estos serían ejemplos de mala literatura o de literatura poco refinada) y declarar que ni siquiera son literatura. Pero otros textos evidencian la misma “debilidad” y no hay duda de que pueda disputar su carácter poético, siempre y cuando nuestra atención se desvíe de la circularidad, solo mientras podamos identificar en el texto algo que podamos reconocer como una cualidad literaria comúnmente aceptada, ya sea una forma estilística, o una forma de contenido como lo sería un tema. El texto luego “sale” indemne, y sin embargo la alteración formal de la mimesis no es menos drástica que la de nuestros chistes, y la semiosis no es menos fútil. Tomemos como ejemplo esta secuencia sobre la negrura en un poema de Robert Desnos, causante de mucho malestar entre los críticos. Es un retrato del hablante; cabeza, corazón, pensamientos, momentos de vigilia, y ahora de sueño:

Un bon sommeil de boue
Né du café et de la nuit et du charbon et
Fu crêpe des veuves
Et de cent millions de nègres
Et de l'étreinte de deux nègres dans une
Ombre de sapins
Et de l'ébène et des multitudes de cor-
Beaux sur les carnages¹⁴

[Un buen sueño lodoso/ nacido de café y noche y carbón y/ tinta y velos negros/ y de cien millones de negros/ y de dos negros abrazándose/ bajo la sombra de los abetos,/ y de ébano y multitudes de cuer/vos sobrevolando campos de masacre].

O también (ya que no tengo ejemplos de lo rojo, y para una blancura oficialmente poética sería demasiado largo citar *Symphonie en blanc majeur* de Gautier), podemos observar este texto sobre la transparencia, un pasaje de *Revolver à cheveux blancs* de André Bretón:

On vient de morir mais je suis et cependant je n'ai plus d'âme. Je n'ai plus qu'un corps transparent à l'intérieur duquel des colombes transparentes se jettent sur un poignard transparent tenu par une main transparente.

[Acaba de morir alguien, pero yo estoy vivo, y sin embargo ya no tengo alma. Todo lo que me queda es un cuerpo transparente con tórtolas transparentes en su interior que se arrojan sobre una daga transparente sostenida por una mano transparente].

¹⁴ “Aparición”, por Robert Desnos, en *Fortunas*. Así se pronuncia un exégeta de Desnos: “extraño, violento, fascinante poema, que modula un solo largo grito”, etc., etc. (Rosa Bucholle). El “*de boue*” repite tanto el comienzo (“nacido de barro”, o arcilla, como un nuevo Adán) como un hipograma: *dormir debut* [tener tanto sueño como para dormir de pie, profundamente dormido y de pie]. Los detalles del cuervo, por ejemplo, no pueden ser miméticos: no son adecuados al contexto, son solo una hipérbole perifrástica del cuervo ideal (y también, indirectamente, de la negrura ejemplar).

Aquí estamos listos para sobrepasar el sinsentido representacional porque la muerte es eminentemente literaria. No tenemos problemas para racionalizar que esta descorporalización es una forma legítima de representar la vida después de la muerte. Y, por supuesto, no puede dudarse de la genuina literaturidad de Mallarmé. Por ejemplo, el soneto que comienza con: “Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx”. No puede dudarse, primero, porque el desafío a la mimesis no es tan absoluto como para que el lector no tenga oportunidad de leer el poema como una representación. El lenguaje elevado compensa la circularidad. Y la oscuridad hace que sea menos patente la ausencia de simbolismo que debería restituírnos por aceptar tales desvíos que se apartan de la referencialidad directa. O mejor aún, la oscuridad oculta el hecho de que las implicancias son de tan corto alcance, tan livianas, como lo serían en un chiste. El tono, el estilo hace la diferencia. Pero esa diferencia yace en la actitud del lector, en su gran predisposición para aceptar una suspensión de la mimesis mientras no crea que se trate de una tomadura de pelo. De hecho, no hay diferencia en el texto, pues la estructura del soneto de Mallarmé es la misma conversión que hallamos en los tres chistes, y en Bretón y Desnos.

En el subgénero de los chistes no hay forma de que el lector pueda ir más allá de la risa, una vez que ha sido reída, de la misma forma que no puede ir más allá de la solución una vez que ha resuelto un acertijo. Tales formas se autodestruyen inmediatamente luego de su consumo. El soneto, por el contrario, deja al lector libre para seguir construyendo, mientras sus constructos no sean totalmente incompatibles con el texto. La primera estrofa, “L’Angoisse, ce minuit” [angustia a medianoche], parece prefigurar una meditación sobre los problemas de la vida o sobre la creación artística. Esto se ve tan serio que el lector espera que el poema se trate sobre la realidad, material o conceptual, especialmente cuando el segundo cuarteto describe el típico interior de una sala de estar:

Sur les crédences, au salón vida: nul ptyx,
Aboli bibelot d’inanité sonore,
(Car le Maître es tallé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet don’t le Néant s’honore.)

[En los arrimos, en la sala de estar vacía: no hay ptigio,/ bibelot abolido de sonora
inanidad/ (pues el Amo ha ido a recoger lágrimas al Estigio,/ usando nada más que esta
curiosidad en que la Nada se vanagloria)]

Sin embargo, apenas se ha ofrecido una mimesis al retirarse la referencialidad, de tal forma que la estructura constituye una oposición polar de *representación* vs. *nada*. El texto primero fija un tipo de realidad tangible y particular: el orgullo de la vida burguesa, la actualización cúlmine de la presencia doméstica, de su completitud como símbolo de estatus social, el mobiliario. Pero al mismo tiempo el texto, deshonesto, arrebatada esta realidad al repetir la nada en cada elemento descriptivo. La polarización resultante es la significación del poema, adecuadamente descrita por Mallarmé: “une eau-forte pleine de rêve et de vide” [un bosquejo lleno de sueño y vacío].¹⁵ Esa frase en sí misma es una variante de la estructura de significación, ya que *eau-forte* en su tecnicismo delator expresa la mimesis hiperbólicamente, y “lleno de vacío” renueva el otro polo, la cancelación de la mimesis (este polo opuesto es, como debe serlo, igualmente hiperbólico, ya que “lleno de vacío” es un oxímoron, y como tal repite e integra la totalidad de la oposición nuevamente: *plenitud* vs. *vacío*). No necesito recalcar que este comentario sobre el soneto (*eau-forte pleine de vide*) se adecúa igual de bien como metalenguaje para mis tres

¹⁵ Hay muchos estudios que en vano han intentado postular un sentido para el poema en el nivel mimético. Solo unos cuantos han llegado a la percepción de la significación de *rien*. Sin embargo, aún dejan mucho a la interpretación del lector y le conceden demasiado a la ambigüedad. Ambos problemas, creo, se pueden evitar con el concepto del poema como derivación de una matriz por expansión-conversión.

retratos cómicos sobre la nada, y para la seudorrepresentación de André Bretón sobre la invisibilidad de la vida después de la muerte. Esta es, entonces, la semiosis del poema, y por una alegre coincidencia ejemplifica la regla de que la literatura, al decir una cosa, dice otra. Esta regla se puede reducir al absurdo: al decir algo la literatura puede no decir nada (o, si se me permite de nuevo mi irreverente símil: ya no la dona alrededor del agujero, sino la dona como el agujero).

El mecanismo de cancelación de la mimesis en el soneto de Mallarmé requiere de un atento escrutinio, siendo comparable con los *armoires vides* de Eluard, y susceptible de generalización (luego veremos que obedece a la regla de la conversión): es decir, cada mención que se hace de una cosa va marcada por el índice cero. *Salon* modificado por *vide* sirve de modelo para una sorprendente serie de afirmaciones sinonímicas sobre el vacío. Dentro del estrecho compás de un cuarteto, *salón vide* se repite cinco veces: primero a través de la desaparición simbólica de su dueño, quien murió o se fue al infierno, una forma eminentemente dramática de estar ausente,¹⁶ y luego a través de una variación cuadruplicada sobre la inexistencia de una baratija. El *bibelot* es un objeto no funcional, como mucho un material de conversación, y sin embargo es el máximo relleno para el vacío en épocas como la de Mallarmé, cuando la estética doméstica exigía que cada rincón y recoveco estuviese abarrotado con objetos y sus formas. Pero este se menciona solo para cancelarse como signo, y no únicamente para mencionar una cosa que ya no está. El equivalente de *vide* y de *bibelot* está asegurado la primera vez por el *nul ptyx*. No solo porque *nul* anula a *ptyx*, sino también porque *ptyx* es un no-objeto, una palabra desconocida para cualquier lengua, de lo que se jactaba el mismo Mallarmé, un producto totalmente ad hoc de las restricciones rítmicas del soneto. Habiéndose autoimpuesto una rima difícil (/iks/),¹⁷ el poeta manifiestamente se queda sin palabras. Con su morfología foránea y su grupo consonántico inicial osadamente no-francés, *ptyx*, como todo lo demás en el soneto, combina una alta visibilidad, una presencia física que se entromete como forma, y una ausencia igualmente intrusiva como significado. La segunda equivalencia entre presencia y ausencia es *aboli bibelot*, como significado, como la variante francesa del semigriego *nul ptyx*, y como paronomasia, haciendo de *bibelot* una imagen aproximada y espejada de *aboli*, siendo así un reflejo de ausencia.¹⁸ La tercera equivalencia: *inanité sonore*, una frase aún más efectiva por ser un cliché o cita literaria sobre palabras vacías que se remonta al latín: *inania verba*. La cuarta equivalencia: la inexistencia semiótica del objeto cuya existencia se afirma a través de las descripciones, es traducida a una mimesis de la Nada filosófica misma (*dont le Néant s'honore*), con un juego de palabras para rematar, ya que *Néant s'honore* suena como *néant sonore*, “nada sonora”. Por último, esta nada, estos no-objetos, tienen su correlato en el simbolismo grafémico de la rima, toda vez que *y* junto a *x* son los signos de la abstracción convencional y de las incógnitas algebraicas.

Tanta es la fuerza de la costumbre, tanto es el poder del contexto diario del lenguaje cognitivo, que los comentaristas han unánimemente intentado conectar el cuarteto con una verdadera representación. Incluso considerando que debería ser imposible no advertir el

¹⁶ Pero de cierta forma no es más que una manera de transformar la fórmula que cancela la función del hogar como símbolo de interacción social, la respuesta del criado a alguien que llama: “*Monsieur n'y est pas*” [El señor no está en casa].

¹⁷ La rima es difícil porque /iks/ es una declinación inusual en francés, pero con mayor razón porque la alternancia requerida entre las rimas masculinas y femeninas de un soneto hacen necesario hallar variantes de /iks/ que no terminen con una -e muda. La única posibilidad sería -ix o -yx con una *x* audible, y *eso* estrecha las opciones a cultismos de origen y gramática griega.

¹⁸ Un modelo para otra imagen de la nada: el espejo vacío del segundo terceto, sin la imagen de un personaje muerto y por ello ausente.

significado –un ejercicio de ejercitación verbal–¹⁹ vemos que opera aquí una nostalgia por la referencialidad que nos promete evitar que los lectores se acostumbren al no-lenguaje. Los esfuerzos de los académicos por mitigarlo solo exacerban el disgusto ante las palabras que se cancelan a sí mismas. El recipiente *dont le Néant s'honore* se ha interpretado como un frasco de veneno, y por ende un frasco de muerte, o un contenedor de Nada como una causa de muerte física y tangible. En cuanto a *ptyx*, a pesar de los dichos de Mallarmé, ha sido forzosamente desviado hacia una representación de tomo y lomo, a través de una palabra griega que significa, supuestamente, un “pliegue” o una “concha con forma de pliegue”. El problema es que la palabra *ptyx* en sí es una hipótesis de los lexicógrafos, deducida de una rara palabra griega encontrada solo en su forma plural o en casos de declinación oblicua: *ptykhes*. Mallarmé no pudo saber esto. Su *ptyx* tiene un modelo: una palabra que Hugo había usado unos pocos años antes, en aras del extrañamiento per se, ya que en su poema se supone que corresponde al verdadero nombre de una montaña traducido a la lengua de los dioses... Clara prueba de que *ptyx* no tiene significado en ningún idioma humano.²⁰ Donde sea que volteemos, el retrato de la realidad se borra, de tal manera que estas variadas pero repetidas cancelaciones contribuyen a la significación única tan sonoramente proclamada en la primera versión del soneto: “*Sonnet allégorique de soi-même*” [“Soneto alegórico de sí mismo”], un texto que se refiere a su propia figura, su forma absoluta. Todo el soneto se ocupa del despliegue de la descripción y de su anulación, punto por punto. La destrucción de la mimesis, o su reverso, la creación de la semiosis, es así exactamente coextendida con el texto: constituye el texto.

Es una ejemplificación extrema, obviamente, y la mayoría de los poemas se acercan más al dístico de Eluard, pero el principio es, creo, el mismo en todos los casos. A partir de él procederé a intentar la deducción de los fundamentos de mi interpretación del sistema semiótico de la poesía.

Postulados y definiciones

El discurso poético es la equivalencia establecida entre una palabra y un texto, o entre un texto y otro texto.

El poema es el resultado de la transformación de la *matriz*, una mínima oración literal, en una más larga y compleja, una perífrasis no literal. La matriz es hipotética, siendo solo la actualización gramática y léxica de una estructura. La matriz puede epitomizarse en una palabra, en cuyo caso la palabra no aparecerá en el texto. Siempre se actualiza en variantes sucesivas; la forma de estas variantes se rige por la actualización primaria o primera: el modelo. Matriz, modelo y texto son variantes de una misma estructura.

¹⁹ Una versión en prosa titulada *Igitur* contiene su propio comentario en un francés relativamente simple. El mismo Mallarmé se pronuncia sobre lo que quiso decir (en una carta a Cazalis). Pero la única relevancia de la poética es en relación con el texto en sí, no con la intención del autor: una buena metodología exige que los argumentos se basen exclusivamente en el poema, y este soneto es de adecuada autosuficiencia. El sexteto despliega una descripción cuyos detalles se cancelan en la descripción misma: una ventana abierta, pero descrita como *vacante*, “vacía”; una luz, pero extinguiéndose (*un or agonise*); un ambiente, pero modificado por *peut-être*, “tal vez”; imágenes alegóricas, pero sobre mitos inexistentes; un espejo descrito como “olvido enmarcado”. La única presencia que no se cancela es el *septuor* de *scintillations*, “el carro” de la Osa Mayor; el término musical sugiere que la constelación se conforma también por los siete pares de rimas del soneto: la única realidad del poema es su patrón de rimas.

²⁰ Para un muy incompleto recuento de la tempestad que desató *ptyx* en los círculos académicos, véase la edición de Mondor y Jean-Aubry. El poema de Hugo es la ilustre “Satyre”, publicada ocho años antes que nuestro soneto (en la línea 19 una enumeración de los dioses silvanos desencadena en: *Chrysis/Sylvain du Ptyx que l’homme appelle Janicule*). Hugo, por su parte, no sabía sobre el mencionado **ptyx*, “concha”; primero intentó *phtyx* como una acuñación ad hoc, para sonar como el griego antiguo con un revés.

La significación del poema, como principio de unidad y también como agente de la vía semántica indirecta, se produce por el *desvío* que realiza el artificio de la mimesis, yendo de representación en representación (por ejemplo, de metonimia a metonimia dentro de un sistema descriptivo), con el propósito de agotar el paradigma de todas las variaciones posibles en la matriz. Mientras más difícil sea forzar al lector para que perciba el desvío y guiarlo paso a paso a través de la distorsión, lejos de la mimesis, más largo debe ser el rodeo y más desarrollado el texto. El texto funciona en parte como una neurosis: mientras se reprime la matriz, el desplazamiento produce variantes a lo largo de todo el texto, tal como los síntomas reprimidos asoman por diferentes partes del cuerpo.

Para aclarar más el concepto de *matriz* y *modelo* me serviré de un ejemplo de limitada relevancia para la poesía; sus propias limitaciones, sin embargo, hacen que su mecánica sea más obvia y práctica para los propósitos de mis definiciones preliminares. Esta es una secuencia que resuena en versos en latín, por el jesuita del siglo XVII Athanasius Kircher:

Tibi vero gratias agam quo clamore? Amore more ore re.

[¿Cómo clamar mi agradecimiento por Ti? [la pregunta es dirigida al Todopoderoso, quien replica:] Con tu amor, tus hábitos, tus palabras, tus hechos.]

Cada palabra en la respuesta concuerda con el modelo provisto por la palabra precedente, de tal forma que cada componente se repite varias veces. Para cada miembro del paradigma, sería fácil imaginar un desarrollo que se regule completamente por la palabra nuclear precedente. La pregunta *clamore* sirve de modelo para la respuesta *amore*, y *amore* sirve de modelo para la secuencia completa: es la semilla del texto, por así decirlo, y lo resume de antemano. Aquí la matriz es *acción de gracias*, un enunciado verbal que presupone una Providencia divina (como benefactor), un creyente (como beneficiario), y la gratitud de este último hacia el primero. El modelo es *clamar* (hacia algo o alguien), no una elección arbitraria, sino una ya determinada por un tema literario: el clamor, el desenfreno espontáneo, es un signo común de sinceridad y de un corazón abierto en textos moralistas, especialmente en meditaciones o ensayos sobre rezos. El modelo genera al texto por una derivación formal que afecta tanto a la morfología como a la sintaxis: todas las palabras del texto están en el mismo caso, el ablativo; toda palabra está contenida en la primera variante del modelo (*clamore*). La conformidad del texto con el modelo generador lo convierte en un artefacto único, en términos de lenguaje, ya que la cadena asociativa que emana de *clamore* no funciona como las asociaciones normales, desplegando una hilera de palabras semánticamente relacionadas. En cambio, funciona como si estuviera creando un lexicón especial de cognados de *clamar*. La anomalía lingüística es entonces el medio a través del cual se transforma la unidad semántica del enunciado en una unidad formal, un medio para transportar una hilera de palabras en una red interconectada de formas relacionadas y unificadas, en un “monumento” de arte verbal. Esta monumentalidad formal conlleva cambios de significado. Independiente de sus respectivos sentidos, las maneras de agradecer aquí enumeradas parecen estar subsumidas bajo el amor, ya que la palabra para expresarlo lo contiene y el amor aparece como la esencia del rezo, ya que el rezo se contiene en la palabra que expresa amor. En ambos casos estas relaciones verbales reflejan los principios de la vida cristiana en la forma que enseñaba la Iglesia, de tal forma que el mismo acto de derivación es un sistema semiótico creado ad hoc para estos principios: la forma en que funciona la oración es su ícono.

La matriz por sí misma no sería suficiente para explicar derivación textual, ni tampoco lo sería el modelo por separado, ya que solo la combinación de ambos crea el lenguaje especial dentro del cual todo lo que hace el creyente que sea pertinente para aquello que lo define como creyente se expresa en términos de *amor* como código. En consecuencia, el texto en su totalidad

es en la práctica una variante del verbo que refiere la actividad típica de los fieles (*dar las gracias*). El texto en su complejidad no hace más que modular la matriz. La matriz es así el motor, el generador de la derivación textual, mientras que el modelo determina la manera en que se efectúa la derivación.

El ejemplo de Kircher es, por supuesto, en gran medida excepcional, ya que la paronomasia, como un juego de palabras extendido, se puede decir que extrae la variación de significante a partir de la propia mimesis: la agramaticalidad consiste en la dispersión de una palabra descriptiva, en la construcción del paradigma desde las piezas del lexema unitario que se desmiembra. La paronomasia, cuando de verdad se presenta, rara vez se extiende tanto. El desvío usual alrededor de la matriz reprimida, al constituirse por agramaticalidades separadas y distintas, se presenta como una serie de palabreos torcidos e incorrectos; de tal forma que el poema puede entenderse como una catacresis generalizada, que lo abarca y contamina todo.

Esta catacresis tiene como su corolario la *sobredeterminación*. Es un hecho que, sin importar lo mucho que un poema parezca alejarse del uso común, su fraseología divergente mantiene asido al lector y no se percibe como gratuita sino más bien fuertemente intencionada. El discurso parece tener su propia verdad imperativa, la arbitrariedad de las convenciones del lenguaje parecen disminuir a medida que el texto se vuelve más divergente y agramatical, y no al revés. Esta sobredeterminación es la otra cara de la derivación del texto de una misma matriz: la relación entre el generador y las transformaciones añade su propia y poderosa conexión a los vínculos normales entre palabras; gramática y distribución léxica. Las funciones de la sobredeterminación son tres: hacer que sea posible la mimesis; hacer que el discurso literario sea ejemplar revistiéndolo de una multiplicidad de motivaciones en cada palabra que se usa; y compensar la catacresis. Las dos primeras funciones son apreciables en la literatura en general, la última solo en el discurso poético. La conjunción de las tres confiere al texto literario su monumentalidad: está tan bien construido y descansa sobre tantas relaciones intrincadas que se hace relativamente inmune a los cambios y deterioros del código lingüístico. A causa de la complejidad de sus estructuras y la motivación múltiple de sus palabras, el texto mantiene la atención del lector con tanta fuerza que incluso a pesar de su mente distraída o —en épocas más modernas— su extrañamiento en relación con la estética que refleja el poema o su género, no se pueden borrar por completo las cualidades del poema o el poder que tienen para controlar su decodificación.

Distinguiré entre dos operaciones semióticas diferentes: la transformación de los signos miméticos en palabras o frases relevantes para la significación, y la transformación de matriz a texto. Las normas que rigen estas operaciones pueden trabajar en conjunto o por separado para sobredeterminar las secuencias verbales desde el inicio hasta la conclusión del poema.

Para describir los mecanismos verbales de la integración de los signos desde la mimesis al nivel de la significación, presentaré una única *regla hipogramática* que nos diga en qué condiciones la actualización léxica de las características sémicas, estereotipos, o sistemas descriptivos, produce palabras o frases poéticas cuya poeticidad sea o bien limitada a un solo poema o convencional y por ende un marcador literario en cualquier contexto.

Dos reglas aplican a la producción del texto: *conversión* y *expansión* (cap. 3). Los textos sobredeterminados en acuerdo con estas reglas pueden integrarse a otros más grandes por incrustación. Los componentes del paradigma portador de significación pueden ser, entonces, dichos textos incrustados. Los signos del uso poético especializado (palabras poéticas convencionales), y acaso también otros, bien pueden considerarse como representantes de textos: su significado surge de esta textualidad vicaria.

En todos los casos el concepto de poeticidad es inseparable del concepto de texto. Y la percepción del lector sobre aquello que es poético descansa en su totalidad sobre las referencias a otros textos.