

En el mundo de los estudios lingüísticos se considera, por general consenso, que la ponencia de Roman Jakobson, *Lingüística y poética*, leída en la primavera de 1958 en un congreso en Bloomington (Indiana, Estados Unidos), estableció por vez primera una convincente descripción científica del lenguaje poético. En ese admirable texto de menos de cincuenta páginas, Jakobson resumió su teoría en una frase que tiene visos de verdadera fórmula matemática aplicada al estudio lingüístico: «La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación». Esta proposición de apariencia abstrusa queda perfectamente justificada a lo largo del famoso artículo, y naturalmente yo no entraré ahora a repetir lo que todo el mundo puede leer, si no lo ha hecho ya, en cualquier biblioteca universitaria. Pero sí quiero recordar que lo que hizo Jakobson no fue más que acometer, con su habitual sagacidad, la particular naturaleza sonora del lenguaje poético. Aunque, de hecho, en esto no fue muy original, porque muchos estudiosos antes que él se habían dado cuenta del papel fundamental de la música del discurso en la naturaleza del lenguaje poético. Lo que sí fue original fue su análisis y descripción, que en resumen consiste en demostrar que el principio de la similitud, por el que elegimos cada uno de los

elementos de un mensaje entre una serie de elementos equivalentes, se aplica también sobre la serie de elementos contiguos ya elegidos para formar el mensaje: es decir, el principio de similitud aplicado sobre el principio de contigüidad. Lo que hace que los elementos de un mensaje que, en la práctica lingüística habitual, se definen con relación a sus vecinos y por consiguiente son disímiles entre sí, también son considerados, a otro nivel, como equivalentes entre sí, porque son reducidos a unidades sonoras, y en principio intercambiables. En el lenguaje poético, por lo tanto, a la estructura sintáctico-semántica de un mensaje se le superpone otra estructura, en este caso sonora, que no tiene nada de casual —como lo sería en el uso más denotativo de la lengua—, sino que tiene una verdadera función fundamental de significación no léxica e incluso no racional.

Comunicar emociones

Aun sin poseer documentación acerca de los comportamientos humanos prehistóricos, podemos conjeturar con bastantes probabilidades de acierto que la humanidad descubrió a un mismo tiempo las artes de la música y la poesía. Sin duda alguna, los predecesores del *Homo sapiens* habían descubierto ya las

potencialidades sonoras de una piedra contra otra piedra, o de un palo contra un tronco vacío, o de un fémur de mono contra un cráneo de vaca, pero no creo que a nadie se le ocurra que a aquellos descubrimientos incipientes se les pueda llamar música, porque el placer elemental de hacer ruido no tiene nada que ver todavía con el placer estético de los sonidos organizados de la música, que es de una sofisticación por ahora sólo al alcance de nuestra especie, inventora del lenguaje, indiscutiblemente nuestra mayor creación. La verdadera música empezaría cuando el hombre descubrió que su voz era un instrumento musical de grandes prestaciones, es decir, cuando se dio cuenta de que con su voz no sólo podía comunicar significados a sus congéneres, sino también modular melodías más o menos complejas, y que con ellas no sólo se emocionaba sino que también emocionaba a los demás. Pero lo más verosímil es que nuestro ancestro músico no se pusiera a cantar sílabas inconexas, en una hipotética —e improbable— investigación tímbrica, sino que entonara secuencias verbales perfectamente construidas, es decir, nada más y nada menos que verdaderos versos. Incluso me atrevería a decir que aquel antepasa-



do sintió el impulso de cantar no por una mera curiosidad sonora, sino por una necesidad comunicativa esencial: la necesidad de comunicar sus emociones. Habría descubierto que cantando liberaba sus emociones mucho mejor que simplemente hablando.

Previsiblemente, los primeros ensayos de la humanidad en este doble arte de la canción no serían tampoco nada del otro mundo, porque un arte requiere una acumulación de experiencias que no se consigue en un par de días. Pero lo cierto es que, aunque fuera en un estadio elemental, la humanidad naciente había descubierto a la vez, por no decir inventado, la música y la poesía. Es decir, por una parte, el sonido organizado, y por otra, el discurso verbal modelado por la música. Y todo ello con una clara función estética, o sea, con la manifiesta misión de comunicar emociones.

Música del habla y poesía

El origen de la poesía, pues, es netamente oral. No creo que sobre este punto haya mucho que discutir. En casi todas la culturas del mundo quedan vestigios de la poesía oral que precedió

a la tradición escrita. Empezando por la griega, con la tradición homérica, que está en la base de la tradición clásica europea, y terminando por cualquiera de nuestras tradiciones peninsulares, donde todavía puede estudiarse en directo el arte poético de la improvisación oral: los *bertzolaris* vascos o los *glosadors* mallorquines son los primeros que me vienen a la memoria, pero seguramente habrá todavía otros ejemplos que sobrevivan milagrosamente.

Pero también es verdad que, aunque su origen sea oral, la poesía hace ya unos cuantos siglos que se transmite básicamente por vía escrita. ¿Quiere esto decir que la poesía ha dejado de ser esencialmente oral? ¿O sólo ha cambiado la forma de fijación, sin alterar su esencia? En realidad, sería muy imprudente, por no decir llanamente necio, afirmar que la fijación escrita no ha modificado en nada la esencia de la poesía. No hace falta llegar a los caligramas de Apollinaire para darse cuenta de que la tradición escrita ha ofrecido nuevos caminos de evolución a la poesía que en su día nació de forma oral: ya los griegos habían ensayado formas poéticas donde la disposición gráfica de las palabras tenía un papel estético.

Pero, a pesar de las nuevas posibilidades ofrecidas por la fijación escrita sobre papel, y modernamente sobre nuevos tipos de soporte, la esencia del lenguaje poético sigue siendo oral, en la medida en que se basa en la capacidad de comunicación autónoma de los sonidos organizados de la lengua. Que es lo que supo demostrar científicamente Roman Jakobson en su famoso artículo, y lo que yo quisiera razonar ahora en un lenguaje más modesto, o por lo menos no tan abstracto.

La capacidad de comunicación de una lengua depende de una convención inicial, en la que los hablantes nos ponemos de acuerdo sobre el código que vamos a utilizar, y establecemos unas reglas del juego y un diccionario que recoja todos los significados con los que deseamos operar. En castellano, a este objeto que sustenta mis papeles se ha convenido en llamarlo «mesa», como en catalán se ha convenido en llamarlo *taula* y en francés *table*. Y así sucesivamente con todo el diccionario, cada palabra

responde a una convención para designar un significado de interés común. Naturalmente, el número de significados, y por consiguiente de vocablos, es muy extenso en todas las lenguas, pero siempre debe ser finito, porque la memoria de los humanos tiene sus limitaciones y debe poder manejarse con el conjunto. Previsiblemente, pues, el diccionario sólo puede listar significados de alcance colectivo, común, y deberá desechar significados de alcance sólo individual, personal. La primera consecuencia de esta limitación inicial es que el diccionario, claro está, no puede dar voz a las emociones. Mejor dicho, el diccionario sí puede recoger las emociones en forma de categoría general, pero la realidad es que las emociones se dan siempre en forma de anécdota particular. El diccionario recoge los nombres *alegría*, *tristeza*, *hastío*, *melancolía*, etcétera, y los adjetivos relacionados con ellos. De modo que cuando alguien nos dice «estoy triste» ya sabemos bastante bien, por aproximación, de qué tipo es su estado de ánimo. Sin embargo, eso no nos permite diferenciar entre el significado de dicha frase cuando es pronunciada por ese alguien o por otra persona. El problema estriba, pues, en que la frase tiene un





sentido general, y las emociones reales son individuales, personales, siempre distintas. El «estoy triste» depende de las vivencias de cada cual, de su carácter, de su formación, de su experiencia, de su momento. De modo que esa frase tendrá en realidad tantos significados como personas la pronuncien, o incluso tantos como veces se pronuncie (porque una misma persona puede enunciarlas en contextos diferentes y por lo tanto con matices diferentes). Y ya se adivina que ése es un problema que no tiene solución por la vía de aumentar las entradas del diccionario común, porque lo convertiría en un instrumento inútil por hipertrofia.

Y, sin embargo, los seres humanos seguimos experimentando la imperiosa necesidad de comunicar nuestras emociones, de sacarlas afuera. Entonces, la única solución, si queremos seguir utilizando el lenguaje verbal (porque naturalmente podríamos echar mano de otros lenguajes que también hemos inventado), consistirá en personalizar en cada ocasión las palabras que nos proporciona el diccionario y las reglas que nos brinda la gramática. Personalizarlas para que puedan comunicar emociones personales, pero sin personalizarlas tan exageradamente que el receptor ya no acierte a comprenderlas. ¿Y cómo diablos se personalizan las palabras y las

reglas gramaticales? Pues bien, sólo se pueden personalizar por modificación, por alteración, por transformación, en un grado sumamente variable, para que sorprendan al receptor por su «novedad» y sin embargo le permitan identificarlas por su «normalidad». En realidad, todos los tropos catalogados por la retórica tienen como objetivo esta distorsión de la lengua común para convertirla también en una lengua de uso particular. Pero las primeras formas de distorsión de que disponemos los hablantes son precisamente las sonoras, las musicales: de hecho, ya en el habla cotidiana echamos mano de la entonación para modular o modificar radicalmente el significado de nuestras palabras. Y ése ya es un recurso poético.

El poeta se sirve de los recursos musicales que le brindan la fonética, la morfología y la sintaxis para superponer al discurso semántico otro discurso que lo completa, por modificación sonora, con otro nivel de significación no racionalizable que hace que aquellas palabras cobren un sentido particular que no figuraba en ningún diccionario. Quiero hacer hincapié en que la significación aportada por este nivel musical del mensaje no es racionalizable, como no lo es la música en sí misma. Si las emociones fuesen tan fácilmente racionalizables, nos bastaría el diccionario común para describirlas o simplemente comunicarlas. A este significado musical que modifica el significado semántico original de las palabras, los poetas y los lingüistas del llamado formalismo ruso de hace ochenta años lo llamaron «transracional», para subrayar que tampoco se trata de algo irracional, sino de algo que está en nosotros pero no podemos expresar con las herramientas de la razón.

De modo que podemos convenir, para terminar el argumento, en que la fachada musical de un poema no es nunca una fachada decorativa de quita y pon, como los decorados cinematográficos, sino que forma parte de la esencia misma del objeto comunicativo y artístico que es el poema.

La poesía, pues, a pesar de las variaciones fomentadas por la fijación escrita, sigue siendo fundamentalmente oral, porque es de la oralidad de donde extrae



la capacidad de emoción que la caracteriza frente al lenguaje neutro de la ciencia o el de la prosa más llana.

Y creo que valía la pena detenerse en ese punto porque estoy convencido de que el tratamiento de la poesía en relación con los niños debe partir de este principio: la oralidad es la forma más inmediata de comunicación poética, y la que los niños, como émulos de nuestros ancestros más antiguos, entienden desde el primer momento, sin necesidad de ningún tipo de clases de literatura ni de retórica. Por eso, a las clases de niños más pequeños, los maestros les han propuesto con naturalidad la poesía de tradición oral, que en todo el mundo ha for-

mado siempre parte de la vida de los niños. Lo preocupante del caso es que, cuando los niños llegan a una determinada edad, se les corta este contacto con la tradición oral, pero no se les da a cambio una alternativa para sustituirla. De modo que cuando llegan a las clases de literatura y se les da poesía adulta sin más, la mayoría de ellos ya no son capaces de dar el salto entre aquella poesía de tradición oral que probaron con placer en su más tierna edad, y la poesía culta de tradición escrita que se les ofrece bastante más tarde, y que ya no sólo no amarán sino que incluso pueden llegar a rechazar.

Por consiguiente, debemos plantear-

nos la enseñanza de la poesía a los niños desde la oralidad; pero también debemos crear una poesía específica para ellos, que debería sustituir a la poesía de tradición oral que hasta hace pocas generaciones acompañaba la vida entera de las personas, no sólo durante la infancia y la adolescencia, sino hasta la madurez y la vejez. ■

***Miquel Desclot** es escritor, poeta y traductor. El artículo es un extracto de la ponencia «La esencia oral de la poesía» que presentó en el VIII Simposio sobre Literatura Infantil y Lectura que, bajo el lema «Leer, contar, cantar. Poesía y narración», organizó la Fundación Germán Sánchez Ruipérez en Madrid, del 28 al 30 de noviembre de 2002.