

Lenguaje
poético,
poética del
lenguaje



Gérard
Genette

Lenguaje poético, poética del lenguaje

Gérard Genette

En José Sazbón (comp.), *Estructuralismo y literatura*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970. Traducido por Jorge Jacobbe

Edición original: “Langage poétique, poétique du langage”, publicado en *Information sur les Sciences Sociales – Social Sciences Information*, VII, 2, Conseil International des Sciences Sociales – International Social Sciences Council, París, 1968.

Los números entre corchetes corresponden
a la paginación de la edición impresa

l e t r a e

[53]

Considerar diversos temas significantes con ayuda de un modelo semiológico elaborado, en principio, a partir del lenguaje denotativo de la comunicación, plantea el problema de la formalización de ciertos aspectos de los sistemas significantes que no corresponden a las estructuras que permite captar el modelo lingüístico usual. En esa etapa de la investigación, la semiología, siguiendo la orientación de la filosofía más tradicional, introduce la distinción norma–anomalía, considerando desviatorio todo lo que escapa de los marcos de la lingüística denotativa.

Ahora bien, el concepto de anomalía, si bien insiste claramente en la diferencia entre cierta estructura signifiante y otra considerada “normal”, presenta varias desventajas que se manifiestan constantemente en la práctica cotidiana de los semiólogos. La distinción norma–anomalía no permite fácilmente una descripción no reductora de las llamadas estructuras “desviatorias”. Por otra parte, esta distinción plantea el problema de los criterios que fundarían a una estructura como normal y a otra como desviatoria (es decir, el problema del *punto de partida* y de la *orientación* de la investigación misma).

Esta discusión, de capital importancia para la constitución de una semiología general, y para toda ciencia social, podría recibir un aporte considerable de las investigaciones sobre los sistemas significantes llamados “artísticos” (la literatura, la pintura, el cine, etcétera). En efecto, en esos sistemas significantes habría un lenguaje “poético” cuyas estructuras escapan de entrada de las del lenguaje considerado como principalmente denotativo, sobre el que se construye, por lo

general, el modelo semiológico. De modo que en el estudio del lenguaje poético, el problema norma–anomalía se plantea, por así decirlo, en su nivel *básico*: en el nivel de la materia lingüística misma, donde la “norma” y la “anomalía” se diferencian en el tejido mismo del lenguaje.

Desde un punto de vista más general, el problema se plantea así:

¿Es posible un modelo semiótico general, que englobe todos los sistemas significantes, modelo cuyos diferentes niveles, que corresponden a los diferentes sistemas semióticos, puedan integrarse en una totalidad axiomatizable, sin excluirse mutuamente como “anomalías”?
[54]

En caso afirmativo, ¿a partir de la formalización de qué corpus lingüístico es posible ese modelo general?

¿Cómo integrar en ese modelo semiológico general las particularidades actualmente consideradas desviatorias?

El texto de Gérard Genette abre un debate que debería nutrirse con los esfuerzos de los semiólogos: lógicos, matemáticos, psicolingüistas, sociólogos, etcétera.

[Nota de la Redacción de “Studies in Semiotics / Recherches sémiotiques”, sección de Information sur des Sciences Sociales en la que se publicó este artículo.]

No hay probablemente, en literatura, categoría más antigua o más universal que la oposición entre prosa y poesía. Durante siglos, e incluso milenios, correspondió a esa notable extensión una relativa estabilidad del criterio distintivo fundamental. Es sabido que hasta comienzos del siglo XX ese criterio fue esencialmente de orden fónico: se trataba, evidentemente, de aquel conjunto de restricciones reservadas a la expresión poética (y, por eso mismo, constitutivas de ella) que, toscamente, podemos reducir a la noción de *metro*: la alternancia reglada de las sílabas breves y largas, acentuadas y átonas, el número obligado de las sílabas y la homofonía de las finales de verso, y (para la llamada poesía lírica), las reglas de constitución de las estrofas, es decir de los conjuntos recurrentes de versos en el curso del poema. Ese criterio pudo ser llamado fundamental en el sentido de que las otras características —por lo demás variables, ya fueran de orden dialectal (por ejemplo el empleo del dórico como modo de las intervenciones líricas en la tragedia ática, o la tradición, conservada hasta la época alejandrina, de escribir la epopeya en el dialecto jónico mezclado con eólico, que había sido el de los poemas homéricos), gramatical (particularidades morfológicas o sintácticas llamadas “formas poéticas” en las lenguas antiguas, inversiones y otras “licencias” en francés clásico), o propiamente estilísticas (vocabularios reservados, figuras dominantes)— nunca fueron consideradas, en la poética clásica, obligatorias y determinantes en la misma medida que las restricciones métricas: se trataba de adornos secundarios y, para algunos, facultativos, de un tipo de discurso cuyo rasgo pertinente no dejaba de ser, en todo caso, el respeto de [55] la forma métrica. La cuestión, actualmente tan engorrosa, del *lenguaje poético* era entonces muy sencilla, ya que la presencia o

la ausencia del metro constituía un criterio decisivo e inequívoco.

Se sabe también que a fines del siglo XIX y comienzos del XX se asistió, particularmente en Francia, a la ruina progresiva y finalmente a la destrucción, sin duda irreversible, de ese sistema, y al nacimiento de un concepto inédito que llegó a resultarnos familiar aunque no por eso totalmente transparente: el concepto de una poesía liberada de las restricciones métricas y, no obstante, distinta de la prosa. Las razones de tan profunda mutación están lejos de ser claras para nosotros, pero parece posible, al menos, vincular esa desaparición del criterio métrico a una evolución más general, cuyo principio es el continuo debilitamiento de los modos auditivos del consumo literario. Es bien sabido que la poesía antigua era esencialmente cantada (lirismo) y recitada (epopeya) y que, por razones materiales muy evidentes, el modo de comunicación literaria fundamental, aun para la prosa, era la lectura o declamación pública, dejando a un lado el papel preponderante que asumía, en la prosa, la elocuencia propiamente dicha. Un poco menos conocido, aunque ampliamente atestiguado, es el hecho de que incluso la lectura individual se practicaba en voz alta: San Agustín afirma que su maestro Ambrosio (siglo IV) fue el primer hombre de la Antigüedad que practicó la lectura silenciosa, y es cierto que la Edad Media asistió a un retorno del estado anterior y que el consumo “oral” del texto escrito se prolongó hasta mucho más allá de la invención de la imprenta y de la difusión masiva del libro.¹ Pero es igualmente cierto que esa

¹ “La información es principalmente auditiva: incluso los grandes de este mundo escuchan más de lo que leen; están rodeados de consejeros que les hablan, nutren su saber por el oído, leen ante ellos... En fin, aun quienes más leen, los humanistas, están acostumbrados a hacerlo en voz alta, y escuchando el texto.” (R. Mandrou, *Introduction*

difusión y la de la práctica de la lectura y de la escritura debían debilitar a la larga el modo auditivo de percepción de los textos a favor de un modo visual,² y por lo tanto debilitar su modo de existencia fónico [56] a favor de un modo gráfico (recordemos que los comienzos de la modernidad literaria vieron, al mismo tiempo que los primeros signos de la desaparición del sistema de versificación clásica, los primeros intentos sistemáticos, con Mallarmé y Apollinaire, de exploración de los recursos poéticos del grafismo y de la composición de la página); y también debían, sobre todo y en esa ocasión, poner de manifiesto otros caracteres del lenguaje poético, que pueden calificarse de *formales* en el sentido hjelmsleviano, en cuanto no se apoyan en el modo de realización, o “sustancia” (fónica o gráfica) del significante, sino en la articulación misma del significante y del significado considerados en su idealidad. De esa manera se muestran cada vez más determinantes los aspectos semánticos del lenguaje poético, y no sólo respecto de las obras modernas, escritas sin consideración del metro y de la rima, sino también, necesariamente, respecto de las obras antiguas, que actualmente no podemos dejar de leer y de apreciar según nuestros criterios

à la France moderne, Albin Michel, París, 1961, p. 70.)

² Ya Valéry había dicho muy bien todo esto. Por ejemplo: “Durante mucho, mucho tiempo, la *voz humana* fue base y condición de la *literatura*. La presencia de la voz explica la literatura primera, de donde la clásica tomó forma y ese admirable *temperamento*. Todo el cuerpo humano presente *bajo la voz*, y soporte, condición de equilibrio de la *idea*... Llegó un día en que se supo leer con los ojos, sin deletrear, sin escuchar, y ese hecho alteró toda la literatura. Evolución de lo articulado a lo apenas rozado —de lo ritmado y encadenado a lo instantáneo—, de lo que soporta y exige un auditorio a lo que soporta y transporta un ojo rápido, ávido, libre sobre la página” (*Œuvres*, t. 2, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1960, p. 549).

de hoy; somos menos inmediatamente sensibles, por ejemplo, a la melodía o al ritmo acentuado del verso raciniano que al juego de sus “imágenes”, o estamos menos dispuestos a preferir la métrica rigurosa, o sutil, de un Malherbe o de un La Fontaine, a las “contrabaterías de palabras” audaces de la poesía barroca.³

Tal modificación, que conduce nada menos que a un nuevo trazado de la frontera entre prosa y poesía, y por lo [57] tanto a una nueva división del campo literario, plantea directamente a la semiología literaria una tarea muy distinta de las que asumían las antiguas poéticas o los tratados de versificación de siglos anteriores, tarea capital y difícil que Pierre Guiraud designa precisamente como “semiología de la expresión poética”.⁴ Capital porque, sin duda, ninguna responde más específicamente a su vocación, pero también difícil, porque los efectos de sentido que encuentra en ese dominio son de tal sutileza y complejidad que pueden desalentar el análisis y que, secretamente reforzados por el antiquísimo y persistente tabú religioso que pesa sobre el “misterio” de la creación poética, contribuyen a señalar al investigador que se aventura en él como sacrílego o (y) como torpe: por más precauciones que adopte para evitar los errores y los ridículos del cientifi-

³ Este cambio de criterio no significa, sin embargo, que la realidad fónica, rítmica, métrica, de la poesía antigua haya desaparecido (lo que deberíamos lamentar): más bien se ha transpuesto a lo visual y, para, el caso, en cierto modo se ha idealizado; hay una manera muda de percibir los efectos “sonoros”, una especie de dicción silenciosa, comparable tal vez a lo que, para un músico ejercitado, es la lectura de una partitura. Toda la teoría prosódica debería retomarse en este sentido.

⁴ “Pour une sémiologie de l’expression poétique”, *Langue et littérature*, Éd. Les Selles Lettres, París, 1961.

cismo, siempre la actitud “científica” se siente intimidada ante los medios del arte, de los que se supone generalmente que sólo valen por lo que en ellos —“indestructible núcleo nocturno”— se sustrae al estudio y al conocimiento.

Debemos agradecer a Jean Cohen⁵ el haberse desprendido de esos escrúpulos, adentrándose en tales misterios con una firmeza que puede considerarse brutal, pero que no rehuye el debate ni tampoco, eventualmente, la refutación. “O bien —dice justificadamente Cohen— la poesía es una gracia proveniente de lo alto, que es preciso recibir en el silencio y el recogimiento. O bien decidimos hablar de ella, y entonces es necesario intentar hacerlo de manera positiva... Es preciso plantear el problema de tal modo que sean concebibles soluciones. Es muy posible que las hipótesis aquí presentadas resulten falsas, pero por lo menos tendrán el mérito de ofrecer el medio de probar que lo son. Resultará posible entonces corregirlas o reemplazarlas hasta dar con la buena. Por otra parte, nada nos garantiza que en esta materia la verdad sea accesible, la investigación científica puede finalmente mostrarse inoperante. ¿Pero cómo saberlo antes de haberlo intentado?”⁶ [58] El principio mayor de la poética, que así se ofrece a la discusión, es que el lenguaje poético se define, respecto de la prosa, como un *apartamiento* de una norma; por lo tanto (ya que el apartamiento, o desviación es, tanto para Guiraud como para Valéry, tanto para Spitzer como para Bally, la marca misma del “hecho de estilo”) cabe definir la poética como una *estilística de género*, que estudia y mide las desviaciones

⁵ *Structure du langage poétique*, Flammarion, París, 1966.

⁶ *Ibíd.*, p. 25.

características, no de un individuo, sino de un *género de lenguaje*,⁷ es decir, exactamente lo que Barthes propone llamar una *escritura*.⁸ Pero para hacer justicia a la idea del apartamiento poético en Jean Cohen, debemos precisar que esa idea no corresponde tanto al concepto de desviación como al de *infracción*: la poesía no se desvía respecto del código de la prosa como una variante libre respecto de una constante temática; lo viola y lo quebranta, es su contradicción: la poesía es la *antiprosa*.⁹ En ese sentido preciso, se podría decir que para Cohen el apartamiento poético es un apartamiento absoluto.

Un segundo principio, que llamaremos el principio menor, podría encontrar la más viva oposición, e incluso un puro y simple rechazo: es el principio según el cual la evolución diacrónica de la poesía se orienta regularmente en el sentido de una poeticidad que crece de continuo, así como la pintura, de Giotto a Klee, se habría hecho cada vez más pictórica, y “cada arte, en cierto modo, *involucionaría* acercándose cada vez más a su propia forma pura”¹⁰ o a su esencia. Se advierte de inmediato todo cuanto hay de discutible, en principio, en tal postulado de involución,¹¹ y más adelante se [59] verá que la elección de los

⁷ P. 14. En la p. 122 se ofrece un notable ejemplo de la influencia del género sobre el estilo en el caso de Hugo, quien emplea 6 % de epítetos “impertinentes” en la novela y 19 % en poesía.

⁸ Aunque con la reserva de que, según Barthes, la poesía moderna ignora la escritura como “figura de la Historia o de la socialización”, y se reduce a una multitud de estilos individuales (*Le degré zéro de l'écriture*, Éd. du Seuil, París, cap. 4). [Versión castellana: *El grado cero de la escritura*, Ed. Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1968.]

⁹ *Op. cit.*, pp. 51 y 97.

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹¹ Sobre todo podemos preguntarnos si ese postulado pretende aplicarse a “cada

procedimientos de verificación acentúa su gratuidad; cuando Cohen afirma que “la estética clásica es una estética antipoética”,¹² semejante afirmación puede provocar dudas sobre la objetividad de su empresa. Pero no nos demoraremos en esa discusión, ya que consideramos a *Structure du langage poétique* como un esfuerzo para constituir una poética a partir de los criterios que la práctica misma deriva de la poesía “moderna”. Creemos simplemente que una conciencia más franca de esa posición habría permitido prescindir de un axioma que, enunciado como intemporal y objetivo, suscita gravísimas dificultades metodológicas, pues a menudo da la impresión de que se lo introdujo por exigencia de la demostración; es decir, con más precisión, para que una evolución comprobada (la poesía es cada vez más apartamiento) sirviera para establecer el principio mayor (el apartamiento es la esencia de la poesía). En realidad, los dos postulados se sostienen uno al otro, un poco subrepticamente, en una circularidad implícita de premisas y de conclusiones que podría explicitarse más o menos así: primer silogismo, la poesía es cada vez más apartamiento; ahora bien, la poesía está cada vez más próxima a su esencia; luego, su esencia es el apartamiento; segundo silogismo: la poesía es cada vez más apartamiento; ahora bien, el apartamiento es su esencia; luego, la poesía está

arte” en el sentido de *todas las artes*, ¿podría decirse que el arte de Messiaen es más puramente musical que el de Palestina, o el de Le Corbusier más puramente arquitectónico que el de Brunelleschi? Si la involución se reduce, como lo sugerirían el ejemplo de la pintura y el de la escultura, a un abandono progresivo de la función representativa, debemos preguntarnos más precisamente qué puede significar tal abandono en el caso de la poesía.

¹² *Op. cit.*, p. 20.

cada vez más próxima a su esencia. Pero poco importa, sin duda, si —como lo hemos hecho— se decide aceptar sin demostración (y con razón) que el principio menor expresa el anacronismo inevitable, y en cierto sentido legítimo, del *punto de vista*.

La verificación empírica, que ocupa la mayor parte de la obra, trata esencialmente del hecho de evolución, cuyo papel estratégico determinante acabamos de ver. Esa verificación se confía a un test estadístico muy simple y revelador, que consiste en comparar, en algunos puntos decisivos, ya sea [60] entre sí, o con una muestra de prosa científica de fines del siglo XIX (Berthelot, Claude Bernard, Pasteur) un corpus de textos poéticos tomados de tres épocas diferentes: clásica (Corneille, Racine, Molière), romántica (Lamartine, Hugo, Vigny) y simbolista (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé).¹³ El primer punto examinado —que, desde luego, sólo puede confrontar los textos poéticos entre sí— es el de la *versificación*, considerada en primer término desde la perspectiva de la relación entre la pausa métrica (finales de versos) y la pausa sintáctica; el simple recuento de los finales de versos no puntuados (que están, pues, en discordancia con el ritmo frástico) muestra una proporción media de 11 % en los tres clásicos, 19 % en los románticos y 39 % en los simbolistas: apartamiento, pues, de la norma prosaica de la isocronía entre frase-sonido y frase-sentido; luego, la versificación es considerada desde el punto de vista de la gramaticalidad de las rimas: las rimas “no categoriales”, es decir las que unen vocablos que no pertenecen a la misma clase morfológica, pasan, sobre cien versos, de 18,6 como media en los clásicos, a 28,6 en

¹³ A razón de 100 versos (10 series de 10) por poeta.

los románticos y a 30,7 en los simbolistas: aquí hay apartamiento del principio lingüístico de sinonimia de las finales homónimas (*essence* – *existence*; *partiront* – *réussiront*).

El segundo punto es el de la *predicación*, estudiada desde el punto de vista de la pertinencia de los epítetos. La comparación de las muestras de prosa científica, de prosa novelística (Hugo, Balzac, Maupassant) y de poesía romántica muestra, en el siglo XIX, medias respectivas de 0 %, 8 % y 23,6 % de epítetos “impertinentes”, es decir, lógicamente inaceptables en su sentido literal (ejemplos: “cielo *muerto*” o “viento *crispado*”). Las tres épocas poéticas consideradas se diferencian como sigue: clásica, 3,6; romántica, 23,6; simbolista, 46,3. Es preciso distinguir aquí dos grados de “impertinencia”: el grado débil es reductible por simple análisis y abstracción, como en “hierba *de esmeralda*” = hierba *verde* porque *esmeralda* = (*piedra* +) *verde*; el grado fuerte no permite ese análisis, y su reducción exige un rodeo más dificultoso, por ejemplo el de una sinestesia, como en “*azules* ángelus” = ángelus *serenos*, en virtud de la sinestesia *azul* = *serenidad*.¹⁴ [61] Si, desde este punto de vista, se considera el número de epítetos de color impertinentes, los clásicos quedan fuera del cuadro por su escaso número de

¹⁴ En particular esta interpretación, y en general la idea de que todas las impertinencias de segundo grado se reducen a sinestesias, parecen muy discutibles. También podríamos leer *azules* *ángelus* como una predicación metonímica (el ángelus resuena en el azul del cielo); el hipálage *ibant obscuri* es típicamente metonímico; *hombre rubio* por *hombre de cabellos rubios* es evidentemente sinecdóquico, etcétera. Sin duda hay por lo menos tantas especies de epítetos impertinentes como especies de tropos; el epíteto “sinestésico” corresponde simplemente a la especie de las metáforas, cuya importancia es generalmente sobreestimada por las poéticas “modernas”.

epítetos de color, y se pasa de 4,3 en los románticos a 42 en los simbolistas; es obvio que el apartamiento creciente consiste aquí en la impertinencia de la predicación, la anomalía semántica.

El tercer test trata de la *determinación*, es decir en realidad de la carencia de determinación que se descubre en el número de epítetos *redundantes*, del tipo “*verde* esmeralda” o “elefantes *rugosos*”. La noción de redundancia se justifica aquí por el principio, lingüísticamente impugnado, y por lo demás impugnado, según el cual la función pertinente de un epíteto consiste en determinar una especie dentro del género designado por el nombre, como en “los elefantes *blancos* son muy raros”. Para Cohen, pues, todo epíteto descriptivo es redundante. La proporción de esos epítetos respecto del número total de epítetos pertinentes es de 3,66 en prosa científica, 18,4 en prosa novelística y 58,5 en poesía del siglo XIX; el corpus poético opuesto a los otros dos no es ya, como en el caso de los epítetos impertinentes, el de los románticos, sino el que suministran en conjunto Hugo, Baudelaire y Mallarmé (¿por qué tal deslizamiento hacia la época moderna?). Dentro del lenguaje poético, el cuadro de evolución da 40,3 a los clásicos, 54 a los románticos y 66 a los simbolistas: progresión más débil, rectificable, según Jean Cohen, por el hecho (alegado sin verificación estadística) de que los epítetos redundantes de los clásicos son “en su inmensa mayoría” del primer grado, es decir, reductibles a un valor circunstancial (Corneille: “Y mi amor lisonjero ya me persuade...” = Y mi amor, por ser lisonjero...), mientras que los epítetos de los modernos (Mallarmé: “...de azur *azul* voraz”) no pueden, por lo general, interpretarse de ese modo. Por consiguiente, [62] también aquí hay apartamiento de

la norma (?) de la función determinativa del epíteto.¹⁵

Cuarto punto de comparación: la inconsecuencia (creciente) de las coordinaciones. La progresión está aquí señalada, sin dispositivo estadístico, por el pasaje de las coordinaciones casi siempre lógicas del discurso clásico (“Parto, querido Théràmène, y dejo la casa Del amable Trézène”) a las rupturas momentáneas del discurso romántico (“Ruth meditaba y Booz soñaba; la hierba era negra”), y luego a la inconsecuencia sistemática y, si podemos decirlo, continua, que inauguran las *Iluminaciones*, y que se difundirá en la escritura surrealista.

La quinta y última confrontación trata de la inversión, y más precisamente de la anteposición de los epítetos. El cuadro comparativo da aquí 2 % a la prosa científica, 54,3 a la poesía clásica, 33,3 a la romántica y 34 a la simbolista. El predominio de los clásicos en un cuadro de las inversiones poéticas no debería, en principio, sorprender, pero el postulado de involución, caro a Cohen, le estorba para aceptar ese hecho: por eso, tranquilamente, restablece su norma no teniendo en cuenta los epítetos “evaluativos”, más susceptibles de anteposición normal (un *gran* jardín, una *hermosa* mujer). Así corregido, el cuadro da 0 % a la prosa científica, 11,5 a los clásicos, 52,4 a los románticos y 49,5 a los simbolistas. Quizás esta corrección sea justificada, pero no alcanza a disimular un hecho conocido por todos: en poesía clásica hay mayor frecuencia relativa de la inversión en general, que no se reduce a la anteposición del epíteto.

¹⁵ El total de los epítetos “anormales (impertinentes + redundantes) da la siguiente progresión: 42 %, 64,6 % y 82 %.

Del mismo modo podríamos cuestionar la ausencia de otras comparaciones que también habrían sido instructivas: es sabido, por ejemplo, que Pierre Guiraud estableció¹⁶ —basándose en un corpus, a decir verdad, curiosamente escogido (*Fedra, Las flores del mal, Mallarmé, Valéry, las Cinco grandes odas*)— un léxico poético cuyas frecuencias comparó con las que da, para la lengua normal, la tabla de Van der Beke, y que esa comparación revela un apartamiento de vocabu-[63]lario muy sensible (sobre las 200 palabras más frecuentes en poesía, o *palabras-temas*, se encuentran 130 cuya frecuencia es anormal comparada con la de Van der Beke; entre esas 130 *palabras-claves*, solamente 22 pertenecen a las 200 primeras de la lengua normal). Sería interesante someter a una comparación análoga las muestras presentadas por Cohen, pero no se puede afirmar de antemano que el apartamiento de vocabulario será más sensible en los simbolistas, y *a fortiori* en los románticos, que en los clásicos: ¿acaso los siglos XVII y XVIII no fueron para la poesía la época por excelencia del léxico reservado, con sus *ondas*, sus *corceles*, sus *mortales*, sus *labios de rubí* y sus *senos de alabastro*? Y el gesto revolucionario que enorgullece a Hugo en la *Respuesta a un acta de acusación*, ¿no fue precisamente, en ese caso, una *reducción del apartamiento*?

Pero esta objeción, como sin duda otras similares, no afectaría probablemente la intención esencial de Jean Cohen. En efecto, según él para la poesía el apartamiento no es un fin, sino simplemente un medio, y por eso quedan fuera del campo de su interés algunas de las

¹⁶ *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry: Étude sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue*, Klincksieck, París, 1952.

desviaciones más gruesas del lenguaje poético, como los efectos de léxico mencionados hace un momento, o los privilegios dialectales que tratamos más arriba: el apartamiento lingüístico más manifiesto, el que consistiría en reservar a la poesía un idioma especial, no sería un caso ejemplar, pues la desviación sólo cumple su función poética en la medida en que es el instrumento de un *cambio de sentido*. Es preciso, pues, que al mismo tiempo establezca, dentro de la lengua natural, una anomalía o impertinencia, y que esa impertinencia sea *reductible*. El apartamiento no reductible, como en el enunciado surrealista “la ostra de Senegal comerá el pan tricolor”, no es poética; la desviación poética se define por su reductibilidad,¹⁷ que implica necesariamente un cambio de sentido y, con más precisión, un pasaje del sentido “denotativo”, es decir intelectual, al sentido “connotativo”, es decir afectivo: la corriente de significación bloqueada en el nivel denotativo (án-[64]gelus *azul*) vuelve a circular en el nivel connotativo (ángelus *sereno*), y ese bloqueo de la denotación es indispensable para liberar la connotación. Según Cohen, un mensaje no puede ser a la vez denotativo y connotativo: “Connotación y denotación son antagónicas. La respuesta emocional y la respuesta intelectual no pueden producirse al mismo tiempo. Son antitéticas, y para que surja la primera debe desaparecer la segunda”.¹⁸ Por consiguiente, todas las infracciones e impertinencias observadas en los diversos dominios de la versificación, la predicación,

¹⁷ ¿Pero cómo saber por dónde pasa la frontera? Aquí se ve bien que, para Cohen, *azules ángelus* constituye una desviación reductible y *ostra de Senegal...* una desviación absurda (lo que, por lo demás, es discutible). ¿Pero dónde ubicar, por ejemplo, “el mar de entrañas de uva” (Claudel) o “el rocío con cabeza de gato” (Breton)?

¹⁸ *Op. cit.*, p. 214.

la determinación, la coordinación y el orden de las palabras, sólo son tales en el plano denotativo: es su momento negativo, que inmediatamente se transforma en un momento positivo en el que la pertinencia y el respeto al código se restablecen en provecho del significado de connotación. De ese modo, la impertinencia denotativa que separa los dos términos de la rima *soeur-douceur* [hermana-dulzura] en *Invitación al viaje* es desplazada por una pertinencia connotativa: la verdad afectiva corrige el error nocional. Si la ‘sororidad’ connota un valor, sentido como tal, de intimidad y de amor, entonces es cierto que toda hermana es dulce y también, recíprocamente, que toda dulzura es ‘sororal’. El semantismo de la rima es metafórico”.¹⁹

Esperamos haber ofrecido en este breve análisis alguna idea del interés del libro de Cohen, uno de cuyos grandes méritos por el vigor de su planteo y la claridad de su propósito es suscitar la discusión casi en cada página. Si nos disponemos a aplicarle ese riguroso cuestionamiento que su autor solicita con espíritu tan dispuesto, tendremos que consignar, en primer lugar, que el procedimiento de verificación adoptado se apoya en tres supuestos que orientan, demasiado oportunamente, a la realidad en un sentido favorable a la tesis. El primero se refiere a la elección de los tres períodos considerados. Ante todo, es evidente que la historia de la poesía francesa no se detiene en Mallarmé, pero no obstante puede admitirse sin demasiada resistencia que, por lo menos en cuanto a algunos de los criterios que utiliza, una muestra [65] de la poesía del siglo XX no haría más que acentuar la evolución que Cohen descubre en la poesía romántica y simbolista. En

¹⁹ *Ibíd.*, p. 220.

cambio, es en verdad demasiado cómodo tomar como punto de partida del siglo XVII (y, en realidad, su segunda mitad) con el pretexto²⁰ de que retroceder haría intervenir estados de lengua demasiado heterogéneos. Un corpus de la segunda mitad del siglo XVI compuesto, por ejemplo, de Du Bellay, Ronsard y d'Aubigné, no habría adulterado sensiblemente el estado de lengua que constituye, de todos modos en un sentido muy relativo, el “francés moderno”, sobre todo en una encuesta que no hiciera intervenir las desviaciones léxicas; en cambio, es probable que hubiera comprometido la curva de involución en que se apoya toda la tesis de Cohen, y que se hubiera visto aparecer al comienzo del ciclo —por lo menos de acuerdo con algunos criterios— una “tasa de poesía”²¹ (es decir, una tendencia a la desviación) superior, desde luego, a la del clasicismo, pero quizá también a la del romanticismo. El autor habría tropezado con un inconveniente del mismo orden, sin duda, si en lugar de elegir en el siglo XVII tres “clásicos” tan canónicos como Corneille, Racine y Moliere, hubiera buscado del lado de los Régnier, los Téophile, los Saint-Amant, los Martial de Brives, los Tristan, los Le Moyne, que no son precisamente *minores*. Sé bien que Cohen justifica esa elección, que no es suya sino de la “posteridad”,²² por un afán de objetividad: pero precisamente el consenso del público no es inmutable, y hay cierta discordancia entre la elección de criterios modernos (como que son esencialmente semánticos) y la de un corpus francamente académico. Discordancia a primera vista sorprendente, y que llega a ser chocante cuando se advierte su consecuencia principal, que es facilitar

²⁰ *Ibíd.*, p. 18.

²¹ *Ibíd.*, p. 15.

²² *Ibíd.*, pp. 17–18.

la demostración: el clasicismo, que en la historia de la literatura francesa es un episodio, una *reacción*, se convierte aquí en un origen: como un primer estado, tímido aún, de una poesía que está en su infancia y que deberá adquirir progresivamente sus caracteres adultos. ¡Se suprime la *Pléiade*, se anula el barroco, se olvida el manierismo y el preciosismo! Decía Boileau: “Al fin llegó Malherbe...”, lo que [66] era por lo menos un homenaje involuntario a la historia, el reconocimiento inconsciente de un pasado reprobado. En Cohen, eso se convierte aproximadamente en: en el comienzo, era Malherbe.

Aunque, en realidad, a este autor ni siquiera se le reconoce su esfuerzo, ya que no llega a figurar en la lista de los tres poetas clásicos: lista bastante singular, que no cuenta (probablemente) con el juicio de la posteridad, ni posee (seguramente) pertinencia metodológica. Que en una encuesta referida expresamente al *lenguaje poético*, entre los tres *poetas* clásicos mayores figure casi fatalmente Racine, es algo que no permite discusión; mucho más incierto es el caso de Corneille, y en cuanto a Moliere... Elegir o pretender que el consenso ha elegido a esos tres nombres para formar el corpus de la *poesía* clásica, y oponerlos luego a los románticos y a los simbolistas que ya vimos, es, verdaderamente, situarse en condiciones demasiado convenientes y no insumir mucho esfuerzo para manifestar que “la estética clásica es una estética antipoética”. Una lista compuesta, por ejemplo, de Malherbe, Racine y La Fontaine habría sido un poco más representativa. Por lo demás, no se trata solamente del “valor” poético de las obras consideradas sino, sobre todo, del equilibrio de los géneros: Cohen se jacta²³ de haber

²³ *Ibíd.*, p. 19.

cubierto “géneros muy variados: el lírico, el trágico, el épico, el cómico, etcétera (¿etcétera?), pero ¿cómo no advierte que todo lo dramático está en su muestra clásica, y recíprocamente, que toda su posterior confrontación consiste en oponer tres *dramaturgos* clásicos a seis poetas modernos esencialmente *líricos*?²⁴ Ahora bien, cuando se sabe la diferencia que establecían los clásicos (por razones evidentes) entre el tenor poético exigido a una poesía lírica y aquel con que podía (y debía) conformarse una tragedia, y *a fortiori* una comedia, se mide la incidencia de tal elección. Un solo ejemplo (el menos evidente) bastará quizá para ilustrar este punto: Jean Cohen observa una progresión de las rimas no categoriales que va de 18,6 a 28,6 y a 30,7. ¿Pero quién no sabe que las rimas de la tragedia (y, una vez más, *a fortiori* de la comedia) eran, por así decir, estatutariamente más *fáciles* (lo que, entre otras cosas, significa: más categoriales) que las de la poesía lírica? ¿Qué habría ocurrido, en este caso, con la demostración de Cohen si se basara en otra muestra? El principio de Banville, citado por él (“Debéis hacer que rimen, tanto como sea posible, palabras muy semejantes entre sí como sonidos, y muy diferentes entre sí como sentidos”), es de un espíritu típicamente malherbiano; pero las exigencias malherbianas no se aplican a los versos de teatro cuyo mérito reside enteramente en la simplicidad y la inteligibilidad inmediata. Comparar las “tasas de poesía” del clasicismo y de la modernidad en tales condiciones, es más o menos como si se comparase el clima de París y el de Marsella tomando en París la media de diciembre y en Marsella la de julio: es, manifiestamente, un falseamiento de las reglas del juego.

²⁴ Aunque se computaran como épicos ciertos ítems tomados de *La légende des siècles*, lo que evidentemente podría discutirse.

Se responderá, sin duda, que tales accidentes de método no desvirtúan lo esencial del proyecto, y que una encuesta más rigurosa mostraría igualmente en la poesía “moderna”, por lo menos en el plano propiamente semántico, un aumento de la desviación. Pero, de todos modos, habría que ponerse de acuerdo sobre la significación y el alcance de esta noción, que no es quizá tan clara, ni tan pertinente como parece a primera vista.

Cuando Cohen caracteriza como desviación la impertinencia o la redundancia de un epíteto, y habla a este respecto de *figura*, parecería que se trata de una desviación de una norma de literalidad, con deslizamiento de sentido y sustitución de término: es así como *ángelus azul* se opone a *ángelus sereno*. Pero cuando afirma que una metáfora usual (digamos: *llama* por *amor*) no es una desviación y, aún más, que no lo es “por definición” (negando, por ejemplo, valor de desviación a la doble metáfora raciniana “*llama tan negra*” por *amor culpable*, porque esos dos tropos “eran, en esa época, de uso corriente”, y agregando “que si la figura es desviación, la expresión *figura usual* es una contradicción en los términos, ya que lo usual es la negación misma de la desviación”,²⁵ Cohen ya no define la desviación, como Fontanier definía la figura, por oposición a lo literal, sino por oposición al uso, ignorando de paso una verdad cardinal de la retórica: que [68] se construyen más figuras en un día de mercado que en un mes de academia; en otras palabras: que el uso está saturado de desviaciones–figuras, y que no por eso se resienten ni el uso ni la desviación, simplemente porque la desviación–figura se define, lingüísticamente, como diferente del

²⁵ *Op. cit.*, p. 114, nota, y p. 46.

término recto, y no, psicosociológicamente, como diferente de la expresión usual; no es el hecho de “caer en uso” lo que motiva la caducidad de una figura como tal, sino la desaparición del término recto. En francés, *tête* ya no es figura, pero no por haber servido demasiado, sino porque *chef*, en ese sentido, ha desaparecido;* aunque usados, y gastados, *gueule* o *bobine* serán vistos como desviaciones mientras no hayan eliminado y reemplazado a *tête*. Y *llama*, en el discurso clásico, no deja de ser metáfora por ser allí de uso corriente: sólo habría dejado de serlo si el uso de la palabra *amor* se hubiese perdido. Si la retórica distingue figuras de uso y figuras de invención, es porque, en su perspectiva, las primeras siguen siendo figuras, y me parece que tiene razón. El chiquillo parisiense que repite “*Faut le faire*” o “*Va te faire cuire un oeuf*” sabe muy bien que está empleando clisés de época, aburridos incluso, pero su placer estilístico no consiste en *inventar* una expresión, sino en emplear una expresión *desfigurada*, una *desfiguración de la expresión* que esté de moda: la figura está en la desfiguración, y la moda (el uso) *no suprime la desfiguración*. Es preciso, pues, decidirse a definir la desviación ya sea como infracción o como desfiguración, aunque algunas de ellas sean ambas cosas a la vez, así como Arquímedes es a la vez príncipe y geómetra: Cohen rechaza esta elección²⁶ y juega con uno y otro carácter, lo que le permite aceptar la

* Para la evolución semántica de *tête-chef*, cf. Pierre Guiraud, *La semántica*, F.C.E., México, 2ª ed., 1965, pp. 36–38. (N. del T.)

²⁶ Después de muchos otros, es cierto, y entre ellos los mismos retóricos, que tan a menudo oponen en sus definiciones la figura a la expresión “simple y común”, sin distinguir ya entre la norma de literalidad (expresión *simple*) y la norma de uso (expresión común), como si necesariamente coincidieran, lo que queda desvirtuado por

metáfora moderna, por ser de invención, y rechazar la metáfora clásica, por ser de uso, aunque la “impertinencia” y, por consiguiente —según su propia teoría—, el paso de lo denota-[69]tivo a lo connotativo estén presentes en ella: es como si el criterio semántico (desviación = desfiguración) le sirviera para fundar su teoría del lenguaje poético, y el criterio psicosociológico (desviación = invención) para reservar su beneficio a la poesía moderna. Equívoco ciertamente involuntario, pero favorecido sin duda por el deseo inconsciente de sobrevalorar el efecto del principio de involución.

Si la noción de desviación no está exenta de cierta confusión, tampoco es, aplicada al lenguaje poético, de una pertinencia decisiva. Ya se ha visto que se la tomaba de la estilística, y que Cohen define la poética como una “estilística de género”: opinión tal vez defendible, pero con la condición de que se mantenga claramente la diferencia de extensión y de comprensión entre los conceptos de estilo en general y de estilo poético en particular. Pero no siempre es así, y el último capítulo muestra un deslizamiento muy característico. Preocupado por contestar a la objeción: “¿Es suficiente que haya desviación para que haya poesía?”, Cohen responde: “Creemos, efectivamente, que no basta violar el código para escribir un poema. El estilo es falta, pero no toda falta es estilo”.²⁷ Esta puntualización es quizá necesaria, pero no cabe concluir que sea suficiente, pues deja a un lado el problema más importante: *¿todo estilo es poesía?* A veces Cohen parece pensarlo,

sus propias observaciones sobre el empleo corriente, popular y hasta primitivo de todo tipo de figuras.

²⁷ *Op. cit.*, p. 201.

como cuando escribe que “en una perspectiva estilística (la prosa literaria) sólo difiere de la poesía desde un punto de vista cuantitativo. La prosa literaria no es más que una poesía moderada o, si se quiere, la poesía constituye *la* forma vehemente de la literatura, el grado paroxístico del estilo. El estilo es uno. Admite un número finito de figuras, siempre las mismas. De la prosa a la poesía, y de un estado de la poesía a otro, la diferencia reside solamente en la audacia con que el lenguaje utiliza los procedimientos virtualmente inscriptos en su estructura”.²⁸

Así se explica que Cohen haya adoptado como único punto de referencia la “prosa científica” de fines del siglo XIX, que es una escritura neutra, voluntariamente despojada de efectos estilísticos, la misma que utiliza Bally para determinar *a contrario* los efectos expresivos del lenguaje, incluyendo el [70] lenguaje hablado. Podríamos preguntarnos qué resultados habría dado una comparación sistemática, época por época, de la poesía clásica con la prosa literaria clásica, de la poesía romántica con la prosa romántica, de la poesía moderna con la prosa moderna. Entre Racine y La Bruyère, o Delille y Rousseau, o Hugo y Michelet, o Baudelaire y Goncourt, o Mallarmé y Huysmans, quizá no fuera tan grande la desviación, ni tan creciente, y en el fondo el mismo Cohen está convencido de ello por adelantado: “El estilo es uno”. Quizás la “estructura” que descubre no sea tanto la del lenguaje poético como la del estilo en general, al poner de manifiesto algunos *rasgos estilísticos* que no pertenecen específicamente a la poesía, sino que ésta comparte con otras especies literarias. No asombra pues que concluya con una definición de la poesía que es aproximadamente la que ofrece

²⁸ *Ibíd.*, p. 149.

Bally de la expresividad en general: sustitución del lenguaje intelectual por el lenguaje afectivo (o emotivo).

Lo más sorprendente es que Cohen haya llamado *connotación* a esa sustitución, y que haya insistido tanto, como ya vimos, sobre el antagonismo de las dos significaciones, y sobre la necesidad de que una de ellas desaparezca para dar lugar a la otra. En efecto, aun sin atenernos a la definición lingüística rigurosa (Hjelmslev–Barthes) de la connotación como sistema significante desprendido de una significación primera, al parecer el prefijo indica con bastante claridad que se trata de una co-notación, es decir de una significación que se agrega a otra sin desplazarla. “Decir *llama* por *amor* es, para el mensaje, llevar la mención: *soy poesía*”:²⁹ he aquí una connotación típica, y bien se advierte que aquí el sentido secundario (poesía) no desplaza al sentido “primero” (amor); *llama* denota *amor* y al mismo tiempo connota *poesía*. Ahora bien, los efectos de sentido característicos del lenguaje poético son connotaciones, pero no sólo porque, como aquí se ve, la presencia de una figura de uso connote para nosotros el “estilo poético” clásico: para quien toma en serio la metáfora, *llama* connota también, y en primer lugar, el desvío por la analogía sensible, la presencia del término comparador en el término comparado, es decir, en este caso: el *fuego de la* [71] *pasión*.³⁰ Es una extraña ilusión retros-

²⁹ *Ibíd.*, p. 46.

³⁰ La relación entre la oposición literal/figurado y la oposición denotado/connotado es muy compleja, como toda adecuación entre categorías que pertenecen a campos epistemológicos dispares. Creemos que lo más justo es considerar, en el tropo, como *denotado*, aunque “secundario”, el sentido figurado (aquí: *amor*), y como connotados, entre otros, la huella del sentido literal (*fuego*) y el efecto de estilo, en el sentido clásico, de la presencia misma del tropo (*poesía*).

pectiva la de atribuir al público y a los poetas clásicos una indiferencia hacia las connotaciones sensibles de las figuras, atributo más bien del lector moderno, que después de tres siglos de desgaste y de desabrimiento escolar, está casi embotado, prevenido y decidido de antemano a no encontrar ningún sabor, ningún color, ningún relieve en un discurso que se estima completamente “intelectual” y “abstracto”. Los retóricos de la época clásica, por ejemplo, no veían en esta clase de tropos índices estereotipados de la poeticidad del estilo, sino verdaderas imágenes sensibles.³¹ De modo que tal vez haya que ver en la *llama negra* de Racine un poco más de llama y un poco más de negro de lo que acepta Cohen, para recuperar una justa comprensión del discurso raciniano: entre una lectura “sobreactivadora” y la que —con el pretexto de conservar a las palabras su “valor de época”— *reduce* sistemáticamente la desviación sensible de las figuras, la más *anacrónica* no es quizás aquella que se cree.

En síntesis, denotación y connotación están lejos de ser tan “antagónicas” como dice Cohen; es su doble presencia simultánea la que mantiene la ambigüedad poética, tanto en la *imagen* moderna como en la figura clásica. El *ángelus azul* no “significa” solamente el ángelus sereno: aunque se acepte la traducción propuesta por Cohen, hay que

³¹ “Agradan las expresiones que forman en la imaginación una pintura sensible de lo que se quiere hacer concebir. Por eso los poetas, cuyo objetivo principal es agradar, sólo emplean esas expresiones. Y por esa misma razón las metáforas, que hacen sensibles todas las cosas, son tan frecuentes en su estilo” (Lamy, *Rhétorique*, 1688, IV, 16). En los trata dos posteriores pueden encontrarse apreciaciones concordantes, pero quisimos atenernos a un retórico de la plena época clásica. Y además, cartesiano.

admitir que el desvío por el color incide sobre el sentido “afectivo”, y por lo tanto que la connotación no ha desplazado a la denotación. Lo que impulsa a Cohen a afirmarlo es su deseo de transformar enteramente el lenguaje poético en un lenguaje de la emoción: habiendo ligado el destino de lo *emocional* al lenguaje connotativo y el de lo *racional* al lenguaje denotativo, se ve obligado a expulsar al segundo en exclusivo beneficio del primero. “Nuestro código —dice un poco apresuradamente a propósito de la lengua natural— es denotativo. Por eso el poeta debe forzar el lenguaje si quiere mostrar ese rostro patético del mundo...”³² Eso tal vez sea asimilar con demasiada amplitud la función poética a la expresividad del estilo afectivo (tan consustancial, como se sabe por lo menos desde Bally, al mismo lenguaje hablado), y al mismo tiempo separar demasiado brutalmente al lenguaje poético de los recursos profundos de la lengua. La poesía es a la vez una operación más específica, y más estrechamente ligada al ser íntimo del lenguaje. La poesía no *fuera* el lenguaje: Mallarmé, más mesurado y más ambiguo, decía que aquella “remunera el defecto del lenguaje”. Lo que significa al mismo tiempo que lo corrige, lo compensa y lo recompensa; que lo cubre, lo suprime y lo exalta: que *lo colma*. Que, lejos de apartarse del lenguaje, se establece y se realiza *en su defecto*. Precisamente en ese defecto que lo constituye.

Para dar alguna justificación a estas fórmulas, que Cohen sin duda rechazaría, no sin cierta apariencia de razón, como “inútiles, porque no son ni claras ni verificables”, es preciso considerar más de cerca ese texto de Mallarmé que, creemos, toca lo esencial de la

³² *Op. cit.*, p. 225.

función poética: “Lenguas imperfectas en cuanto varias, falta la suprema: ya que pensar es escribir sin accesorios, ni cuchicheos, sino tácita aún la inmortal palabra, la diversidad, en la tierra, de los idiomas impide a nadie proferir las palabras que, si no, se encontrarían, por una marca única, ella misma materialmente la verdad (...) Mi sentido lamenta que el discurso desfallezca para expresar los objetos con toques que les correspondan en colorido o en apostura, los cuales existen en el instrumento de la voz, entre los lenguajes y a veces en uno. Al lado de *ombre*, opaco, *ténèbres** poco se acentúa; qué decepción, ante la [73] perversidad que confiere tanto a *jour* como a *nuit*,** contradictoriamente, timbres aquí oscuro, allí claro. El anhelo de un término de esplendor brillante, o que se extinga, inverso; en cuanto a alternativas luminosas simples — *Solamente*, sabemos *no existiría el verso*: él, filosóficamente remunera el defecto de las lenguas, completamente superior”.³³ El estilo de esta página no debe disimular la firmeza de su enfoque, ni la solidez de su fundamento lingüístico: el defecto del lenguaje, comprobado por Mallarmé, así como después por Saussure, por la *diversidad de los idiomas*, e ilustrado por la desarmonía de las sonoridades y de las significaciones, es evidentemente lo que Saussure llamará la arbitrariedad del signo, el carácter convencional del enlace entre significante y significado; pero ese defecto es la razón de ser de la poesía, que sólo existe por él: si las lenguas fueran perfectas, *no existiría el verso*, porque toda palabra sería poesía; por consiguiente, ninguna. “Si lo entiendo bien —decía Mallarmé a Viélé-

* *Sombra y tinieblas*, respectivamente. (N. del T.)

** *Día y noche*, respectivamente. (N. del T.)

³³ *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1945, p. 364.

Griffin (según este último)—, usted basa el privilegio creador del poeta en la imperfección del instrumento que debe tocar; una lengua hipotéticamente adecuada para traducir su pensamiento suprimiría al literato, que en ese caso se llamaría señor Todo el Mundo.”³⁴ Pues la función poética reside precisamente en ese esfuerzo por “remunerar”, aunque fuera ilusoriamente, la arbitrariedad del signo, es decir, por *motivar el lenguaje*. Valéry, que había meditado largamente en el ejemplo y la enseñanza de Mallarmé, insistió con frecuencia en esta idea, oponiendo a la función prosaica, esencialmente transitiva, en que la “forma” se transforma en su sentido (pues comprender es *traducir*), la función poética, en que la forma se une al sentido y tiende a perpetuarse indefinidamente con él: es sabido que comparaba la transitividad de la prosa con la de la marcha, y la intransitividad de la poesía con la de la danza. La especulación sobre las *propiedades sensibles* de la palabra, la indisolubilidad de la forma y del sentido, la ilusión de una semejanza entre la “pala-[74]bra” y la “cosa” eran para él, como para Mallarmé,³⁵ la esencia misma del lenguaje poético: “La potencia de los versos se basa en una armonía indefinible entre lo que

³⁴ “Stéphane Mallarmé, esquisse orale”, *Mercur de France*, febrero de 1924

³⁵ O para Claudel: “En la vida ordinaria no empleamos realmente las palabras en cuanto *significan* los objetos, sino en cuanto los *designan* y prácticamente nos permiten tomarlos y servirnos de ellos. Las palabras nos dan una especie de reducción portátil y grosera de los objetos, un valor, trivial como la moneda. Pero el poeta no se sirve de ellas de la misma manera. No se sirve de las palabras por su utilidad, sino para constituir con todos esos fantasmas sonoros que la palabra pone a su disposición, un cuadro a la vez inteligible y deleitable” (*Œuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1957, pp. 47–48). La teoría de Sartre, en *¿Qué es la literatura?* y en *San Genêt*, no es muy diferente.

dicen y lo que *son*".³⁶ Así pues, se ve que la actividad poética está estrechamente ligada en algunos, y en el mismo Mallarmé (véanse sus *Mots anglais*, y el interés que le despierta el fabuloso *Traite du verbe* de René Ghil), a una incesante *imaginación del lenguaje*, que es en el fondo una ensoñación motivadora, una ensoñación de la motivación lingüística, marcada por una especie de seminostalgia del hipotético estado "primitivo" de la lengua, en que el habla habría *sido* lo que decía. "La función poética, en el sentido más amplio del término —dice Roland Barthes—, se definiría así por una conciencia cratilea de los signos, y el escritor sería el relator de ese gran mito secular según el cual el lenguaje imita a las ideas, y, en contradicción con las precisiones de la ciencia lingüística, los signos son motivados."³⁷

El estudio del lenguaje poético así definido debería apoyarse en otro estudio, nunca emprendido hasta ahora sistemáticamente, que versaría sobre la *poética del lenguaje* (en el sentido en que Bachelard hablaba, por ejemplo, de una poética del espacio), es decir sobre las innumerables formas de la imaginación lingüística. Pues los hombres no sueñan solamente con palabras, sueñan también, aun los más toscos, con las palabras, y con todas las manifestaciones del lenguaje: hay allí, precisamente a partir del *Cratilo*, lo que Claudel llama un "legajo formidable",³⁸ que algún día habrá que considerar. Por otro lado, habría que analizar de cerca el conjunto [75] de los procedimientos y artificios a que recurre la expresión poética para motivar los

³⁶ P. Valéry, *op. cit.*, p. 637.

³⁷ "Proust et les noms", *To honour R. Jakobson*, Mouton, La Haya, 1967.

³⁸ *Œuvres en prose*, p. 96.

signos; aquí sólo podemos indicar las principales especies.

La más conocida, por ser la más inmediatamente perceptible, reúne los procedimientos que, más que atacar el “defecto” del lenguaje, se empeñan en reducirlo, explotando de algún modo el defecto del defecto, es decir los escasos restos de motivación, directa o indirecta, que se encuentran naturalmente en la lengua: onomatopeyas, mimologismos, armonías imitativas, efectos de expresividad fónica o gráfica,³⁹ evocaciones por sinestesia, asociaciones léxicas.⁴⁰ Valéry, aunque se daba tono como cualquiera,⁴¹ no tenía en gran estima esa clase de efectos: la armonía entre el ser y el decir —escribía— “no debe ser definible. Cuando lo es, se trata de la armonía imitativa, y eso no está bien”.⁴² Por lo menos, es seguro que son los medios más fáciles, porque se ofrecen en la lengua y están al alcance del “señor Todo el Mundo”, y sobre todo porque el mimetismo que establecen es de la especie más tosca. Hay más sutileza en los artificios que (respondiendo así más directamente a la fórmula de Mallarmé) se esfuerzan por corregir el defecto aproximando y adaptando recíprocamente al significante y al significado, separados por la dura ley de la arbitrariedad. Hablando

³⁹ Los primeros son bien conocidos (demasiado bien, sin duda) a partir de Grammont y Jespersen. Los segundos han sido mucho menos estudiados, a pesar de la insistencia de Claudel (cf. en particular *Idéogrammes occidentaux*, *ibíd.*, p. 81).

⁴⁰ Así podría llamarse, a pesar de algunas fluctuaciones en la terminología lingüística, a los contagios semánticos entre palabras próximas por la forma (*frustre-rustre*) [rudo-tosco]; la asociación frecuente, en la rima por ejemplo, con *funèbre*, puede oscurecer así, como lo desea Mallarmé, el semantismo “natural” de *ténèbres*.

⁴¹ Por ejemplo: “L’insecte net gratte la sécheresse” (*Le cimetière marin*).

⁴² *Op. cit.*, p. 637.

esquemáticamente, esa adaptación puede realizarse de dos maneras diferentes.

La primera consiste en aproximar el significado al significante, es decir, en torcer el sentido o, sin duda más exactamente, en escoger entre las virtualidades sémicas que mejor se adaptan a la forma sensible de la expresión. Así, Román Jakobson indica que la poesía francesa puede explotar, y por eso mismo justificar, la discordancia observada por Mallarmé [76] entre los fonetismos de las palabras *jour* y *nuit*:⁴³ es sólo un ejemplo entre mil posibles; aquí nos hacen falta numerosos estudios de semántica pre-poética, en todos los dominios (y en todas las lenguas) sólo para comenzar a apreciar la incidencia de esos fenómenos sobre lo que se llama, tal vez impropiaemente, la “creación” poética.

La segunda consiste, a la inversa, en aproximar el significante al significado. Esta acción sobre el significante puede ser de dos órdenes muy diferentes: de orden morfológico, si el poeta, no satisfecho con los recursos expresivos de su idioma, procura modificar las formas existentes o incluso forjar otras nuevas; como se sabe, este capítulo de la invención verbal ha sido ilustrado particularmente en el siglo XX por poetas como Fargue o Michaux, pero el procedimiento ha sido hasta ahora excepcional, por razones evidentes. La acción más frecuente

⁴³ *Essais de linguistique générale*, Éd. de Minuit, París, 1963, pp. 240–242. En otro lugar procuramos mostrar de qué modo los efectos semánticos de esta discordancia y de su explotación pueden contribuir a dar el matiz particular que adoptó en la poesía francesa la oposición del día y la noche (“Le jour, la nuit”, comunicación al XIX Congrès de l’Association Internationale des Études Françaises, julio de 1967).

sobre el significante, y sin duda la más eficaz —en todo caso la más conforme a la vocación del juego poético, que es situarse dentro de la lengua natural y no al lado de ésta—, es de orden semántico: no consiste en deformar significantes o en inventar otros, sino en *desplazarlos*, es decir en sustituir el término recto por otro término al que se desvía de su empleo y de su sentido para confiarle un empleo y un sentido nuevos. Esa acción de desplazamiento, que Verlaine llamó risueñamente la “equivocación”, está evidentemente en la base de todas esas “figuras de palabras consideradas fuera de su significación”, que son los tropos de la retórica clásica. Hay una función de la figura que quizá no ha sido bastante puesta de relieve hasta ahora,⁴⁴ y que concierne en forma directa a nuestra idea: contrariamente al término “recto” o literal, que por lo general es arbitrario, el término figurado es esencialmente motivado, y motivado en dos sentidos: en primer lugar, por la sencilla razón de que es *elegido* (aunque lo [77] sea en un repertorio tradicional como es el de los tropos usuales) en lugar de ser impuesto por la lengua; luego, porque la sustitución de término procede siempre de cierta relación entre los dos significados (relación de analogía para la metáfora, de inclusión para la sinécdoque, de contigüidad para la metonimia, etc.) que está presente (connotada) en el significante desplazado o sustituido, y porque de ese modo el significante, aunque por lo general sea tan arbitrario en su sentido literal como el término suplantado, llega a estar motivado en su empleo figurado. Decir *llama* para designar la llama, *amor* para designar el amor, es someterse a la

⁴⁴ Cf., sin embargo, Charles Bally: “Todas las hipóstasis son signos motivados” (*Le langage et la vie*, Droz, Ginebra, 1965, p. 95). [Versión castellana: *El lenguaje y la vida*, Losada, Buenos Aires, 1941.]

lengua aceptando las palabras arbitrarias y transitivas que nos impone; decir *llama* por *amor*, es motivar el lenguaje (digo *llama*, porque el amor arde), dándole por eso mismo el espesor, el relieve y el peso de existencia que le faltan en la circulación cotidiana del *universal reportaje*.

Es oportuno, sin embargo, precisar aquí que no toda motivación responde al anhelo poético profundo que, según la expresión de Éluard,⁴⁵ es hablar *un lenguaje sensible*. Las “motivaciones relativas”, de orden esencialmente morfológico (*vache/vacher, égal/inégal, choix/choisir*, etcétera) a que se refiere Saussure, y que en su opinión predominan en las lenguas más “gramaticales”,⁴⁶ no son las más felices para el lenguaje poético, tal vez porque su principio es demasiado intelectual y su funcionamiento demasiado mecánico. La relación entre *oscuro* y *oscuridad* es demasiado abstracta para dar a *oscuridad* una verdadera motivación poética. Un lexema inanalizable como *ombre* o *ténèbres* [sombra, tinieblas], con sus cualidades y sus defectos sensibles inmediatos y su red de evocaciones indirectas (*ombre-sombre, ténebres-funèbre*) [sombra-sombrío, tinieblas-fúnebre] dará lugar, sin duda, a una acción motivadora más rica, a pesar de su mayor inmotivación lingüística. E incluso *obscurité* [oscuridad], para adquirir cierta densidad poética deberá lograr una especie de frescura verbal que haga olvidar su derivación, y que reactive los atributos sonoros y visuales de su existencia léxica. Entre otras [78] cosas, eso implica que

⁴⁵ *Sons âge (Cours naturel)*.

⁴⁶ *Cours de linguistique générale*, Payot, París, 5ª ed., 1962, pp. 180–184. [Versión castellana: *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 6ª ed., 1967, pp. 219–222.]

la presencia del morfema no esté subrayada por una rima “categorial” del tipo *obscurité–vérité* [oscuridad–verdad]; es posible imaginar, dicho sea de paso, que esa razón, aunque fuera inconscientemente, y con algunas otras, contribuyó a la proscripción de las rimas gramaticales. Véase, en cambio, cómo la palabra se regenera y se concreta en un ambiente apropiado, como estos versos de Saint–Amant:

“J’écoute, à demi transporté,
Le bruit des ailes du silence
Qui vole dans l’obscurité”.⁴⁷

[“Escucho, a medias transportado, / El ruido de las alas del silencio / Que vuela en la oscuridad”.] *Obscurité* encuentra allí su destino poético; no es ya la cualidad abstracta de lo oscuro, se ha convertido en espacio, en elemento, en sustancia; y, entre nosotros (contra toda lógica, pero según la secreta verdad de lo nocturno), ¡qué luminosa!

Esta digresión nos alejó de los *procedimientos de motivación*, pero no debemos lamentarlo, pues en verdad lo esencial de la motivación poética no está en esos artificios, que quizá sólo le sirvan de catalizadores: está, más simple y profundamente, en la actitud de lectura que el poema logra (o, más frecuentemente, no logra) imponer al lector, actitud motivadora que, más allá o más acá de todos los atributos prosódicos o semánticos, otorga a todo el discurso o a una parte de él esa suerte de presencia intransitiva y de existencia absoluta que Éluard llama la *evidencia poética*. El lenguaje poético revela aquí, creemos, su

⁴⁷ *Le contemplateur*.

verdadera “estructura”, que no es ser una *forma* particular, definida por sus accidentes específicos, sino más bien un *estado*, un grado de presencia y de intensidad al que puede ser llevado, por así decirlo, cualquier enunciado, con la única condición de que se establezca en torno de él ese *margen de silencio*⁴⁸ que lo aísla en medio [79] (pero no lo aparta) del habla cotidiana. Así es, sin duda, como mejor se distingue la poesía de toda clase de estilos, con los que sólo comparte ciertos medios. También el estilo, por su parte es una desviación, en el sentido de que se aleja del lenguaje neutro por cierto efecto de diferencia y de excentri-

⁴⁸ “Los poemas tienen siempre grandes márgenes blancos, grandes márgenes de silencio” (P. Éluard, *Donner à voir*, p. 81). Se observará que la poesía más liberada de las formas tradicionales no ha renunciado (por el contrario) al poder de condicionamiento poético que deriva de la disposición del poema en el *blanco* de la página. Hay justamente, en todos los sentidos del término, una *disposición poética*. Cohen lo muestra muy bien con este ejemplo inventado:

“Ayer en la ruta siete
Un automóvil
Corriendo a cien por hora se estrelló
Contra un árbol
Sus cuatro ocupantes se
Mataron”.

Así dispuesta, dice justamente Cohen, la frase “ya no es prosa. Las palabras se animan, la corriente pasa” (p. 76). Pero esto no sólo se debe, como él dice, a la presentación gramaticalmente aberrante, sino también y en primer lugar, a una diagramación de la página que se diría deliberadamente intimidatoria. En gran parte de la poesía moderna, la supresión de la puntuación, cuya importancia señala Cohen con toda razón (p. 62), se orienta en el mismo sentido: la supresión de las relaciones gramaticales y la tendencia a constituir el poema en el espacio silencioso de la página como una pura *constelación verbal* (ya se sabe hasta qué punto esta imagen acosaba a Mallarmé).

cidad; pero la poesía no procede de ese modo: más bien se diría que ésta se retira del lenguaje común *por el interior*, por una acción —en buena parte ilusoria, sin duda— de ahondamiento y de resonancia comparable a esas percepciones exaltadas por la droga, de las que Baudelaire afirma que transforman “la gramática, la misma árida gramática” en una especie de “hechicería evocatoria: las palabras resucitan revestidas de carne y hueso, el sustantivo, en su majestad sustancial, el adjetivo, vestido transparente que lo cubre y lo tiñe como una veladura, y el verbo, ángel del movimiento, que da impulso a la frase”.⁴⁹ [80]

⁴⁹ *Le poème du haschisch*, 4ª parte. El hecho de mencionar aquí la gramática no contradice la idea, que en lo esencial compartimos con Jean Cohen, de la poesía como desgramaticalización del lenguaje, y tampoco apoya, como quisiera Román Jakobson (“Une microscopie du dernier Spleen”, *Tel quel* nº 29), la idea de una *poesía de la gramática*. Para Baudelaire, la *árida* gramática sólo se convierte en “hechicería evocatoria” (fórmula cardinal, como se sabe, que se halla también en *Fusées* y en el artículo sobre Gautier, en contextos que ya nada deben al estupefaciente) al perder el carácter puramente relacional que constituye su “aridez”, es decir, al desgramaticalizarse: las *partes orationis* resucitan cubriéndose de carne y hueso, recuperando una existencia *sustancial*, las palabras devienen seres materiales, coloreados y animados. Nada se aleja más de una exaltación de la gramática como tal. Existen, quizás, imaginaciones lingüísticas centradas en lo gramatical, y Mallarmé, por lo menos, pretendía ser un “sintáctico”. Pero el poeta que elogiaba en Gautier “ese magnífico *diccionario* cuyas hojas, agitadas por un soplo divino, se abren exactamente para dejar que surja la *palabra* recta, la *palabra* única”, y que escribe aún en el artículo de 1861 sobre Hugo: “Veo en la Biblia un profeta a quien Dios ordena comer un libro. Ignoro en qué mundo Víctor Hugo se comió de antemano el *diccionario* de la lengua que estaba llamado a hablar: pero veo que el *léxico* francés, al salir de su boca, se transforma en un mundo, en un universo coloreado, melodioso y dinámico” (el subrayado es nuestro), ese poeta, ¿no es, por el contrario, un ejemplo característico de lo que se podría llamar la imaginación *léxica*?

Del lenguaje poético así comprendido podría decirse tal vez, sin forzar demasiado la metáfora, que es el lenguaje *en estado de sueño*, y ya se sabe que el sueño, respecto de la vigilia, no es una desviación, sino al contrario... ¿pero cómo *decir* qué es lo contrario de una desviación? En verdad, lo que mejor puede definirse por la desviación, como desviación, no es el lenguaje poético, sino más bien la prosa, la *oratio soluta*, la palabra desunida, el lenguaje mismo como apartamiento y disyunción de los significantes, de los significados, del significante y del significado. La poesía sería entonces, como dice Cohen (pero en un sentido diferente, o más bien en una dirección opuesta), *antiprosa y reducción de la desviación*: desviación que se desvía; negación, rechazo, olvido, supresión de la desviación, de esa desviación que *hace* el lenguaje;⁵⁰ ilusión, sueño, utopía necesaria y absurda de un lenguaje sin desviación, sin hiato, sin defecto.

⁵⁰ Esta remisión de la *desviación* estilística al *apartamiento* constitutivo de todo lenguaje puede parecer rebuscada. Simplemente se procura, a favor de este equívoco, llamar (o reconducir) la atención sobre la reversibilidad de la oposición prosa/poesía, y sobre el *artificio* esencial de la “lengua natural”. Si la poesía es desviación de la lengua, la lengua es desviación de todas las cosas, y especialmente de sí misma. Con este término, De Brosses designa la separación, según él progresiva (y fastidiosa), en la historia de las lenguas, entre objeto, idea y significantes (fónico y gráfico): “Cualesquiera sean las *desviaciones* que haya en la composición de las lenguas, en cualquier parte que la *arbitrariedad* pueda aparecer...”; “Cuando se ha descubierto ese difícil misterio (de la unión, en la lengua primitiva, del «ser real», de la idea, del sonido y de la letra), ya no sorprende, en el progreso de la observación, reconocer hasta qué punto esas cuatro cosas, después de haberse aproximado así a un centro común, se desvían nuevamente por un sistema de derivación...” (*Traité de la formation mécanique des langues*, París, 1765, pp. 6 y 21. El subrayado es nuestro).