

EN TORNO A LA POESÍA

1. TEORIAS DE LA POESIA

EL DISCURSO DE la poesía se caracteriza, en primer lugar y de manera evidente, por su naturaleza versificada. Pero el verso no es suficiente para definir la poesía. En consecuencia, podría formular así la cuestión que quisiera debatir en las páginas que siguen: dado que la poesía es un discurso versificado, ¿se podrían descubrir en otros niveles otras características lingüísticas? En lugar de proponer una respuesta propiamente mía, trataré de situar aquí, relacionándolas entre sí, las respuestas comúnmente dadas a esta pregunta actual.

Para facilitar este examen partiré, como siempre, de una imagen del texto que distinga el aspecto verbal, semántico, sintáctico y pragmático. Las reglas de versificación son un ejemplo típico de lo «verbal»; dejen entonces de lado las respuestas que se limiten a ese aspecto para acercarme a los otros.

Curiosamente, en la actualidad son raros los estudios que den una definición pragmática de la poesía; o más simplemente, que la definan basándose en el temperamento del autor, el cual precede a su aparición, o en el del lector que la sucede. El hecho es curioso, porque es el testimonio de una repugnancia antes totalmente ausente; aún hoy

continúa estándolo en aquellos que se embriagan de poesía en lugar de convertirla en el objeto de una disertación. El resto de las razones de esta renuncia es bien conocido: bajo su forma común e ingenua, tal respuesta no define verdaderamente a la poesía. No es porque se ha sufrido un día que automáticamente se escribe poesía; es más, a partir del poema es que se concluye algo acerca del estado de su autor; éste es un efecto del texto, no su causa; la verdadera pregunta sería la siguiente: ¿cuáles propiedades del texto nos llevan a esta conclusión? Lo mismo ocurre con los sentimientos del lector: decir que el discurso poético es quien produce la emoción no es sino retardar la interrogante esencial: ¿cómo la produce? Pero se podrían imaginar variantes rejuvenecidas de la respuesta pragmática: por ejemplo, que la versificación juega el rol de una señal que introduce un contrato particular entre un emisor y un receptor, el cual precisa que la lectura poética debe seguir reglas distintas a las aplicables a otros actos de habla, etc. Esta es la vía que comenzó a explorar Jonathan Culler en *Structuralist Poetics*, sin duda que en este campo queda mucho por hacer.

La mayoría de los estudios actuales se ocupan de los aspectos semánticos y sintácticos. Comencemos por el primero. Realizando ciertos reagrupamientos y simplificaciones, se podrían distinguir tres respuestas principales concernientes al semantismo poético, a las cuales daré el nombre de ornamental, afectiva y simbolista.

La teoría *ornamental* de la poesía es la de la gran corriente de la retórica clásica, a la cual no le conozco defensores actuales; por otra parte, ella no nos interesa sino de manera marginal porque ella consiste en descartar de la poesía toda especificidad semántica. Dos expresiones tienen el mismo sentido, pero una lo formula de una manera más bella, más adornada; es ésta la que conviene a la poesía. Los adornos poéticos están al servicio del «gusto», no contribuyen a la «instrucción». En efecto, es la teoría pragmática la que rechaza explícitamente la diferencia semántica.

Según la teoría *afectiva*, hay una diferencia entre lo que designan las palabras en la poesía y lo que designan fuera de ella: aquí poseen un contenido intelectual, nocional, conceptual; allá emotivo, afectivo o «patético». En Condillac se encuentran diversas versiones de esta teoría (y antes, en Port-Royal), en I. A. Richards, en los positivistas lógicos, y aún en Jean Cohen. Como ya lo señaló Philip Wheelwright, «el positivismo conduce naturalmente a poner el acento sobre los efectos emotivos del poema y no sobre el examen de lo que él significa en sus

propios términos»: esta teoría va a la par de la filosofía racionalista y positivista. Se toma demasiado en serio la significación (conceptual) para poder admitir que el poema posea una; pero al mismo tiempo no se desea rebajar a este último; se le concederá entonces un campo específico, una parte de la experiencia que no es la misma del lenguaje común, en la cual el poema reencuentra la pertinencia que antes le faltaba. En suma, la diferencia entre poesía y no-poesía reside en el contenido mismo de lo que es dicho: en aquélla se trata de los sentimientos; en ésta, de las ideas.

No obstante, en su inmensa mayoría, nuestros contemporáneos no se adhieren ni a la teoría ornamental, ni a la teoría afectiva, sino a una tercera, cuyo origen es claramente romántico; se trata de una mayoría tan abrumadora que cuesta percibir que se trata, después de todo, de una teoría entre otras (y no de la verdad finalmente revelada). En este caso, la diferencia entre poesía y no-poesía ya no es buscada en el contenido de la significación sino en la manera de significar: sin querer significar otra cosa, el poema significa de un modo distinto. Dicho de otro modo: las palabras son (solamente) signos del lenguaje cotidiano, mientras que en la poesía ellas mismas devienen símbolos; de allí que me sirva del nombre de *simbolistas* para designar a estas teorías.

Recordaré en pocas palabras en qué consiste la teoría romántica del símbolo, noción en la cual culmina toda la estética del romanticismo (entiendo por «romántica» la doctrina del círculo de Jena, del cual formaban parte, sobre todo, los hermanos Schlegel, Novalis y Schelling, aunque se encuentren los rasgos de esta teoría incluso en Kant, Goethe o Solger). Podría resumirse en cinco puntos (o cinco oposiciones entre el símbolo y la «alegoría»): 1) El símbolo muestra el devenir de su sentido, no su ser, la producción, no el producto acabado. 2) El símbolo es intransitivo; sirve, no solamente para transmitir la significación, sino que debe ser percibido en sí mismo. 3) El símbolo es intrínsecamente coherente, o lo que es lo mismo, el símbolo está motivado, no es arbitrario. 4) El símbolo realiza la unión de los contrarios, muy particularmente la de lo abstracto y lo concreto, la de lo ideal y lo material, lo general y lo particular. 5) El símbolo expresa lo inefable, es decir, lo que los signos no simbólicos no llegan a decir; en consecuencia es intraducible y su sentido plural, inagotable.

Un ejemplo acerca de la influencia romántica sobre la reflexión contemporánea nos es dada por la crítica americana, desde hace unos cuarenta años. Tomemos el brillante ensayo de R. P. Blackmur: «El

lenguaje como gesto» (retomado en su libro *Language as Gesture*). El discurso de la poesía se distingue porque las palabras se han convertido en gestos, o «es gracias al poder del gesto descubierto o invocado que el simple nombre se transforma en un símbolo rico y complejo»; «los gestos son los primeros pasos para la producción de símbolos». ¿Pero qué es un gesto verbal? «Es lo que le sucede a una forma cuando se identifica con su sujeto»: el gesto iguala a la motivación. Y un símbolo es «lo que utilizamos para expresar de manera permanente un sentido que no puede ser comunicado de manera completa por las palabras directas o por las combinaciones de palabras». Las palabras se convierten en gestos cuando ellas producen un sentido nuevo en el momento de cada nueva aparición. Para obtener estos efectos semánticos se recurre a lo que la retórica llamaba las figuras: repeticiones, oposiciones y otras disposiciones convencionales.

Con otro lenguaje, Geoffrey Hartman participa, me parece, del mismo cuadro conceptual: nunca se trata de otra cosa que no sea la significación en el poema; pero las palabras aquí significan más o menos que en el lenguaje común, poseen a la vez una precisión aumentada y reducida, al mismo tiempo son redundantes y ambiguas; la figura ejemplar de la poesía consiste en una sobre-precisión de los extremos, en una indeterminación del medio. En nuestros días, otros han explorado abundantemente las relaciones de motivación entre el significante y el significado.

La seducción de los ejemplos analizados por Blackmur o Hartman, la belleza de sus propios análisis no reemplazan siempre a la argumentación lógica (y ya no poética): ¿es éste el único rasgo pertinente, y lo es para toda poesía? Sobre esta misma cuestión quisiera exponer otra argumentación, la de Philip Wheelwright quien, en el capítulo «Los rasgos del lenguaje expresivo», de su libro *The Burning Fountain*, enumera hasta siete virtudes cardinales de lo que para él desborda explícitamente a la poesía, para incluir toda literatura, la mitología, la religión, pero que no deja de manifestarse de manera ejemplar en la poesía; si esta enumeración hubiera sido mejor conocida, quizás ella nos habría ahorrado bastantes discusiones sobre la diferencia entre el lenguaje poético y el otro (la primera versión de ese texto data de 1942). Esas virtudes son: 1) La motivación, que implica el carácter intraducible de lo poético y la fusión entre significante y significado. 2) La inconstancia del sentido de las palabras en los diferentes contextos donde se las emplea. 3) La pluralidad del sentido en el seno mismo de un solo contexto. 4) La expresión de lo inefable, vago y

borroso. 5) El rechazo de la ley de la no-contradicción.

Cualquiera que sea la exactitud de estas oposiciones, ellas no apuntan —o no lo hacen tanto— al discurso versificado; incluso no se ve en qué el verso sería necesario para que se produzcan estas transformaciones en la manera de significar. En este sentido tenemos una deuda con Yuri Tynianov, autor de *Problème de la langue du vers* [*El problema de la lengua poética*]. Al igual que el resto de los formalistas, Tynianov participa de la corriente romántica de las ideas y parte de la idea de la intransitividad. Pero más allá de eso, él tiene un doble mérito: es el primero de los autores que hemos revisado, que trata de deducir las características semánticas del discurso poético de las características «verbales», es decir, de la versificación. Además, sin perder su sensibilidad literaria ni su conocimiento de la historia, él se propone dar, a propósito de este fenómeno de lenguaje, una descripción concreta y lingüística (y no poética o filosófica). Se podría resumir así su razonamiento: el cierre del verso da el sentimiento de una necesidad de la construcción verbal (este es un tema valeryano) y produce un efecto de *contracción*, el cual refuerza en las palabras la significación contextual, sintáctica o, como dice Tynianov, *flotante*, en detrimento del nudo lexical. En la poesía, las palabras mantienen «un lazo más fuerte y más estrecho que en el discurso cotidiano; entre las palabras surge una *correlación posicional*». En la poesía, las palabras se iluminan con fuegos recíprocos...

Pero es hora de pasar al último grupo de teorías sobre el discurso poético; teorías que he llamado «sintácticas» y que, todas, sitúan la especificidad poética en la relación entre las partes del texto, y ya no entre sus niveles (forma y contenido, significante y significado, etc.). En el plano de las ideas generales permanecemos en un terreno familiar: se trata de otro formalista, amigo de Tynianov, Roman Jakobson, quien parece ha influenciado a todos los autores que trabajan dentro de esta perspectiva. En muchos sentidos, Jakobson no hizo sino traducir en una terminología lingüística las ideas de August Wilhelm Schlegel y de Novalis. Sin duda, la razón de su éxito reside en parte en la simplicidad y la elegancia de su hipótesis. Como Tynianov, parte del fenómeno de la versificación, pero de éste retiene otro aspecto: no el carácter cerrado del verso sino el principio de la semejanza, que gobierna el encadenamiento de las secuencias fónicas (es decir, la repetición). La hipótesis consistirá entonces en una simple afirmación de la coherencia y de la unidad entre los distintos planos del texto: las semejanzas métricas están secundadas por las semejanzas fónicas (paronomasias, aliteracio-

nes, paragramas), gramaticales (el paralelismo) y semánticas (la metáfora).

En un fragmento que Tynianov recuerda en su libro, Novalis ya afirmaba que la poesía se caracteriza por la naturaleza de las asociaciones (ya no causales) que vinculan a sus unidades; y, en otro fragmento, reemplazaba la motivación «vertical» por una motivación «horizontal»: «La poesía eleva a cada elemento aislado, a través de una conexión particular, al resto del conjunto». Incluso, A. W. Schlegel estableció, en una página de la *Kunstlehre*, la transición que, al igual que en Jakobson, hace de la repetición dentro de la continuidad el mejor medio de volver al lenguaje intransitivo y autónomo (lo que se supone sucede en la poesía).

No tengo otra teoría sintáctica que proponer; insisto solamente en señalar que la hipótesis romántica, una vez más, no es sino una hipótesis entre otras posibles. Es bastante sorprendente constatar hasta qué punto la doctrina romántica domina la producción actual de «poéticas» (aunque el punto de partida romántico esté olvidado). Otro signo de este predominio (a menos que no sea el mismo) es el rol jugado por los poetas románticos (en un sentido amplio) en la elaboración de nuestra imagen de la poesía: piénsese en el lugar que ocupa (en Francia) Baudelaire en los análisis contemporáneos de poesía. Sin embargo, no se trata, después de todo, sino de una doctrina históricamente determinada y limitada (como lo recordaba recientemente Gérard Genette en *Mimologiques*), y no, necesariamente, de una evidencia eterna u objetiva. El «postulado de la correlación del plano de la expresión y del plano del contenido» que define la especificidad de la semiótica poética (A. J. Greimas) se distingue de otros posibles postulados por su origen romántico, no por su superioridad científica. Volvamos a la hipótesis según la cual la sola semejanza gobierna a la poesía; esta hipótesis reposa sobre una primera idea, a saber, que los diferentes planos de un poema se parecen en su organización —ciertamente se trata de la semejanza al cuadrado, de la analogía fundada sobre la analogía— y es precisamente su postulado implícito de coherencia, sin duda una toma de partido desde el punto de vista filosófico, lo que quizás debería comenzar a interrogarse. ¿Y si el texto poético no fuera coherente, armónico, unitario y repetitivo? ¿Y si la relación entre las partes fuera otra y no solamente una analogía imperfecta, sazónada con diferencias e incluso con contrastes, sino simplemente otra?

Demoremos, por ahora, la formulación de la pregunta.