

## ARTE COMO LENGUAJE

YURI LOTMAN

TRADUCCIÓN DE ANTÓN TOURSINOV  
UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS, GUATEMALA

### Prólogo del traductor

En 2004 el doctor Renato Prada me preguntó por la posibilidad de una traducción directa del ruso al español de uno de los trabajos más significativos de la semiología actual, *El arte como lenguaje*, del fundador de la escuela semiótica de Tartú Yuri Lotman. Me pareció algo rara la idea debido a que en español existe una publicación entera del libro *Estructura del texto artístico* cuya parte forma dicho trabajo. Dado que yo nunca había leído a Lotman en español (pero sí en ruso), Renato me trajo este libro para que yo lo leyera y comparara con el original. Después de leer esta edición española, me di cuenta de que si yo no fuera ruso y no lo hubiera leído al gran Lotman en original antes, cuando estudiante, no habría entendido gran parte de esta publicación por culpa de confusiones terminológicas, nombres y ejemplos “raros”, citas de los autores desconocidos para el público hispano, referencias a los hechos históricos y sociales no tan trascendidos fuera de Rusia, etc. Resultó que la gran parte de los trabajos de Lotman fue traducida al español no del original, el ruso, sino de las ediciones intermediarias en italiano. De allí fue la petición del Dr. Prada.

Me anime no sólo a traducir el capítulo completo de este importantísimo para la semiótica, filología y culturología trabajo de

Lotman, sino también a facilitar a los futuros lectores la percepción por medio de las aclaraciones y explicaciones de los hechos culturales, lingüísticos e históricos propios de Rusia pero inusuales para el público académico extranjero.

La primera versión de esta traducción (realizada del libro: Yuri Lotman (1998). *Sobre las artes*. [Ob iskusstve]. San-Petersburgo, ed. Iskusstvo, 1998. pp14-45) fue editada por el Dr. Renato Prada en 2005 y publicada con fines estrictamente académicos en la revista *Semiosis* (Tercera época, vol. I, núm. 2, julio-diciembre de 2005). La presente versión fue revisada y corregida para esta segunda publicación. Agradezco al Lic. Jorge Luis Contreras Molina de la Universidad Francisco Marroquín de Guatemala por la exhaustiva revisión del estilo, correcciones y redacción del texto.

*Dedico esta traducción a la memoria de mi gran Amigo y Maestro Renato Prada Oropeza, quien me ha acompañado en mi vida académica a través de sus enseñanzas, consejos y libros.*

### **El arte como lenguaje\***

El arte es uno de los medios de comunicación. Sin lugar a dudas, realiza una conexión entre el emisor y el receptor, que en determinados casos ambos puedan coincidir en una misma persona no cambia el asunto, igual que un hombre que habla consigo mismo une en sí al locutor y al auditor. ¿Nos permite este hecho definir el arte como un lenguaje organizado de un modo particular?

---

\* En la terminología lingüística rusa se usan los términos lengua y habla equivalentes a *langue* y *parole* en el *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure. No obstante, notaremos que en ruso los conceptos de lenguaje (capacidad de comunicación) y de lengua (elemento social de la dicotomía del lenguaje) se transmiten por medio de un solo término, lengua (lengua como sistema de signos vs lengua(s) naturale(s) ). Por lo tanto, el título original del artículo, traducido literalmente, podría ser *El arte como lengua*. Aquí y adelante las notas son el símbolo de asterisco (\*) pertenecen al traductor – A.A.T., y las notas numéricas, que se colocan al final del texto, equivalen a las originales del autor, Yuri Lotman.

Cualquier sistema que sirve a los fines de comunicación entre dos o más personas puede definirse como lenguaje (como ya hemos dicho, en el caso de la autocomunicación se entiende que un individuo representa a dos personas). A menudo se trata de que el lenguaje presupone una comunicación en una *sociedad humana*\*, pero eso no es indispensable, ya que, de un lado, la comunicación lingüística entre el hombre y la máquina y la de las máquinas entre sí no es en la actualidad un problema teórico sino una realidad técnica.<sup>1</sup> De otro lado, tampoco se puede dudar de la existencia de determinadas comunicaciones lingüísticas en el mundo animal. Al contrario, los sistemas de comunicación *en el interior de un individuo* (por ejemplo, los mecanismos de regulación bioquímica o de señales transmitidas por la red de nervios del organismo) no son lenguajes.<sup>2</sup>

En este sentido, podemos hablar de lenguas y lenguajes\*\* no sólo al referirnos al ruso, al francés, al hindú o a otros, no sólo a los sistemas artificialmente creados por varias ciencias para la descripción de determinados grupos de fenómenos (los denominan lenguas “artificiales” o metalenguajes de las determinadas ciencias), sino también al referirnos a las costumbres, rituales, comercio, religiones. De igual manera se puede mencionar el “lenguaje” del teatro, del cine, de la pintura, de la música, del arte en general como de un lenguaje organizado de un modo particular.

Sin embargo, al definir el arte como un lenguaje, tratamos de referirnos a algunas ideas sobre su estructura y organización. Todo lenguaje utiliza unos signos que constituyen su “vocabulario” (a veces se le llama “alfabeto”. Para la teoría general de los sistemas de signos\*\*\* estos conceptos son equivalentes), todo lenguaje cuen-

---

\* Todas las cursivas, paréntesis y comillas en el texto son del autor – Yuri Lotman.

\*\* En el texto ruso aparece solo un término.

\*\*\* En la lingüística rusa se utiliza en término *Teoría de los sistemas de signos* al referirse a lo que en español llamamos *Semiótica*. Consideramos necesario dejar en el texto la traducción literal del término ruso ya que a veces tanto en este como en sus demás trabajos el autor utiliza también el término *Semiótica*.

ta con unas reglas de combinación de estos signos, todo lenguaje representa una estructura determinada y esta estructura tiene su propio sistema jerárquico.

Este planteamiento del problema permite observar el arte desde dos puntos de vista distintos. Primero, destacar en el arte lo que lo emparenta con cualquier lenguaje y tratar de describir estos aspectos en los términos generales de la teoría de los sistemas de signos.

Segundo, al analizar lo primero, destacar en el arte lo propio del lenguaje *particular* y lo que lo diferencia de otros sistemas del mismo tipo.

Ya que en adelante utilizaremos el concepto de “lenguaje” en su significado específico que se le da en los trabajos de semiótica y que lo difiere sustancialmente del empleo habitual, definiremos el contenido de este término. El lenguaje es cualquier sistema de comunicación que usa signos ordenados de un modo particular. Los lenguajes definidos de esta manera se distinguirán:

- Primero, de los sistemas que no sirven como medios de comunicación;
- Segundo, de los sistemas que sirven como medios de comunicación pero no utilizan signos;
- Tercero, de los sistemas que sirven como medios de comunicación pero no utilizan total o parcialmente los signos ordenados.

La primera oposición permite separar los lenguajes de las formas de la actividad humana que no están vinculadas directamente y por su objetivo con el almacenamiento y transmisión de información. La segunda permite introducir la siguiente distinción: la comunicación semiótica se realiza principalmente entre individuos; la no semiótica - entre sistemas en el interior del organismo. Probablemente sería más correcto interpretar esta oposición como antítesis de las comunicaciones al nivel del primero y del segundo

sistemas de señales, porque, por un lado, son posibles relaciones extrasemióticas entre los organismos (más considerables en los animales inferiores pero se conservan también en el hombre en forma de los fenómenos que estudia la telepatía), y por otro - es posible la comunicación semiótica en el interior del organismo. Se trata no sólo de la autoorganización por parte del hombre de su intelecto mediante determinados sistemas semióticos, sino también a aquellos casos cuando los signos irrumpen en el campo de la señalización primaria (el hombre "conjura" con palabras el dolor de muelas influyéndose en sí mismo con palabras para soportar sufrimientos o una tortura física).

Si con todo lo dicho se acepta la idea de que el lenguaje es una forma de comunicación entre dos individuos, hay que hacer algunas precisiones. Será más cómodo sustituir el concepto de "individuo" por el de "emisor del mensaje" (remitente) y "receptor del mensaje" (destinatario). Esto permitirá introducir en el esquema los casos cuando el lenguaje no une a dos individuos, sino a dos mecanismos transmisores (receptores), por ejemplo, un aparato telegráfico y un dispositivo de grabación automática conectado a aquél. Pero lo más importante es que no son raros los casos en que un mismo individuo se presenta como remitente y como destinatario de un mensaje (apuntes "para no olvidar", diarios, agendas). Entonces la información se transmite no en el espacio sino en el tiempo y sirve como medio de autoorganización de la persona. Ha de considerarse que este caso es sólo una peculiaridad de poca importancia dentro de las comunicaciones sociales en general, de no ser por una causa: se puede considerar como individuo a una persona, entonces el esquema de la comunicación  $A \rightarrow B$  (del remitente al destinatario) prevalecerá evidentemente sobre el esquema  $A \rightarrow A$  (el propio remitente es destinatario, pero en otra unidad de tiempo). Sin embargo, se puede sustituir  $A$  por el concepto, por ejemplo, de la "cultura nacional" para que el esquema de la comunicación  $A \rightarrow A$  adquiera por lo menos

el valor equivalente de  $A \rightarrow B$  (en algunos tipos culturales será dominante). Veremos el siguiente paso: si sustituimos el A por la humanidad en su totalidad, la autocomunicación será (por lo menos en el marco de la experiencia histórica real) el único esquema de la comunicación.

La tercera oposición separará las lenguas y los lenguajes de los sistemas intermedios de los que se ocupa la paralingüística (mímica, gestos, etc.). Si se entiende como el lenguaje lo arriba indicado, este concepto incluirá:

- a) Los lenguajes de las lenguas naturales (por ejemplo, el ruso, el francés, el estonio, el checo);
- b) Los lenguajes artificiales: los lenguajes de la ciencia (meta-lenguajes de las descripciones científicas), los lenguajes de las señales convencionales (por ejemplo, de las señales de tránsito), etc.

*El arte es un sistema secundario de modelización.* Hay que entender “secundario con respecto a la lengua” solo como “el que utiliza la lengua natural como material”. Si el término tuviera este contenido sería incorrecto incluir en él las artes no verbales (pintura, música y otras). No obstante, la relación es aquí más complicada: la lengua natural no es sólo uno de los sistemas más antiguos, sino también el más poderoso dentro de las comunicaciones humanas. Por su propia estructura influye rigurosamente en la mente y en muchos aspectos de la vida social. Los sistemas modelizadores secundarios (igual que todos los sistemas semióticos) se construyen por el *tipo de lengua*. Esto no significa que reproduzcan todos los aspectos de las lenguas naturales.

Así, la música difiere radicalmente de las lenguas naturales por la ausencia de conexiones semánticas obligatorias aunque en la actualidad es evidente la total regularidad de la descripción de

un texto musical como una especie de la construcción sintagmática (trabajos de M. M. Langleben y B. M. Gasparov). La manifestación de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas en la pintura (trabajos de L. F. Zheguín, B. A. Uspenskiy), en el cine (artículos de S. Eizenstein, Yu. N. Tynianov, B. M. Eiejenbaum, K. Metz) permite ver en estas artes *objetos semióticos*: sistemas contruidos por el tipo de lenguas. Ya que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos sobrepuestos sobre la conciencia, inclusive el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios.

Así, pues, el arte puede describirse como cierto lenguaje secundario, y la obra de arte como un texto creado en este lenguaje. La mayor parte de la presente investigación, que ofrecemos al juicio de los lectores, será dedicada a comprobar y expresar esta idea. Mientras tanto nos limitaremos a mencionar unas citas que subrayan la indivisibilidad poética de la estructura peculiar del texto que le corresponde, del lenguaje particular del arte. He aquí una anotación de A. Blok (julio de 1917): "No es cierto que las ideas se repitan. Cada idea es nueva porque lo nuevo la rodea y le da forma. "Para que él, resucitado, no pueda levantarse" (mi idea). "Que él no pueda levantarse del ataúd" (Lérmontov, lo acabo de recordar) son ideas totalmente distintas. Lo común en ellas es el "contenido" lo que prueba una vez más que un contenido sin forma no existe por sí mismo, no tiene su peso propio".<sup>3</sup> Al examinar la naturaleza de las estructuras semióticas, se puede hacer la siguiente observación: la complejidad de la estructura es directamente proporcional a la complejidad de la información transmitida. La complicación del carácter de la información lleva inevitablemente a la complicación del sistema semiótico utilizado para su transmisión. En un sistema semiótico correctamente construido (es decir, que alcance el objetivo para el cual ha sido creado) no puede haber una complejidad superflua, injustificada.

Si existen dos sistemas, A y B, y los dos transmiten totalmente un cierto volumen único de información con el gasto igual para superar el ruido en el canal de conexión, pero el sistema A es no-

tablemente más sencillo que el B, entonces no cabe duda de que el sistema B será desechado y olvidado.<sup>4</sup>

El lenguaje poético representa una estructura de gran complejidad. Es mucho más complicado respecto a la lengua natural. Y si el volumen de información contenido en el lenguaje poético (en este caso no es importante si es en verso o en prosa) y en el lenguaje coloquial fuera idéntico<sup>5</sup>, el lenguaje artístico perdería el derecho a existir y sin lugar a dudas desaparecería. Pero, el asunto es otro: la complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para la transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística. Esto significa que una información dada (un contenido) no puede existir ni transmitirse fuera de una estructura dada. Relatando una poesía en términos del lenguaje coloquial destruimos su estructura y, por consiguiente llevamos al receptor un volumen de información distinto al que ha contenido esta poesía. Así, pues, la metodología del estudio por separado del “contenido” y de las “particularidades artísticas”, tan propia y común en la educación secundaria, se basa en una incomprensión de los fundamentos del arte y es perjudicial porque inculca al lector una idea falsa sobre la literatura como un modo prolijo y embellecido de exponer los mismos pensamientos que se pueden expresar breve y sencillamente. Si se puede resumir en dos páginas el contenido de “Guerra y Paz” o de “Eugenio Onéguin”, la conclusión lógica es: no hay que leer obras largas sino manuales breves de literatura. A esta conclusión empujan no los maestros malos a sus alumnos indolentes, sino todo el sistema de la educación secundaria en cuanto a la literatura, sistema que, a su vez refleja muy simplificado las tendencias que se hacen sentir en la ciencia de la literatura.



El pensamiento del escritor se realiza en una estructura artística determinada y es inseparable de ésta. L. N. Tolstoy escribió sobre la idea fundamental de “Ana Karenina”:

Si quisiera decir con palabras simples todo lo que había pensado decir en la novela, habría tenido que quedarme desde un principio con la novela que había escrito.\* Y si los críticos ya lo entienden y en sus ensayos pueden expresar todo lo que quiero decir, los felicito [...] Y si los críticos miopes creen que yo quise describir sólo lo que me gustaba: cómo almuerza Oblonsky y cómo son los hombros de Karenina, se equivocan. En todo, en casi todo lo que yo he escrito, me ha guiado la necesidad de recoger los pensamientos encadenados entre sí para poder expresarme; pero cada pensamiento expresado con palabras de un modo particular pierde su sentido, se degrada terriblemente cuando se toma aislado sin la concatenación en que se encuentra.

Tolstoy expresó extraordinariamente la idea de que el pensamiento artístico se realiza a través de la “concatenación” –la estructura– y no existe sin ésta, que la idea del artista se realiza en su modelo de la realidad. Agrega Tolstoy: “... hacen falta personas que demuestren lo absurdo que es buscar ideas aisladas en una obra de arte y dirijan constantemente a los lectores en el infinito laberinto de concatenaciones que constituyen la esencia del arte y en las leyes que sirven de base de estas concatenaciones”.<sup>6</sup>

La definición “la forma corresponde al contenido”, justa en el sentido filosófico, no refleja suficientemente la relación entre la estructura y la idea. Ya Yu. N. Tynianov señaló la incomodidad (en cuanto al arte) de su carácter metafórico: “Forma + contenido = vaso + vino”.

---

\* León N. Tolstoy escribía la novela Guerra y Paz durante 6 años (1864-1869). La primera publicación del libro vio la luz en 1870 pero antes de publicarla el autor había escrito 7 variantes de la novela (según se cambiaba su visión acerca de los hechos descritos y acerca del objetivo de la novela).

Pero todas las analogías espaciales aplicadas al concepto de forma valen sólo en la medida en que simulan ser analogías: en realidad, en la noción de la forma se desliza invariablemente un rasgo estático estrechamente vinculado con el concepto del espacio<sup>7</sup>. Para tener una noción más gráfica de la relación entre la idea y la estructura es más cómodo imaginar la relación entre la vida y el complejo mecanismo biológico del tejido vivo. La vida que constituye la peculiaridad más importante del organismo vivo, es inconcebible fuera de su estructura física, es la función de este sistema operante. El investigador de la literatura que aspira a entender la idea separada del sistema modelizador del mundo del autor, de la estructura de la obra, recuerda a un idealista que trata de apartar la vida de la estructura biológica concreta de la cual es función. La idea no se contiene en unas citas, aunque bien escogidas, sino que se expresa en toda la estructura artística. El investigador que no lo toma en cuenta y que busca la idea en unas citas aisladas, se parece al hombre quien, al enterarse que la casa tiene un plano, empezaría a derribar los muros para encontrar el lugar donde está escondido este plano. El plano no está oculto en la pared sino realizado en las proporciones del edificio. El plano es la idea del arquitecto, la estructura del edificio, su realización. El contenido conceptual de la obra es la estructura. La idea en el arte es siempre un modelo, pues recrea una imagen de la realidad. Por eso, la idea artística es inconcebible fuera de la estructura. El dualismo de forma y contenido debe ser sustituido por el concepto de la idea que se realiza en una estructura adecuada y que no existe fuera de esta estructura.

Una estructura modificada llevará al lector o al espectador una idea distinta. De aquí sale que un poema carece de “elementos formales” en el sentido que se confiere habitualmente a este concepto. Un texto artístico es un significado de estructura compleja. Todos sus elementos son significativos.

### **El arte entre otros sistemas semióticos**

El estudio del arte en las categorías del sistema de comunicación permite plantear, y en parte resolver, una serie de problemas que habían quedado fuera del campo visual de la estética tradicional y de la teoría de la literatura.

La teoría de los sistemas de signos moderna tiene una concepción bien elaborada de la comunicación que permite esbozar los rasgos generales de la comunicación artística.

Cualquier acto de comunicación incluye un remitente y un destinatario de la información. Pero, como si fuera poco: el hecho bien conocido de incompreensión comprueba que no todos los mensajes se entienden. Para que el destinatario entienda al remitente del mensaje es necesaria la existencia de un intermediario común para ellos, que es la lengua. Si tomamos el conjunto de todos los posibles mensajes en una lengua, se verá fácilmente que algunos elementos de estos mensajes se presentarán en todo tipo de relaciones como recíprocamente equivalentes (por ejemplo, entre las variantes de un fonema en un tipo de relaciones, entre fonema y grafema en el otro, y así va a surgir una relación de equivalencia). Es fácil notar que las diferencias aparecerán debido a la naturaleza de la materialización de un signo o de su elemento, mientras que las semejanzas son resultado del lugar similar en el sistema. Lo común para distintas variantes mutua-mente equivalentes funciona como su invariante. Así, pues, obtendremos dos aspectos distintos del sistema de comunicación: un flujo de mensajes aislados encarnados en tal o cual sustancia material (gráfica, sonora, electromagnética en una conversación telefónica, las señales telegráficas, etc.) y un sistema abstracto de relaciones invariantes. La distinción de estos dos conceptos y la definición del primero como "habla" (parole) y "lengua" (langue)\* pertenece a F. de Saussure. Es evidente que si las unidades lingüísticas se representan como portadoras de determi-

---

\* Véase la nota de la primera página.

nados significados, el proceso de comprensión consista en que un mensaje verbal determinado se identifique en la conciencia del receptor con su invariante lingüística. En este caso algunos rasgos de los elementos del texto verbal (los que coinciden con sus rasgos invariantes en el sistema de la lengua) se destacan como significativos, mientras que la conciencia del receptor percibe a los otros como no esenciales. Así, pues, la lengua se presenta como un cierto código mediante el cual el receptor descifra el significado del mensaje que le interesa. En este sentido, admitiendo algún grado de inexactitud, se puede identificar la división del sistema en "habla" y "lengua" en la lingüística estructural con "mensaje" y "código" en la teoría de la información.<sup>8</sup> Sin embargo, si la lengua se comprende como un sistema definido de elementos invariantes y de reglas de su combinación<sup>9</sup>, será exacta y justa la idea de R. Jakobson y de otros científicos de que en el proceso de transmisión de la información se utilizan de hecho no uno sino dos códigos: uno que codifica y otro que decodifica el mensaje. En este sentido se trata de las reglas del hablante y las reglas del oyente. La diferencia entre estas reglas se hizo evidente en cuanto surgió el problema de la generación artificial (síntesis) y decodificación (análisis) del texto escrito en alguna de las lenguas naturales mediante la computadora. Todos estos problemas están estrechamente relacionados con la definición del arte como el sistema de comunicación.

La primera consecuencia de la idea de que el arte es uno de los medios de comunicación es la afirmación: para poder percibir la información transmitida por los medios del arte es necesario dominar su lenguaje. Haremos una digresión necesaria más. Imaginémonos algún lenguaje. Por ejemplo, el lenguaje de los símbolos químicos. Si anotamos una lista de todos los signos gráficos empleados, comprobaremos fácilmente que se dividen en dos grupos: uno, las letras del alfabeto latino, designa los elementos químicos; el otro (signos de igualdad, de adición, coeficientes

en dígitos) señalará los métodos de su combinación. Si anotamos todos los símbolos-letras, veremos un conjunto de nombres del lenguaje químico que en su totalidad designarán todos los elementos químicos conocidos hasta el momento.

Supongamos ahora que segmentamos todo el espacio designado en determinados grupos. Por ejemplo, vamos a describir todo el conjunto del contenido mediante un lenguaje que tenga sólo dos nombres: los metales y los metaloides, o vamos a introducir algunos otros sistemas de anotación hasta que lleguemos a la segmentación en elementos y su designación mediante letras aisladas. Está claro que cada uno de los sistemas de anotación refleja un determinado concepto científico de clasificación de lo designado. Así, pues, cada sistema del lenguaje químico al mismo tiempo será un modelo de una determinada realidad química. Llegamos a una conclusión esencial: cualquier lenguaje es un sistema no sólo de comunicación, sino también de modelización o, mejor dicho, ambas funciones están fuertemente vinculadas.

Esto es, asimismo, válido para las lenguas naturales. Si en el ruso antiguo (siglo XII) “chest” [honor] y “slava” [gloria] resultan ser antónimos, y en el moderno, sinónimos<sup>10</sup>; si en el ruso antiguo “siniy” [azul] es a veces sinónimo de “chorniy” [negro], a veces de “bagrovo-krasniy” [rojo intenso, púrpura], “seriy” [gris] equivale al moderno “goluboy” [azul claro] (refiriéndose al color de los ojos), mientras que “goluboy” equivale al actual “seriy” (cuando se refiere al pelaje de los animales o al plumaje de los pájaros);<sup>11</sup> si en los textos del siglo XII el cielo nunca se llama azul ni celeste, mientras que al parecer el fondo dorado de los iconos expresa el color del cielo muy verosímil para los espectadores de aquella época; si en el eslavo antiguo “quien tiene los ojos azules, no será quien se habrá tomado el vino, quien está

---

\* Debido a los distintos alfabetos (el cirílico del ruso y el latino del español) las palabras rusas (igual que los nombres y los apellidos) las transliteramos.

buscando donde hay fiestas"<sup>12</sup> debe traducirse: "Quién tiene los ojos purpúreos (llenos de sangre) si no el borracho el que está buscando donde hay fiestas". Entonces es obvio que se trata de los modelos distintos de espacio ético y de colores\*.

Pero, al mismo tiempo, es evidente que no sólo los "signos-nombres" sino también los "signos-cópulas" desempeñan el papel modelizador, es decir, reproducen el concepto de relaciones en el objeto designado.

Así, cualquier sistema de comunicación puede desempeñar la función modelizadora y, al revés, cualquier sistema modelizador puede desempeñar el papel comunicativo. Desde luego, una u otra función puede expresarse de modo más intenso o casi no percibirse en tal o cual uso social. Pero potencialmente están presentes ambas funciones.<sup>13</sup>

Todo lo dicho es esencial para el arte.

Si una obra de arte me comunica algo, si sirve a los fines de comunicación entre el remitente y el destinatario, entonces se puede destacar en ella:

- 1) la comunicación, lo que se me transmite;
- 2) el lenguaje, un determinado sistema abstracto común para el emisor y el receptor que hace posible el propio acto de comunicación. Aunque, como lo veremos más adelante, cada

---

\* Estos ejemplos pueden ubicarse no sólo en el plano diacrónico (así es más fácil para el lector ruso debido a la unidad del idioma y falta de variantes nacionales y poca diferencia entre los dialectos que se distinguen a nivel fonológico) sino también en el sincrónico, lo que será más explicativo para el lector hispano. Podemos dar de ejemplo la diferencia léxica y gramatical de las variantes nacionales del español que determinan este espacio ético. Por ejemplo un mismo lexema que en distintas variantes tiene distintos significados ("guagua" lo que en las Canarias y en el Caribe es "autobús", en los Andes será "niño recién nacido"; o si en España y algunos países le dicen "bolígrafo" o "pluma", en Centroamérica es usual "lapicero", etc).

uno de los aspectos indicados puede ser estudiado sólo como abstracción científica pero la oposición de estos dos aspectos en la obra de arte es sumamente necesaria en una fase determinada de la investigación.

El lenguaje de la obra es algo que surge antes de la creación de un texto concreto y que es idéntico para ambos extremos de la comunicación (más adelante haremos algunas correcciones en esta idea). El mensaje es la información que surge en un texto dado. Si tomamos un grupo grande de textos funcionalmente homogéneos y los examinamos como variantes de un cierto texto invariante, eliminando todo lo que está fuera del sistema desde nuestro punto de vista, obtendremos una descripción estructural del lenguaje de este grupo de textos. Así, por ejemplo, está construida la clásica "Morfología del cuento de hadas" de V. Ya. Propp que ofrece un modelo de este género folklórico. Podemos estudiar todos los ballet posibles como un solo texto (al igual que aceptamos todas las interpretaciones de un mismo ballet como variantes de un texto) y después de describirlo, obtendremos el lenguaje del ballet, etc.

El arte es inseparable de la búsqueda de la verdad. Sin embargo, es necesario destacar que la "verdad del lenguaje" y la "verdad del mensaje" son nociones conceptualmente distintas. Para entender esta diferencia imaginémosnos, por un lado, los enunciados sobre el carácter verdadero o falso de la solución de tal o cual problema, la exactitud lógica de tal o cual afirmación, y por otro, razonamientos sobre la verdad de la geometría de Lobachevskiy o la lógica cuadrivalente. Se puede preguntar por cualquier mensaje en ruso o en otra lengua natural: ¿es verdadero o falso? Pero esta pregunta pierde totalmente el sentido si se aplica a una lengua en su conjunto. Por eso, las frecuentes reflexiones sobre el carácter inútil, insuficiente o incluso "vicioso" de algunos len-

guajes artísticos (por ejemplo, del lenguaje del ballet, de la música oriental, de la pintura abstracta) contienen un error lógico, o sea, el resultado de la confusión de conceptos. Mientras tanto, antes de juzgar si es verdadero o falso, hay que aclarar la cuestión de qué es lo que se valora: el lenguaje o la comunicación. Igualmente van a funcionar diferentes criterios de valoración. La cultura está interesada en una especie de poliglotía. No es casual que el arte en su desarrollo olvide los mensajes caducos, pero conserve con asombrosa perseverancia los lenguajes artísticos de las épocas pasadas. En la historia del arte abundan los “renacimientos” de los lenguajes del pasado que se perciben como innovadores.

La distinción de estos aspectos es esencial para los filólogos (y en general para los teóricos del arte). Aquí no se trata sólo de una constante confusión entre la peculiaridad del lenguaje del texto artístico y su valor estético (con la constante afirmación de que “lo incomprendible es malo”) sino también de la ausencia de una distinción consciente del propósito de la investigación, de la renuncia a plantear el problema de qué es lo que se estudia: el lenguaje artístico común de la época (de una tendencia, de un escritor) o algún mensaje transmitido en este lenguaje.

En este último caso, probablemente es más racional describir los textos “corrientes”, los más estandarizados, en los cuales la norma general del lenguaje artístico se revela claramente. La no distinción de estos dos aspectos lleva a la confusión que la tradicional teoría literaria ya indicó e intentó evitar al nivel intuitivo exigiendo la búsqueda de la diferencia entre lo “general” y lo “individual” en la obra de arte. Entre los primeros intentos, muy lejos de la perfección, del estudio de la norma artística del arte se puede mencionar, por ejemplo, la conocida monografía de V. V. Sipovskiy sobre la historia de la novela rusa. A principios de los años veinte la cuestión ya se había planteado como el problema primordial. Así, V. M. zhirmunskiy escribió que en el estudio de la literatura “por la misma esencia del problema planteado es ne-



cesario hacer abstracción de lo individual y captar la difusión de una tendencia general”<sup>14</sup>. Este problema fue planteado también en los trabajos de V. Shklovskiy y de V. Vinogradov. Sin embargo, al entender la diferencia entre estos aspectos se puede ver que la relación entre ellos en los mensajes artísticos y no artísticos es profundamente distinta y el mismo hecho de la identificación insistente de los problemas de la especificidad del lenguaje de algún arte con el valor de la información transmitida está tan difundido que no puede resultar casual.

Cualquier lengua natural consiste de los signos que se caracterizan por la existencia de un determinado contenido extralingüístico y de elementos sintagmáticos cuyo contenido no solo reproduce las relaciones extralingüísticas, sino también tiene un carácter formal inmanente. En realidad entre estos grupos de hechos lingüísticos existe una constante interpenetración: por un lado, los elementos significativos se convierten en auxiliares, por el otro, los elementos auxiliares se semantizan constantemente (el significado del género gramatical como característica de contenido sexual, la categoría de lo animado, etc.). Sin embargo, el proceso de difusión es tan imperceptible que ambos aspectos se distinguen claramente.

Otra cosa es el arte. Aquí, de un lado, se manifiesta una tendencia constante a la formalización de los elementos de contenido, a su “congelación”, es decir, transformación en clichés, a la transición completa del campo del contenido al campo convencional del código. Veremos un ejemplo. B. A. Turayev en su ensayo sobre la historia de la literatura egipcia dice que las pinturas murales de los templos egipcios tienen un tema particular: el nacimiento de los faraones en forma de episodios y escenas que se repiten rigurosamente. Es “una galería de imágenes acompañadas por el texto que reproducen una antigua composición creada, probablemente, para los reyes de la V dinastía y luego transmitida oficialmente en forma estereotipada de generación en ge-

neración". El autor indica que "este poema dramático oficial fue utilizado por aquellos cuyos derechos al trono se disputaban"<sup>15</sup>, como, por ejemplo, la reina Hat-Shepsut, y comunica el siguiente hecho notable: deseando consolidar sus derechos Hat-Shepsut ordenó colocar en los muros de Deir-el-Bahari la imagen de su nacimiento. Pero, el sexo de la reina fue corregido sólo en la inscripción mientras que la imagen seguía siendo estrictamente tradicional y representaba el nacimiento de un niño. Esta imagen se formalizó por completo y lo que se revelaba como portador de la información no era la referencia de la imagen de un niño a su prototipo real sino el hecho mismo de la inclusión o no inclusión en el templo del texto artístico cuya relación con la reina se establecía sólo por medio de una inscripción.

De otro lado, la tendencia de interpretar todo el texto artístico como signifiante es tan grande que con razón consideramos que en la obra no hay nada casual. Vamos a reiterar a la afirmación de R. Jakobson<sup>16</sup> acerca del significado artístico de las formas gramaticales en el texto poético, así como a otros ejemplos de semantización de los elementos formales del texto en el arte. Desde luego, la correlación de estos dos principios en distintas formas históricas y nacionales del arte será diferente. Pero, su presencia e interrelación son constantes. Es más, si admitimos dos enunciados: "En la obra de arte todo pertenece al lenguaje artístico" y "En la obra de arte todo es mensaje", la visible contradicción será sólo aparente.

Por eso, surge la pregunta: ¿se puede identificar el lenguaje con la forma de la obra de arte y el mensaje con el contenido y, en este caso, no desaparecerá la afirmación que el análisis estructural elimina el dualismo del estudio del texto artístico desde el punto de vista de la forma y el contenido? Parece que no vale la pena hacer semejante identificación. Ante todo porque el lenguaje de la obra de arte no es la "forma", si bajo este concepto se comprende la idea de algo externo respecto al contenido portador

de la carga informativa. El lenguaje del texto artístico es en su esencia un determinado modelo artístico del mundo y, en este sentido, pertenece por toda su estructura al “contenido”, es decir, contiene la información. Ya hemos señalado que el modelo del mundo creado por el lenguaje es más general que el modelo de mensaje profundamente individual en el momento de su creación. Ahora hay que mencionar que el mensaje artístico crea el modelo artístico de un fenómeno concreto -el lenguaje artístico modifica el modelo del universo en sus categorías más generales, las cuales, siendo el contenido más general del mundo, son la forma de la existencia de objetos y fenómenos concretos. Así, pues, el estudio del lenguaje de las obras de arte no sólo nos ofrece una cierta norma individual de comunicación estética sino también reproduce el modelo del mundo en sus contornos más generales. Por eso, desde determinados puntos de vista, la información contenida en la elección del tipo de lenguaje artístico se presenta como la más esencial.

La elección, por parte del escritor, de un determinado género, estilo o tendencia artística también es una elección del lenguaje en el que el autor quiere hablar con el lector. Este lenguaje forma parte de una completa jerarquía de los lenguajes artísticos de una época concreta, de su cultura, de su pueblo o de su humanidad (al fin y al cabo es posible plantear esta cuestión). Aquí hay que destacar un rasgo importante al que volveremos más adelante: el lenguaje de cualquier ciencia es para ella único, ligado a sus propios objeto y aspecto particulares. La transcodificación de una lengua a otra, extraordinariamente productiva en la mayoría de los casos, y que surge en relación con problemas interdisciplinarios, descubre en un objeto que parecía único los objetos de dos ciencias o lleva a la creación de una nueva rama del conocimiento y de un nuevo metalenguaje que le es propio.

Normalmente la lengua natural admite traducción y está relacionada no con el objeto sino con la sociedad. Sin embargo, la len-

gua ya tiene en sí misma una determinada jerarquía de los estilos que permite interpretar el contenido de un mismo mensaje desde diferentes puntos de vista pragmáticos. La lengua construida de este modo modeliza no sólo una determinada estructura del mundo, sino también el punto de vista del observador.

En el lenguaje del arte con su doble propósito de modelización simultánea, tanto del objeto como del sujeto, siempre luchan la idea acerca del lenguaje como algo único y la idea de la posibilidad de elección entre los sistemas artísticos de comunicación en cierto modo equivalentes. En un polo se encuentra la reflexión que ya preocupaba al autor del “Cantar de las huestes de Igor”<sup>\*</sup>: cantarlo “según los cantares de la época” “según Bayán”<sup>\*\*</sup>; en el otro polo, la afirmación de F.I. Dostoyevsky: “Hasta creo que para diferentes formas del arte existen las correspondientes series de ideas poéticas así que ninguna idea se puede expresar en forma que no le corresponde”.<sup>17</sup>

La oposición de estas declaraciones es aparente: donde existe un solo lenguaje posible no surge el problema de la correspondencia o no correspondencia de su esencia modelizadora respecto al modelo del mundo del autor. En este caso, el sistema modelizador del lenguaje no queda al descubierto. Cuanto mayor es la

---

\* *Cantar de las huestes de Igor* es la obra monumental de la antigua poesía rusa, probablemente pertenece al siglo XV, su manuscrito fue encontrado en una biblioteca privada en 1800, traducida y publicada por el poeta ruso A. Pushkin en el mismo contexto. En 1812 el manuscrito fue quemado durante la invasión de Moscú por las tropas francesas de Napoleón por lo que ahora muchos teóricos de la literatura dudan del origen de la obra. En el Cantar se trata de una campaña militar sin éxito que emprendió en el s. XII el Gran Príncipe ruso Igor contra las tribus tártaro-mongolas que había invadido el territorio ruso en el s. XI. La idea principal de la obra fue la unión de los principados rusos para combatir al enemigo. A partir de su publicación en 1800 *Cantar de las huestes de Igor* influyó determinadamente en toda la historia del estado ruso, al igual que en la literatura, música, pintura, etc.

\*\* *Bayán* fue un mítico poeta ruso antiguo. “Según Bayán” significa algo ficticio, cuentos.

posibilidad de elección, mayor es la cantidad de información que contiene la estructura del lenguaje y es más exacta su correspondencia con tal o cual modelo del mundo.

Y es porque el lenguaje del arte modeliza los aspectos más generales de la imagen del mundo, sus principios estructurales (en muchos casos precisamente el lenguaje es el contenido esencial de la obra y puede ser mensaje), mientras que el texto va a consistir en sí mismo. Esto ocurre en todos los casos de parodias literarias, de polémicas, cuando el artista define el mismo tipo de relación con la realidad y los principios fundamentales de su reproducción artística. Así, pues, el lenguaje del arte no se puede identificar con el concepto tradicional de la forma. Es más, utilizando alguna lengua natural, el lenguaje del arte hace que sus aspectos formales lleven en sí el contenido.<sup>18</sup>

Por último, es necesario examinar otro aspecto de la relación entre el lenguaje y el mensaje en el arte. Imaginémos dos retratos de Catalina II: uno de gala, obra de Levitsky, y otro, costumbrista, representando a la emperatriz en Tsárskoye Seló\*, obra de Borovikovsky.\*\* Para los cortesanos contemporáneos de aquél entonces era muy importante el parecido del retrato con el rostro de la emperatriz que ellos conocían. Que los dos retratos representaran a una misma persona fue para ellos el mensaje esencial, pero la diferencia en la interpretación, la especificidad del lenguaje artístico preocupaba únicamente a las personas familiarizadas con el arte. Para nosotros se perdió para siempre el interés que estos retratos representaban para aquellos que conocían a Catalina II, mientras que sobresale la diferencia en la interpretación artística. El valor informativo de la lengua y del mensaje dentro

---

\* Tsárskoye Sélo es un parque y palacio en las afueras de San Petersburgo, antigua sede de los zares de Rusia.

\*\* Dmitry G. Levitsky (1735-1822) y Vladímir L. Borovikovsky (1757-1825) eran dos grandes pintores rusos, maestros de retrato.

de un mismo texto varía según la estructura del código del lector, de sus exigencias y sus expectativas.

Sin embargo, la movilidad e interrelación de estos dos principios se expresa en otro. Analizando el proceso del funcionamiento de la obra de arte, observaremos una particularidad: en el momento de percepción del texto artístico tendemos a considerar muchos aspectos de su lenguaje como mensajes; los elementos formales se semantizan; y lo que es propio para un sistema de comunicación general, al formar parte de la totalidad estructural del texto, se va a percibir como individual. En una obra talentosa todo se percibe como creado *ad hoc*. Sin embargo, en adelante, al formar parte de la experiencia artística de la humanidad, toda la obra se convierte en el lenguaje para las futuras comunicaciones estética y lo que era casualidad del contenido en un texto, se vuelve código para las posteriores. A mediados del siglo XVII N.I. Novikov escribió: “Nadie me podrá convencer de que Harpagon de Molière está copiado de un vicio común. Cualquier crítica de una persona al pasar los años se convierte en una crítica de un vicio común; Kashchey, ridiculizado con toda razón será, con el tiempo, el ejemplo de todos los concusionarios”.\*

### **El concepto del lenguaje del arte literario**

Si utilizamos el concepto del “lenguaje del arte” en el sentido que hemos acordado utilizar, ser evidente que la literatura, como una de las formas de la comunicación, deba tener su propio lenguaje.

---

\* El antihéroe de muchos cuentos populares rusos llamado Kashchey el Inmortal. Su nombre literalmente significa “el esqueleto” (en el ruso antiguo) y en el folclor ruso es símbolo del concusionario y de la persona malvada. Aquí el citado autor se refiere a un hecho histórico-cultural muy curioso. El poeta ruso Aleksandr P. Sumarokov (1717-1777) en su comedia *El Concusionario* copió a este personaje de su cuñado (marido de su hermana) A.I. Baturlin (en la obra es llamado Kashchey) ya que éste, después de la muerte del padre del poeta, trató de robar toda la herencia sobornando a los funcionarios.

“Tener su propio lenguaje” significa tener un conjunto cerrado de unidades de significación y de las reglas de su combinación que permiten transmitir ciertos mensajes.

Pero la literatura ya está vinculada con uno de los tipos de lenguaje: la lengua natural. ¿Cuál es la correlación entre el “lenguaje de la literatura” y la lengua natural en que la obra está escrita (ruso, inglés, italiano o cualquiera)? ¿Si existe este “lenguaje de la literatura” o sería suficiente distinguir el contenido de la obra (“mensaje”; por ejemplo, la pregunta ingenua del lector: “¿De qué se trata?”) y el lenguaje de la literatura como un estrato funcional estilístico de la lengua nacional?

Para entender todo, esto veremos el siguiente problema bastante trivial. Seleccionemos los siguientes textos: grupo I - un cuadro de Delacroix, un poema de Byron, una sinfonía de Berlioz; grupo II - un poema de Mickiewicz, obras para piano de Chopin; grupo III - textos poéticos de Derzhavin, conjuntos arquitectónicos de Bazhenov. Ahora, como ya se ha hecho más de una vez en varios ensayos sobre la historia de la cultura, nos pondremos de objetivo representar los textos dentro de cada grupo como un solo texto, reduciéndolos a variantes de un cierto tipo invariante. Este tipo invariante para el primer grupo será el “romanticismo europeo occidental”; para el segundo, el “romanticismo polaco”; para el tercero, el “prerromanticismo ruso”. Claro, pues, que se puede plantear la tarea de describir los tres grupos como un solo texto introduciendo un modelo abstracto del invariante de segundo grado.

Si nos planteamos esta tarea, tendremos que destacar un sistema de comunicación, un “lenguaje”, primero para cada uno de estos grupos, luego para los tres juntos. Supongamos que la descripción de estos sistemas se va a hacer en ruso. Está claro que en este caso el ruso será la metalengua de la descripción (dejamos a un lado el problema de la impropiedad de tal descripción ya que es inevitable la influencia modelizadora de la metalengua en el

objeto), pero el “lenguaje del romanticismo” que trataríamos de describir (o cualquiera de los sublenguajes correspondientes a los tres grupos indicados) no puede identificarse con ninguna de las lenguas naturales porque, además, será válido para la descripción de textos no verbales. Mientras tanto, el modelo del lenguaje del romanticismo obtenido de este modo se aplicará también a las obras literarias y a un nivel determinado podrá describir el sistema de su construcción (a un nivel común para textos verbales y no verbales). Pero, es necesario examinar cuál es la relación que guardan con la lengua natural las estructuras que se forman dentro de las construcciones artísticas y que no pueden ser transcodificadas a los lenguajes de las artes no verbales.

La literatura artística se expresa en un lenguaje especial que se sobrepone encima de la lengua natural como un sistema secundario. Por eso la definen como un sistema modelizador secundario. Desde luego, la literatura no es el único sistema modelizador secundario, pero su estudio dentro de esta serie nos apartaría de nuestro objetivo directo.

Afirmar que la literatura tiene su lenguaje, lenguaje que no coincide con la lengua natural, sino que se sobrepone encima de ésta, significa que la literatura tiene un sistema de signos y de reglas de su combinación que sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios. Trataremos de comprobarlo.

En las lenguas naturales es relativamente fácil distinguir los signos (unidades invariantes estables del texto) y las reglas sintagmáticas. Los signos se dividen claramente en los planos de contenido y de expresión entre los cuales existe una relación de no condicionamiento mutuo, de convencionalidad histórica. En el texto artístico verbal no sólo los límites de los signos son distintos sino que el mismo concepto de signo es diferente.

Ya tuvimos la oportunidad de escribir que los signos en el arte tienen el carácter no convencional, como en la lengua, sino icónico, figurativo.<sup>19</sup> Esta idea es indiscutible para las artes plásticas



pero en cuanto a las artes verbales, tendrá una serie de conclusiones esenciales. Los signos icónicos se construyen según el principio de la relación condicionada entre la expresión y el contenido. Por eso, la distinción entre los planos de expresión y de contenido en el sentido habitual para la lingüística estructural se hace difícil. El signo modeliza su contenido. Está claro que en estas condiciones en el texto artístico se produce la semantización de los elementos extrasemánticos (sintácticos) de la lengua natural. En lugar de una clara delimitación de los elementos semánticos se produce un enlace complejo: lo sintagmático a un nivel de la jerarquía del texto artístico resulta semántico al otro. Pero, es necesario recordar aquí que precisamente los elementos sintagmáticos en la lengua natural marcan los límites de los signos y segmentan el texto en unidades semánticas. La supresión de la oposición “semántica-sintaxis” hace los límites del signo invisibles.

Decir que todos los elementos del texto son elementos semánticos significa que en este caso el concepto de texto es idéntico al concepto de signo. De cierta manera es así: el texto es un signo integral, y todos los signos del texto lingüístico general se reducen en él al nivel de elementos del signo.

Así, pues, cada texto artístico se crea como un signo único, de contenido particular, construido *ad hoc*. A primera vista, esto contradice a la conocida idea de que sólo los elementos repetidos que forman un conjunto cerrado pueden servir para transmitir información. Sin embargo, esta contradicción es aparente. Primero, como ya hemos señalado, la estructura ocasional del modelo, creada por el escritor, se impone al lector como el lenguaje de su conciencia. Lo ocasional está sustituido por lo universal. Pero, no se trata solamente de esto. El signo “único” resulta “ensamblado” de los elementos comunes y a un nivel determinado “se lee” según las reglas tradicionales. Cualquier obra innovadora está formada de los elementos tradicionales. Si el texto no mantiene el recuerdo de la estructura tradicional su carácter innovador deja de percibirse.

Formando el signo *único*, el texto al mismo tiempo sigue siendo un texto (una secuencia de signos) en alguna lengua natural y por eso guarda la división en palabras-signos del sistema lingüístico general. Así surge este fenómeno tan característico del arte según el cual un mismo texto, al aplicarle diferentes códigos, se descompone distintamente en signos.

Al mismo tiempo con la conversión de los signos lingüísticos generales en elementos del signo artístico pasa un proceso contrario. Los elementos del signo en el sistema de la lengua natural – fonemas, morfemas – al formar parte de algunas repeticiones ordenadas, se semantizan y se convierten en signos. Así, un mismo texto puede leerse como una cadena organizada según las reglas de la lengua natural como una secuencia de signos más grandes que la segmentación del texto en palabras, hasta convertir el texto en un signo único, y como una cadena, organizada de un modo particular, de signos más fraccionados que la palabra, incluso de los fonemas.

Las reglas de la sintagmática del texto también están relacionadas con esta idea. No se trata sólo de que los elementos semánticos y sintagmáticos resulten mutuamente convertibles, sino también de que el texto artístico se presenta simultáneamente como conjunto de frases, como frase y como palabra. En cada uno de estos casos el carácter de las relaciones sintagmáticas es distinto. Los dos primeros casos no necesitan comentarios pero hay que detenerse en el último.

Es erróneo considerar que la coincidencia de los límites del signo con los límites del texto elimina el problema de la sintagmática. El texto analizado de este modo puede dividirse en signos y respectivamente organizarse sintagmáticamente. Pero, no es la sintagmática de la cadena, sino la sintagmática de la jerarquía donde los signos serán como las matryoshkas, uno dentro del otro. Esta sintagmática es bastante real para la construcción de un texto artístico, y si para el lingüista resulta insólita, el historiador de la cultura hallará fácilmente el paralelismo, por ejemplo, en la estructura del mundo vista por un hombre medieval.

Para un pensador medieval, el mundo *no es un conjunto* de esencias sino *una esencia*, no una frase sino una palabra. Pero, esta palabra está jerárquicamente compuesta de palabras aisladas, como si estuvieran insertas unas en otras. La verdad no consiste en la acumulación cuantitativa sino en el ahondamiento (no hay que leer muchos libros – muchas palabras, sino comprender el sentido de la palabra; no acumular nuevos conocimientos, sino interpretar los viejos).

De todo lo dicho se puede inferir que el arte verbal se basa en la lengua natural sólo para transformarla en su propia lengua, secundaria, o el lenguaje del arte. El mismo “lenguaje del arte” es una jerarquía compuesta de los lenguajes relacionados entre sí pero no idénticos. Con esto está relacionada la pluralidad de posibles interpretaciones de un texto artístico. Con eso mismo está relacionada, al parecer, la densidad semántica del arte inaccesible a otros lenguajes, no artísticos. El arte es el método más económico y más compacto del almacenamiento y transmisión de la información. Además el arte tiene otras peculiaridades dignas de atención del especialista en computación y, tal vez con el tiempo, del ingeniero constructor.

Teniendo la capacidad de concentrar una enorme cantidad de información en la “superficie” de un pequeño texto (comparemos, por ejemplo, el volumen de una noveleta de Chejov y de un manual de psicología), el texto artístico tiene una peculiaridad más: proponer a distintos lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad; el propio texto propone al lector un lenguaje en el cual puede llegar a entender una nueva porción de datos en una segunda lectura. Se comporta como un organismo vivo que se encuentra en la relación inversa con el lector y que lo instruye a este lector.

El problema de los medios con que se alcanza esto debe preocupar no sólo al humanista. Si nos imaginamos un dispositivo construido de un modo similar que transmite información científica, compren-

deremos que el descubrimiento de la naturaleza del arte como el sistema de comunicación puede producir una revolución en los métodos de almacenamiento y transmisión de la información.

### **Sobre la pluralidad de los códigos artísticos**

La comunicación artística dispone de una interesante peculiaridad: los tipos habituales de comunicación conocen sólo dos casos de relaciones del mensaje en la entrada y en la salida del canal de comunicación: la correspondencia y la no correspondencia. Esta equivale a un error y surge a causa del “ruido en el canal de comunicación” que son varias circunstancias que obstaculizan la transmisión. Las lenguas naturales se aseguran contra las deformaciones por medio del mecanismo de redundancia, una especie de reserva de solidez semántica.<sup>20</sup>

El problema de la redundancia en el texto artístico por el momento no es el objeto de nuestro estudio. Ahora nos interesa otra cosa: entre la comprensión y la incomprensión del texto artístico existe una amplia zona intermedia. Las diferencias en la interpretación de las obras de arte es un fenómeno cotidiano que, a pesar de la frecuente opinión, no se debe a causas evitables sino a causas orgánicamente inherentes al arte. Por lo menos es probable que con esta propiedad esté relacionada la capacidad del arte de entrar en correlación con el lector y de proponerle precisamente la información que necesita y para cuya percepción está preparado.

Aquí ante todo hay que destacar una distinción principal entre las lenguas naturales y los sistemas modelizadores secundarios de tipo artístico. En la literatura lingüística, es reconocido el argumento de R. Jakobson sobre la distinción entre las reglas de la síntesis gramatical (gramática del hablante) y la gramática analítica (gramática del oyente). El enfoque similar de la comunicación artística deja descubrir su gran complejidad.

Es que en algunos casos el receptor del texto debe no sólo descifrar el mensaje mediante un código determinado sino también

establecer en qué “lenguaje” está codificado el texto. Aquí tenemos que distinguir los siguientes casos:

I.

- a) El receptor y el emisor utilizan un código común, desde luego se toma en cuenta que el lenguaje artístico es común, solo el mensaje es nuevo. Así son todos los sistemas artísticos de la “igualdad estética”. Cada vez la situación de la realización, la temática y otras condiciones extratextuales sugieren correctamente al oyente el único lenguaje artístico posible del texto.
- b) Una variedad de este caso será la percepción de los modernos textos compuestos de clichés. Aquí también funciona el código común para el emisor y el receptor. Pero, si en el primer caso es la condición de la comunicación artística y como tal se destaca por todos los medios, en el segundo, el autor trata de disimular este hecho: atribuye al texto los rasgos falsos de otro cliché o sustituye un cliché por el otro. En este caso, el lector antes de recibir el mensaje tiene que escoger entre los lenguajes artísticos que están a su disposición aquél en el que está codificado el texto o su parte. La propia elección de uno de los códigos conocidos produce una información adicional. Sin embargo, su valor es insignificante, ya que la lista de la cual se escoge es siempre relativamente pequeña.

II. Otro caso es cuando el oyente trata de descifrar el texto utilizando un código distinto al del creador. Aquí también son posibles dos tipos de relaciones.

- a) El receptor impone al texto su lenguaje artístico. En este caso el texto se somete a una transcodificación (a veces incluso a una destrucción de la estructura del transmisor). La información que intenta recibir el receptor es un mensaje creado en el lenguaje que le es familiar. En este caso, el texto artístico se maneja como no artístico.
- b) El receptor trata de percibir el texto según las reglas conocidas

pero está convencido por el método de pruebas y errores de la necesidad de crear un código nuevo, aún desconocido para él. Entonces, ocurre una serie de procesos interesantes. El receptor se pone a combatir con el lenguaje del transmisor y puede resultar vencido en esta lucha: el escritor impone su lenguaje al lector quien lo asimila, lo convierte en su instrumento de modelización de la vida. Sin embargo, en la práctica el proceso de asimilación el lenguaje del escritor se deforma, se somete a la criollización de los lenguajes que ya existen en la conciencia del lector. Aquí aparece una cuestión importante: al parecer la criollización obedece sus leyes selectivas. En general, la teoría de la mezcla de las lenguas, esencial para la lingüística, ha de desempeñar un enorme papel en el estudio de la percepción del lector.

Es interesante otro caso: la relación entre lo casual y lo sistemático en el texto artístico dispone de distinto significado para el emisor y el receptor. Al recibir un mensaje artístico, para cuyo texto todavía falta elaborar el código para descifrar, el receptor construye un determinado modelo. Aquí pueden surgir varios sistemas organizadoras de los elementos casuales del texto confiriéndoles significación. Así, al pasar del emisor al receptor, la cantidad de elementos estructurales significativos puede aumentarse. Es uno de los aspectos de un fenómeno tan complejo y hasta ahora poco estudiado como es la capacidad del texto artístico de acumular la información.

### **Sobre la entropía de los lenguajes artísticos del autor y del lector**

El problema de la correlación entre el código artístico sintético del autor y el analítico del lector tiene otro aspecto. Ambos códigos representan una construcción jerárquica de gran complejidad. Además, el problema se complica cuando un mismo texto puede, a distintos niveles, estar subordinado a diversos códigos (para simplificar la tarea no vamos a analizar este tan frecuente caso).

Para que el acto de comunicación artística se realice, es necesario que el código del autor y el código del lector formen múltiples elementos estructurales cruzados entre sí, por ejemplo, para que el lector comprenda la lengua natural en la que está escrito el texto. Las partes del código no cruzadas constituyen la esfera que se deforma, se criolliza o se transforma de cualquier otro modo al pasar del escritor al lector.

Hay que señalar otra circunstancia: últimamente se emprenden los intentos de calcular la entropía del texto artístico y, por consiguiente, de determinar la magnitud de la información. Aquí cabe indicar lo siguiente: en los trabajos de difusión, a veces se confunde el concepto cuantitativo de la magnitud de la información y el cualitativo, de su valor ¿que, mientras tanto, son cosas completamente diferentes. El dilema “¿Existe Dios?” propone la posibilidad de escoger entre dos. La propuesta de escoger un plato de la carta de un buen restaurante ofrece la posibilidad de agotar la mayor entropía. ¿Prueba esto el mayor valor de la información obtenida de la segunda manera?

Al parecer toda la información recibida en la conciencia del hombre se forma en una jerarquía determinada y el cálculo de su cantidad tiene sentido sólo dentro de los niveles ya que sólo en estas condiciones se guarda la homogeneidad de los factores constituyentes. El problema de la formación y clasificación de estas jerarquías de valores pertenece a la tipología de la cultura y debe excluirse de la presente exposición. Así, pues, al calcular la entropía de un texto artístico, es necesario evitar las confusiones:

- a) de la entropía del código del autor y del lector,
- b) de la entropía de los diferentes niveles del código.

El problema que nos interesa fue levantado por primera vez por el académico A. N. Kolmogorov cuyos méritos en la creación

de la poética moderna son notables. Una serie de ideas propuestas por A. N. Kolmogorov constituyó la base de los trabajos de sus discípulos y principalmente determinó la orientación actual de los estudios lingüo-estadísticos en la poética soviética de hoy.<sup>21</sup>

Ante todo, la escuela de A. N. Kolmogorov planteó y resolvió el problema de la definición estrictamente formal de una serie de conceptos principales del estudio de la poesía. Luego, con base en un amplio material estadístico fueron analizadas las probabilidades del funcionamiento de determinadas figuras rítmicas en un texto no poético (no artístico), igual que las probabilidades de distintas variaciones dentro de los tipos fundamentales de la métrica rusa. Como estos cálculos métricos solían dar las dobles características: de los fenómenos del campo fundamental y de las desviaciones del mismo (el campo de la norma lingüística general y el discurso poético como caso particular; las normas estadísticas medias del yambo ruso y las probabilidades del funcionamiento de distintas variedades, etc.), surgía la posibilidad de valorar las posibilidades informativas de tal o cual variedad del lenguaje poético. Con esto, a diferencia de la Poética de la década de los 1920, se levantó el problema del contenido de las formas métricas y, al mismo tiempo, se trataba de medir este contenido con los métodos de la teoría de la información.

Esto, por supuesto, llevó al problema del estudio de la entropía del lenguaje poético. A. N. Kolmogorov llegó a la conclusión de que la entropía del lenguaje ( $H$ ) está compuesta de dos magnitudes: de una determinada capacidad semántica ( $h_1$ ) –capacidad del lenguaje en un texto de una extensión determinada de transmitir una cierta información semántica– y de la flexibilidad del lenguaje ( $h_2$ ) –posibilidad de expresar el mismo contenido con métodos equivalentes. Aquí precisamente  $h_2$  es la fuente de la información poética. Los lenguajes con  $h_2 = 0$ , por ejemplo, los lenguajes artificiales de la ciencia, que excluyen la posibilidad de una sinonimia, no pueden ser material para la poesía. El lenguaje poético impone al texto algunas limitaciones en forma de



un ritmo, de rima, de normas léxicas y estilísticas. Después de medir qué parte de la capacidad que contiene la información se utiliza en estas limitaciones (la letra  $b$ ), A. N. Kolmogorov formuló una ley, según la cual la creación poética es posible mientras la cantidad de información utilizada en las limitaciones no supere  $b < h_2$ , la flexibilidad del texto. En un lenguaje con  $b^3 h_2$ , la creación poética es imposible.

La aplicación por A. N. Kolmogorov de los métodos teórico-informativos al estudio del texto poético descubrió la posibilidad de la medición exacta de la información artística. Cabe destacar el extraordinario cuidado del investigador quien advertía reiteradamente las posibles inexactitudes de los resultados del estudio matemático-estadístico, teórico-informativo y, al fin, cibernético de la poesía. "La gran parte de los ejemplos de modelización en las máquinas de los procesos de creación artística, mencionados en los trabajos de la cibernética, sorprenden por su primitivismo (compilación de melodías de los fragmentos de cuatro o cinco notas musicales tomadas de unas decenas de melodías conocidas, etc.). En la literatura no cibernética, el análisis formal de la creación artística hace mucho que alcanzó un alto nivel. La aportación de las ideas de la teoría de la información y de la cibernética en estas investigaciones puede ser muy útil. Pero, un verdadero avance en esta dirección exige una elevación notable del nivel de los intereses y conocimientos humanísticos entre los especialistas en la cibernética".<sup>22</sup>

La definición de A. N. Kolmogorov de tres componentes básicos de la entropía del texto artístico verbal: la diversidad del contenido posible dentro de un texto de una extensión dada (su agotamiento constituye la información lingüística general), la diversidad de la diferente expresión de un mismo contenido (su agotamiento constituye la información propiamente artística) y las limitaciones formales sobrepuestas en la flexibilidad del lenguaje que reducen la entropía del segundo tipo – tienen una importancia fundamental.

Sin embargo, el estado actual de la poética estructural permite suponer que las relaciones entre estos tres componentes son

mucho más complicadas dialécticamente. Primero, hay que señalar que la idea de la creación poética como elección de una de las posibles variantes de exposición de un contenido dado, teniendo en cuenta unas determinadas reglas formales restrictivas (precisamente en esta idea están basados la mayoría de los modelos cibernéticos del proceso de creación) padece de una cierta simplificación. Supongamos que el poeta crea justamente según este método. Como se sabe, no siempre es así.<sup>23</sup> Pero, incluso en este caso, si para el creador del texto se agota la entropía de la flexibilidad del lenguaje ( $h_2$ ), para el receptor la cosa se puede presentar de un modo bastante diferente. La expresión se convierte para él en el contenido: percibe el texto poético no como uno de los posibles, sino como el único e irrepetible. El poeta sabe que pudiera escribir de otro modo, para el lector no hay nada casual en el texto que se percibe como artísticamente perfecto. El lector tiende a *considerar* que no podía estar escrito de otra manera. La entropía  $h_2$  se percibe como  $h_1$ , como una ampliación de lo que se puede decir en los límites de un texto de una extensión dada. El lector que siente la necesidad de la poesía ve en ella no un medio para expresar en verso lo que se puede comunicar en prosa, sino el modo de exposición de una verdad particular que no puede ser construida fuera del texto poético. La entropía de la flexibilidad del lenguaje pasa a la entropía de la diversidad de un contenido poético particular. Y la fórmula  $H = h_1 + h_2$  se convierte en  $H = h_1 + h_1'$  (la diversidad del contenido lingüístico general más el contenido poético específico). Trataremos de explicar qué significa todo esto.

Sabiendo que el modelo de A. N. Kolmogorov no tiene objetivo de reproducir el proceso de la creación individual que, desde luego, transcurre al nivel intuitivo y por múltiples vías difíciles de determinar, sino presenta sólo un esquema general de aquellas reservas del lenguaje a costa de las cuales se crea la información poética, trataremos de interpretar la raíz del hecho indiscutible de que la estructura del texto, desde el punto de vista del remitente,

se diferencia en su tipo del punto de vista del destinatario del mensaje artístico.

Así, pues, supongamos que el escritor, al agotar el volumen semántico del lenguaje, construye algún pensamiento y a costa del agotamiento de la flexibilidad del lenguaje escoge los sinónimos para su expresión. En este caso el escritor efectivamente tiene toda la libertad para sustituir palabras o partes del texto por otras semánticamente equivalentes. Basta con echar una mirada a los borradores de muchos escritores para ver este proceso de sustitución de palabras por sus sinónimos. Sin embargo, el lector lo ve diferente: él cree que el texto que tiene ante sí (si se trata de una obra de arte perfecta) es el único posible – lo dicho – dicho. La sustitución de tal o cual palabra en el texto le da no una variante del contenido sino un contenido nuevo. Llevando esta tendencia al extremo ideal se podrá decir que para el lector no existen sinónimos. Pero, para él se amplía considerablemente el volumen semántico del lenguaje. Se puede hablar en verso de lo que la prosa no tiene medios de expresión. La simple repetición de una palabra varias veces la convierte en desigual a sí misma. Así, la flexibilidad del lenguaje ( $h_2$ ) se transforma en un volumen significativo complementario creando una peculiar entropía del “contenido poético”. Pero el propio poeta es lector de su poesía y puede escribirla guiado por la conciencia del lector. Entonces, las variantes de texto, posibles para el autor, dejan de ser equivalentes desde el punto de vista del contenido: se semantiza la fonología, la rima, las consonancias de palabras le sugieren la variante del texto, el desarrollo del argumento se hace independiente como cree el autor, de su voluntad. El punto de vista del lector triunfa al percibir todos los detalles del texto como significativos. A su vez, el lector puede aceptar el punto de vista del “autor” (históricamente esto sucede con frecuencia en las culturas de amplia difusión de la poesía donde el lector también es poeta). Empieza a valorar la virtuosidad y tiende a  $h_1 \rightarrow h'_2$  (percepción

del contenido lingüístico general del texto sólo como pretexto para superar las dificultades poéticas).

Se puede decir que, en los casos extremos cualquier palabra del lenguaje poético puede convertirse en el sinónimo de cualquier otra. Si en el poema de M. Tsvetayeva "Allí no estás tú, y no estás tú", "no estás tú" no es sinónimo sino antónimo de su repetición; en el poema de A. Voznesenski resultan sinónimos "spasibo" (gracias) y "spasite" (socorro, auxilio). El poeta (como cada artista) no sólo describe un episodio que es uno de los muchos posibles argumentos que juntos constituyen el universo, todos los temas y aspectos universales. Este episodio se convierte en el modelo de todo el universo, lo llena con su unicidad y entonces todos los posibles argumentos que el autor no ha escogido, no son relatos de otros rincones del mundo, sino modelos de este mismo universo, es decir, sinónimos argumentales del episodio realizado en el texto. La fórmula se convierte en  $H = h_1 + h'$ . Pero, del mismo modo que la "gramática del hablante" y la "gramática del oyente" divididas en su esencia coexisten realmente en la conciencia de todos los hablantes, así el punto de vista del poeta penetra en el público y las ideas del lector - en la conciencia del poeta. Incluso, se podría esbozar un aproximado esquema de los tipos de actitud hacia la poesía en los que triunfa tal o cual modificación de la fórmula.

Para el autor son posibles sólo dos posiciones (la "suya" y la del "lector" o "espectador"). Lo mismo se puede decir del público que puede ocupar sólo una de las dos posiciones, la "suya" o la "del autor". Por eso todas las situaciones posibles en este caso se pueden reducir a cuatro situaciones:

*Situación 1.* El escritor en la posición  $H = h_2 + h'_2$ ; el lector, en  $H = h_1 + h'_1$ . El destinatario (lector o crítico) distingue en la obra el "contenido" y las "figuras artísticas". Aprecia más la información no artística contenida en el texto artístico. El escritor valora su propósito como artístico, pero el lector ve en él, ante todo, al ensayista y califica la obra por la "tendencia" y por la revista en

que está publicada la obra (por ejemplo, la percepción por parte de los lectores de "Padres e hijos" de Turgueniev después de su publicación en la revista "Russki vestnik")\* o por la posición del escritor expresada fuera del texto (por ejemplo, la actitud hacia la poesía de A. Fet por parte de la juventud progresista de los años 1860 tras la aparición de sus ensayos reaccionarios).\*\* Una manifestación sobresaliente de la situación 1 es la "crítica real" de N. Dobrolyubov.\*\*

*Situación 2.* El escritor en la posición  $H = h_2 + h'_2$ ; el lector, en  $H = h_2 + h'_2$ . Surge en las épocas de la cultura artística refinada (por ejemplo, el Renacimiento europeo o determinadas épocas de la cultura oriental). Amplia difusión de la poesía: casi todos los lectores son poetas. Concursos y competiciones poéticas difundidos en la antigüedad y en muchas culturas europeas y orientales medievales. En el lector se desarrolla lo estético.

*Situación 3.* El escritor en la posición  $H = h_1 + h'_1$ ; el lector, en  $H = h_1 + h'_1$ . El escritor mira a sí mismo como a un naturalista que suministra al lector los hechos en una descripción verosímil. Se desarrolla la "literatura del hecho", de los "documentos de la vida". El escritor tiende al ensayo. Lo "artístico" es el epíteto peyorativo, equivalente al "arte de salón" y "esteticismo".

---

\* La novela de Iván S. Turgueniev *Padres e hijos* fue publicada la primera vez en 1862 en la revista literaria *Russkiy vestnik* que en aquel entonces tuvo la fama por la publicación de obras innovadoras. La idea principal de la novela es la lucha de lo moderno, revolucionario (hijos) contra lo antiguo, reaccionario (*padres*).

\*\* Afanasiy A. Fet (1820-1892) fue un famoso poeta ruso, amigo de I. Turgueniev y de L. Tolstoy entre otros era partidario del "arte puro", no influenciado por lo social. En su lírica mostró el psicologismo del hombre, los estados líricos de su alma, la naturaleza viva. Se considera uno de los mejores poetas de la literatura rusa de todos los tiempos.

\*\*\* Nikolay A. Dobrolyubov (1836-1861) fue un ensayista, crítico literario y demócrata revolucionario ruso. Llamó su método del análisis artístico "la crítica real" cuyo principio básico fue "interpretar los fenómenos de la propia vida a base de la obra literaria sin imponer al autor de la obra ningunos problemas e ideas imaginarias" (Dobrolyubov, N.A (1963) Obras completas. Tomo 6. GIL, Moscú, pág.98).

*Situación 4.* El escritor la posición  $H = h_1 + h'_1$ ; el lector, en  $H = h_2 + h'_2$ . El escritor y el lector han cambiado paradójicamente sus puestos. El escritor considera su obra un documento de la vida, un relato sobre los hechos verdaderos, mientras que el lector la percibe de manera estética. Un caso extremo: las normas del arte se sobreponen en las situaciones reales: las luchas de gladiadores en los circos romanos, Nerón viendo el incendio de Roma según las leyes de la tragedia teatral, Derzhavin, quien según A. Pushkin, ahorcó a un guerrillero de las tropas de Pugachov “por pura curiosidad poética”. (Por ejemplo, la situación en *I Pagliacci* de Leoncavallo: el espectador percibe la tragedia real como teatral). En Pushkin:

*La fría muchedumbre contempla al poeta  
Como a un bufón de paso: si  
Expresa profundamente el doloroso lamento de su corazón  
Y el verso nacido del pesar, agudo y triste  
Toca los corazones con una fuerza inusitada.  
La muchedumbre le aplaude y le halaga o, a veces,  
Disgustada mueve la cabeza.*

Todas las situaciones caracterizadas representan casos extremos y se perciben como la violación de una norma intuitiva, de actitud del lector hacia la literatura. Nos interesan porque se encuentran en la base de la dialéctica del criterio “del escritor” y “del lector” sobre el texto literario que en los casos extremos esclarece su naturaleza constructiva. La norma es otra cosa: los sistemas “del escritor” y “del lector” son diferentes pero cualquiera quien domina la literatura como el único código cultural reúne en su conciencia estos dos criterios, al igual que cualquiera quien domina tal o cual lengua natural combina en su conciencia las estructuras lingüísticas analizadoras y sintetizadoras.

No obstante, un mismo texto artístico, al verlo desde el punto de vista del remitente o del destinatario, es el resultado del ago-

tamiento de distinta entropía y, como consecuencia, el portador de diferente información. Si no tomar en cuenta aquellas modificaciones en la entropía de una lengua natural relacionadas con el valor de  $b$  y de las cuales aún se tratará, la fórmula de la entropía del texto artístico se podrá expresar así:

$$H = h_1 + h'_2, \text{ donde } H = h_1 + h'_1 \text{ y } H = h_2 + h'_2.$$

Pero, ya que  $H_1$  y  $H_2$  en el caso extremo abarcan todo el léxico de una lengua natural, se hace claro que el texto artístico contiene el mayor grado informativo en comparación con el texto no artístico.

## Notas

- <sup>1</sup> En el artículo de Buhgoltz “Elección de la lengua de mando” se ve que “el sistema de mandos es un estado intermediario entre la lengua del programador y la de los tautos elementales dentro de la máquina” (*Recopilación cibernética*, 2ª ed., Moscú, 1961, pág. 235).
- <sup>2</sup> Con eso, probablemente, está relacionado lo que entre los animales inferiores con mayor individualidad colectiva del tipo de conexión extralingüística de señales de impulsos dentro del organismo ocupa un lugar significativo dentro del organismo. Según la coincidencia de la individualidad con cada organismo aumenta el papel de las señales, aunque, posiblemente, las comunicaciones primarias no se queden totalmente terminadas, por ejemplo, como papapsicología entre los humanos.
- <sup>3</sup> Blok, A. Zapisniye knizhki (*Apuntes*, Moscú, 1965, pág. 378).
- <sup>4</sup> Diciéndolo, nos estamos apartando del problema de la redundancia que se resuelve muy específicamente en las estructuras artísticas.
- <sup>5</sup> Supongamos que se comparan dos textos en una lengua compuestos de los iguales lexemas e iguales estructuras sintácticas, pero una de ellos es la parte de la estructura artística y el otro no.
- <sup>6</sup> Tolstoy, L.N., *Obras completas en 90 tomos*, Moscú, t. 62, pág. 269-270.
- <sup>7</sup> Tynianov, Yu, *Problema stijotvornogo yazyka* [*Problema del lenguaje poético*], Leningrado, 1924, pág. 9.
- <sup>8</sup> Véase: Ivanov, V.V., *Cod i soobshcheniye* [*Código y mensaje*] / en el Boletín de la Junta de los problemas de la traducción cibernética, Moscú, 1957, No 5; y Goldman, G., *Teoriya informatsii* [*Teoría de la información*], Moscú, 1957.
- <sup>9</sup> Compárese: “Ya que la lengua consiste en las reglas o normas, al contrario del lenguaje que será el sistema o, mejor dicho, sistemas particulares múltiples” (Trubetskoy, N.S., *Osnovy fonologii* [*Principios de la fonología*], Moscú, 1960, pág. 9). “Cualquier código representa un cierto alfabeto y un sistema de las limitaciones fijas” (Goldman, G., *Teoriya informatsii* [*Teoría de la información*], pág. 30).
- <sup>10</sup> Lotman, Yu.M., “Oppozitsiya chest-slava v svyetskij tekstaj kiyevskogo perioda” [“Oposición honor-gloria en los textos laicos del período de la Kiev antigua”] / en el libro: Lotman, Yu. M., *O russkoy literaturie* [*Sobre la literatura rusa*], San Petersburgo, 1997.
- <sup>11</sup> Unbegaun, B. O., *Les anciens russes vus par eux-memes* // *Annali*, sezione slava, VI Napoli, 1963.
- <sup>12</sup> Frase del manuscrito *Pandekt de Antioquio* según el listado del s. XI citada del tomo 3 del libro: *Sreznevskiy, I. Materialy dlya slovarya drevnerusskogo yazyka* [*Materiales para el vocabulario del ruso antiguo*], San Petersburgo, 1903, pág. 356.
- <sup>13</sup> Más detallado sobre esta cuestión en: Zaliznyak, A.A.; Ivanov, V. V.; Toporov, V.N., “O vozmozhnosti strukturno-tipologicheskogo izucheniya nekotoryj modeliruyushchij semioticheskij sistem” [“Sobre la posibilidad del estudio estructural-tipológico de algunos sistemas semióticos modelizadores”] / en el



libro *Strukturno tipologicheskkiye issledovaniya* [*Investigaciones estructural-tipológicas*], Moscú, 1962.

<sup>14</sup> Zhirmunski, V., *Bairon i Pushkin* [*Byron y Pushkin*], Leningrado, 1924, pág. 9.

<sup>15</sup> Turayev, A.B., *Yeguipetskaya literatura* [*Literatura egipcia*], Moscú, 1920, tomo 1, pág. 43-44.

<sup>16</sup> Jakobson, R., "Grammatika poezii i poeziya grammatiki" ["La gramática de la poesía y la poesía de la gramática"] / en: *Poetics Poetyka*, Varsovia, 1961, pág. 397-417.

<sup>17</sup> Dostoyevski, F.M., *Pisma* [*Cartas*], Moscú-Leningrado, 1934, tomo 3, pág. 20.

<sup>18</sup> *Satiricheskkiye zhurnaly N.I. Novikova* [*Las revistas satíricas de N.I. Novikov*], Moscú-Leningrado, 1951, pág. 131. Kashchey-A.I. Buturlin, el cuñado de A.P. Sumarokov, ridiculizado por éste en la comedia "El Concusionario".

<sup>19</sup> Lotman, Yu., "Lektsii po strukturalnoy poetike" ["Conferencias sobre la poética estructural"] / en: *Notas científicas de la Universidad de Tartu*, 1964, libro 160, pág. 39-44 (*Trabajos sobre los sistemas de signos*, tomo 1).

<sup>20</sup> Véase sobre la redundancia en las lenguas naturales: Glissop, G., *Vvedeniye v deskriptivnuyu lingvistiku* [*Introducción a la lingüística descriptiva*], Moscú, 1959, capítulo 19. Véase la explicación popular del problema de la redundancia desde el punto de vista de la teoría de la información en: Ross Ashby, W. *Vvedeniye v kibernetiku* [*Introducción a la cibernética*], Moscú, 1959, §§ 9-16.

<sup>21</sup> Véase: Kolmogorov, A.N.; Kondratov, A.M., "Rítmica poem Mayakovskogo" ["La rítmica de los poemas de V. Mayakovski"] / en la revista *Problemas de la lingüística*, 1963, No 3; Kolmogorov, A.N.; Projorov, A.V., "O dolnike sovremennoy russkoy poezii" ["Sobre el dolnik\* de la poesía moderna rusa"] (la característica estática del dolnik en las obras de V. Mayakovski, A. Bagritski, A. Ajmatova) / en la revista *Problemas de la lingüística*, 1964, No. 1.

<sup>22</sup> Kolmogorov, A.N., "zhizn y myshleniye kak osobyie formy sushchestvovaniya materii" ["La vida y la mentalidad como las formas peculiares de la existencia de la materia"] / en el libro: *O sushchnosti zhizni* [*Sobre la esencia de la vida*], Moscú, 1964, pág. 54.

<sup>23</sup> El análisis de los borradores de los distintos poetas nos convence de que el caso cuando un poeta escribe un texto prosaico para "convertirlo" posteriormente en el poema, aunque sucede a veces (por ejemplo, los esbozos de los poemas que hacía A.S. Pushkin), no obstante es demasiado raro.

\* Dolnik – es una de los metros de la poesía rusa. Ocupa el lugar entre los sistemas sílabo-tónico y tónico. Igual que el metro sílabo-tónico, el dolnik posee un fuerte ritmo interior producido por la alternación de las posiciones fuertes (ictos) y débiles (intervalos entre los ictos). Las posiciones fuertes suelen ser las sílabas acentuadas, débiles – inacentuadas. Pero el tamaño de los intervalos de ictos en el dolnik, a diferencia de los metros sílabo-tónicos, no es constante sino variable y se varía entre 1 y 2 sílabas. Los metros parecidos existen en la poética inglesa, alemana y otras.