

EL SIGNIFICADO DE LA FORMA¹

Dolors OLLER

Universitat Pompeu Fabra
dolors.oller@upf.edu

RESUMEN: El artículo propone un tipo de significado de la forma que proviene del uso de una determinada *norma formal* cuyas constantes características han perdurado a través de su existencia histórica constituyéndose en norma genérica. Analiza esta propuesta empleando como ejemplos dos poemas que comparten rasgos genéricos en tanto que canciones: «Sérénade», de Paul Verlaine (de su libro *Poèmes saturniens*, del año 1866), y el poema «Serenada d'hivern», de Josep Carner (de su libro *La paraula en el vent*, de 1914).

Palabras clave: forma, significado, serenata, Josep Carner, Paul Verlaine.

ABSTRACT: The article describes a kind of meaning of form that derives from the use of a particular *formal norm* the characteristics of which have lasted throughout its historical existence, becoming a generic norm. The argument is posed using as examples two poems which share generic traits as songs: «Sérénade», by Paul Verlaine (from *Poèmes saturniens*, 1866), and «Serenada d'hivern», by Josep Carner (from *La paraula en el vent*, 1914).

Key words: form, meaning, serenade, Josep Carner, Paul Verlaine.

Es manifiestamente ridículo, Hermógenes —pienso yo—, que las cosas hayan de revelarse mediante letras y sílabas.

PLATÓN, *Cratilo* (425 d)

1. Este texto constituye una adaptación de la tercera sección de mi artículo «El significat de la forma» en D. Oller, *Accions i intencions* (de próxima publicación en Ed. Empúries).

Palabras preliminares

«Para Dolors, con toda la simpatía de su ya amigo y por fin colega.» Así reza la dedicatoria que Claudio Guillén escribió en mi ejemplar de su *Lo uno y lo diverso*. Y así fue nuestra breve relación: con ocasiones para la complicidad colegial y con algunos momentos de gran cordialidad amistosa. De manera que agradezco a la SELGYC y a sus organizadores su invitación a participar en este simposio dedicado a su memoria. En realidad, y aunque sea de modo indirecto, creo puedo aspirar a presentar este texto como un homenaje, ya que tanto el tema como los ejemplos hubieran apelado a la complicidad del maestro y colega Claudio Guillén. Como verán, se trata de un ejemplo que vincula géneros y formas, tema teórico general cuyo análisis Guillén señala como uno de los grandes objetivos de los estudios comparatísticos.

1. CONCEPTOS INTRODUCTORIOS

En *Forme et Signification*, J. Rousset invita a considerar el arte como «la creación de formas que revelan su significado». En este sentido fenomenológico, el discurso de Rousset advierte que la forma de las obras literarias no consiste sólo en las estructuras de la lingüística sino que, siendo éstas una manera de aparición de la *forma*, también son realidades formales los efectos de la primera, segunda y tercera personas, las posiciones respectivas de la narración, del diálogo y del monólogo, el o los puntos de vista asumidos por el autor o concedidos a sus personajes. De manera que la forma realiza una acción imprevista de aparición del sentido, ofreciendo claves casi secretas que revelan la intención de la obra y que constituyen el significado de su forma (Rousset 1962: 11-14).

Siguiendo en este mismo camino de búsqueda, mi reflexión de hoy versará sobre otro posible significado de la forma. Se trata de un significado que existe y actúa como una intención que construye sentido desde la macroestructura genérica. Efectivamente, el tipo de significado de la forma que quiero proponer es el que proviene del uso de una determinada *norma formal* cuyas constantes características han perdurado a través de su existencia histórica constituyéndose en norma genérica. En este sentido, y como memoria y homenaje a Claudio Guillén, mi aportación consiste pues en presentar *el uso de la norma genérica (lo uno) como forma significativa (en lo diverso)*.

El ejemplo que propongo se apoya en dos textos, dos canciones que, perteneciendo al mismo subgénero literario lírico, cada una de ellas representa una manera diversa en el uso de una misma tradición lírica fundacional: la de la canción provenzal. Es evidente que todo poema que se adscriba a este género asume implícitamente, en positivo o en negativo, las condiciones significativas que han ido performando el género de la canción ya desde su origen. De manera que el sólo el hecho de presentar un poema como «canción» o «serenata» implica asumir implícitamente algunas de las significaciones de su arquetipo, y comporta una interpretación de sentido architextual. Efectivamente, así sucede en los dos poemas que el azar me llevó a relacionar. El poema «Sérénade», de Paul Verlaine (de su libro *Poèmes saturniens*, del año 1866), y el poema «Serenada d'hivern», de Josep Carner (de su libro *La paraula en el vent*, de 1914).

2. LA FORMA COMO ARCHITEXTO, SUSTANCIA DEL CONTENIDO HISTÓRICO Y CONTEXTO LITERARIO

Efectivamente, y como queda anunciado en sus títulos, ambos poemas se adhieren al género lírico de la canción. Son canciones de amor y de vasallaje, un género cuyo paradigma se constituye en la canción de amor trovadoresco provenzal. Y es este sentido «architextual» silencioso el que debe añadirse al contenido semántico-textual de cada poema actual que se presente bajo esta luz, a fin de conseguir una mejor interpretación en la intención de su sentido. Apoteosis de la inmanencia y de la trascendencia, el «finamor» de la canción provenzal es un arte alimentado por el fervor, una trasposición laica del fervor religioso hacia Dios. Tanto si está influida por la mística árabe como por la mística cátara, la canción trovadoresca formalizó y expandió durante aquel misterioso renacimiento precoz que fue el siglo XII, un imaginario depurado y gozoso del amor, gozoso incluso en el sufrimiento y en la sinrazón.

El hecho de adscribirse a estas convenciones temáticas y formales, hace que los dos poemas que presento puedan jugar sus enunciados a partir de dar por sabido que esta tradición existe, que se ha constituido en el paradigma de la imprecación amorosa y del tributo rendido del amante. Pero es interesante la inflexión que realiza el título de Carner: su poema no es simplemente una serenata, sino una serenata de invierno. No resulta excesivamente arriesgado pensar en Josep Carner como lector de Paul Verlaine. En realidad, Verlaine era para un poeta catalán nacido en 1885 y de altísima ambición poética, uno de los iconos de la cercana poesía francesa. De manera que este *hivern*, «in-

vierno», añadido a la *Sérénade* de Verlaine, representa un diálogo, una relación dialéctica respecto a los presupuestos estéticos del simbolismo patético. Por lo tanto, y a partir de la base architextual medieval genérica compartida, y a pesar de sus similitudes evidentes, ambos poemas establecen un diálogo distinto, de actitudes muy diferentes en referencia a la canción provenzal, en tesituras enunciativas notablemente diferentes.

3. POEMAS Y COMENTARIO

Texto A) «Sérénade» (Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, 1866)

Comme la voix d'un mort qui chanterait
Du fond de sa fosse,
Maîtresse, entends monter vers ton retrait
Ma voix aigre et fausse.

Ouvre ton âme et ton oreille au son
De ma mandoline:
Pour toi j'ai fait, pour toi, cette chanson
Cruelle et câline.

Je chanterai tes yeux d'or et d'onyx
Purs de toutes ombres,
Puis le Léthé de ton sein, puis le Styx
De tes cheveux sombres.

Comme la voix d'un mort qui chanterait
Du fond de sa fosse,
Maîtresse, entends monter vers ton retrait
Ma voix aigre et fausse.

Puis je louerai beaucoup, comme il convient,
Cette chair bénie
Dont le parfum opulent me revient
Les nuits d'insomnie.

Et pour finir je dirai le baiser
De ta lèvre rouge,
Et ta douceur à me martyriser,
—Mon Ange! —ma Gouge!

Ouvre ton âme et ton oreille au son
de ma mandoline:
Pour toi je fais, pour toi, cette chanson
Cruelle et câline. (Verlaine 1962: 80-81)

Texto B) «Serenada d'hivern» (Josep Carner, *La paraula en el vent*, 1914)

Clou les parpelles en ton llit
i que la son hi sia;
mentre en l'angoixa de l'oblit
canto per tu, l'aimia;
que fins la mort de mon delit
acabi en melodia.

¡Oh si ton llit meravellat
que ton bell cos havia
fos, a punt d'alba, turmentat
com jo, de gelosia,
i, com un núvol encantat,
no et deixés veure el dia!

Car, filla fosca del matí,
arreu on facis via,
veuràs penar, veuràs llanguir
i no hi daràs metgia;
ets feta a plaure i a fugir,
que ésser fidel mustia.

¡Si el pobre cor sense recers
que ta finestra espia,
si el pobre cor occir pogués
amb una melodia!
Si l'amor meva emmetzinés,
encara t'amaria.

Qui t'ha cantat el villancet,
no és un llaüt, aimia;
no és el poruc violinet
ni la viola pia;
és una mica de vent fred
i de malenconia. (Carner 1957: 326)

Como puede constatarse, el poema de Verlaine prosigue en su actitud de vasallaje, de adoración sin condiciones como es la norma en esta canción de serenata. Sin embargo le añade un sentimiento ochocentista, decadente y oscuro, de amor *fou* teñido de maldición y patetismo simbolista. De modo que en su expresividad, la actitud de la voz está, en su desesperación, ansiosa de deseo, subyugada por las virtudes de esta dama sin piedad: «je louerai beaucoup, comme il convient, / cette chair bénie, [...] et ta douceur à me martyriser / —mon Ange! —ma Gouge». La «Sérénade» de Paul Verlaine se construye a partir de los tópicos convencionales del género medieval: la llamada desesperada de atención, el propósito de loa, la queja del amante por la dureza inmerecida con la que es tratado, etc. Sin embargo, y a pesar de la altivez vejatoria con la que se siente tratado, el amante canta su gratitud o complacencia por este trato injusto, ya que al fin y al cabo el alto desprecio de la dama o su traición silenciosa el amante los recibe como una muestra de que él existe para ella. Pero, como he dicho, el canto verlainiano añade sutilmente sus propios estilemas personales, su inflexión de la época, a la convención que tan patéticamente utiliza. Su inflexión respecto de la norma se delata en la aparición del desgarrar como señal poética, la aceptación del mal y de lo tenebroso como objeto de belleza terrible; esta misma belleza y la fatalidad de su influencia confluyen en un deseo de perdición y de muerte: una exaltación de morbosidad masoquista tiñe el mensaje: «Comme la voix d'un mort, qui chanterait / du fond de sa fosse, / maîtresse, entends monter vers ton retrait / ma voix aigre et fausse». Señales de un romanticismo tardío, en el que, a diferencia de su modelo, la immanencia se desestima en favor de una trascendencia simbólica portadora de un ansia de lo sublime, decadente y anárquica, bajo la mórbida tutela del misterio de la culpa.

En el poema carneriano esta morbidez ha desaparecido. La voz que canta esta serenata se acoge perfectamente a las características de la misma convención architextual que inspira al poema de Verlaine; pero su discurso no es ya el de una voz fervorosa en su entrega sin esperanza, ni las cualidades de la amada son motivo de exaltación en los versos del poema: «car, filla fosca del matí, / arreu on facis via, / veuràs penar, veuràs llanguir / i no hi daràs metgia; / ets feta a plaure i a fugir, / que ésser fidel, mustia». Como es evidente, el poema de Carner aporta una lucidez acompañada de rencor y de deseo de venganza: «!Oh si ton llit meravellat / que ton bell cos havia / fos, a punt d'alba, turmentat / com jo, de gelosia, / i, com un núvol encantat, / no et deixés veure el dia!». Una sed de venganza alimentada incluso por la misma desesperación amorosa: «Si l'amor meva emmetzinés, / encara t'amaria». De manera que esta

serenata carneriana, asentada en la tradición de la forma medieval, establece con ella una relación genérica basada en un uso aproximado de sus convenciones formales, a las que aporta, sin embargo, un significado distinto, a partir de una más compleja y realista psicología contemporánea.

Es precisamente la intención realista de representar una conciencia contemporánea, la que nos advierte de la relación directa y dialéctica que establece el poema de Josep Carner con el de su antecesor inmediato Paul Verlaine. Entre una poética simbolista novecentista, interesada en mostrar todos los posibles arquetipos, facetas expresivas de una realidad sensible, humana y realista, y una poética simbolista ochocentista, idealista y entregada a la sublime belleza del mal. En este sentido es muy significativa la variante adicional del título carneriano, «Serenada d'hivern», serenata *de invierno*, es decir, no cruel y cariñosa, sino dura e inhóspita como el frío invierno. En este sentido es también significativa la última estrofa del poema de Josep Carner, la cual, sin menoscabo de su deslumbrante precisión, aparece teñida de un fino sentido del humor cuando al describir metafóricamente la naturaleza de su canción, primero la deslinda de algunos instrumentos musicales que podrían haberla producido: el laúd, instrumento tópico de la canción trovadoresca, el violín lastimero —un instrumento al que, en términos algo sarcásticos, se comparaba la poesía de Verlaine—, y la viola piadosa —una falacia para el perdón y el profundo silencio—: «Qui t'ha cantat el villancet / no és el llaüt aimia, / no és el poruc violinet / ni la viola pia; / és una mica de vent fred / i de malencolia». Pero, y aparte de estos detalles de fina perspicacia estilística, en esta última estrofa se hace evidente que la intención de sentido en el poema de Carner no es la de formalizar una experiencia sublime y fervorosa, mística en su persecución del amor absoluto, sino dar una voz lúcida y desencantada, una voz crítica, interesada en la expresión de una experiencia contradictoria como es toda experiencia seriamente humana real y compleja.

4. A MANERA DE CONCLUSIÓN

En realidad, esta comunicación sólo puede aspirar a una aproximación parcial al problema, al interrogante que es cada poema y cada enunciado poético, desde una elaboración personal y como simple ensayo de trabajo. Si he partido del significado de la forma es porque, a mi entender, éste es el enigma principal que plantea la poesía. Ahora bien, creo que ha quedado suficientemente explícito que el concepto *forma* que aquí se ha expuesto no puede ser

entendido como un cuerpo de procedimientos ni ornamentales, ni tampoco independientes del significado que todo signo poético revela. De hecho, este entramado inseparable que componen la forma y su significado es la materia en la cual se inscribe el sentido más profundo, la razón de ser de la poesía como experiencia de lenguaje, que es lo mismo que decir como experiencia del espíritu, y lo mismo que decir «como experiencia del mundo construyéndose en la conciencia humana por medio de la palabra poética y en un diálogo entre los vivos y con los muertos».

BIBLIOGRAFÍA

- CARNER, J., *La paraula en el vent* (1914), en *Poesia*. Barcelona: Ed. Selecta 1957.
ROUSSET, J., *Forme et Signification*. París: J. Corti 1962.
VERLAINE, P., *Poèmes Saturniens* (1866), en *Œuvres poétiques complètes*. París: Gallimard 1962.