

PARA LA POETICA

Alicia Miranda Hevia*

Se propone en este artículo una cierta lectura de *Pour la poétique I*, ensayo de Henri Meschonnic (Paris: Gallimard, 1970, 178 pp.). Esta lectura consiste en una síntesis del original y una traducción de esa síntesis. Los títulos y subtítulos de los capítulos que se indican son los del original, traducidos.

I. Para la poética (pp. 11-62)

1. La poética

La poética debe ser el estudio de un universo cerrado-abierto, lenguaje único. Para ello debe renovarse la metodología.

El problema está en saber *cómo* utilizar la lingüística contemporánea y su terminología sin hacer fracasar la unión literatura-lingüística. Hace falta un leer siempre nuevo. La crítica debe enfrentarse con un todo.

Se puede criticar la estilística por su funcionamiento totalmente analítico que fragmenta los objetos de estudio y conduce a una ceguera parcial. El proceso debe llevar del todo a las categorías estilísticas de ese todo.

Otra crítica que se le puede plantear a la estilística es el doble postulado que maneja, de que, en primer lugar, el estilo es una escogencia en relación con el uso (¿cuál uso?) y en segundo lugar de que existe una "lengua literaria" en el tiempo o en un tiempo. Es necesaria la lectura-escritura de una obra que pueda ser objeto contemplado y sujeto revivido de la crítica, sin contradicción.

La poética, tal como la define Jakobson, está ligada al reexamen moderno de la retórica. Se desprende una doble reflexión fundamental; primero, acerca de la alteración profunda del discurso causada por el ritmo, además de la organización sonora en el espacio del verso; y segundo, sobre las figu-

ras, que no son ni desvíos ni ornamentos sino los necesarios medios de comunicarse.

Esta reflexión elimina la oposición entre poesía y lenguaje, puesto que la palabra deviene contexto. La frase hace el sentido de la palabra, la obra hace el estilo. Sólo una concepción de la obra como escritura —no como adorno— puede guardarse del viejo dualismo del "fondo" y de la "forma". Lo propio de las obras fuertes es la transfiguración de las figuras. Un estudio del estilo debe englobar la totalidad del acto poético. La obra no está toda en la gramática del texto como tal, con la cual Jakobson parece identificarse (ver a este respecto sus análisis de *Les Chats* de Baudelaire). No deben confundirse las estructuras preexistentes de las formas (como el soneto) con su utilización única.

El grave defecto del estructuralismo está en el proyecto mismo de estudiar el sistema en sí, de donde sale una descripción tautológica donde el *valor* se pierde de vista. El objeto de la poética no debe ser la descripción exhaustiva y tautológica de la obra; ya que el valor contiene en sí mismo elementos propios de la teoría de la literatura, de la historia, de la biografía, de todo el conjunto cultural. Hay un trayecto ininterrumpido, recíproco, entre la obra como objeto y la obra como sujeto.

El estilo es participación. La tentación del cientismo, o de lo subjetivo, no existe si no se plantea la obra únicamente como objeto —o como sujeto.

Meschonnic critica la noción jakobsoniana de "función poética" porque su definición es solamente sintágmatica, retórica, y lleva a una noción gramatical de la poesía que Jakobson ahoga en la forma. La poética de Jakobson permanece estática, próxima a los estructuralismos de Saussure y de Hjelmslev que ven la obra como un modelo, una combinatoria. La obra es sistema, pero también es a la vez la antinomia resuelta de la lengua y del habla, símbolo tanto como signo, intención, creación y creatividad. La intención de la poesía es una

* Profesora de Lingüística, Universidad de Costa Rica.

relación particular del lenguaje con el mundo, al mismo tiempo que del lenguaje con el lenguaje.

Una lingüística declara o esconde una metafísica. Una teoría materialista de la escritura no puede fundarse sobre el idealismo dualista saussuriano, ni tampoco sobre la metafísica cartesiana idealista e innatista de Chomsky.

2. El sistema

El principio de trabajo que comienza a desprenderse de las investigaciones —y que por otra parte no se ha llevado a su ejecución total— es de partir de la obra entera como sistema generador de formas profundas, en el sentido de una lectura-escritura. No hay más jerarquía entre los niveles que aquella del sentido de la obra. La obra no es lineal, y las correspondencias dentro de ella se realizan fuera del orden que los elementos tienen en el tiempo.

Para la estilística y algunos lingüistas generativos que han trabajado textos poéticos, existe todavía la concepción de la poesía como desvío, una concepción total y profundamente retórica y ornamental del estilo.

Esta concepción puede llevar a la desviación cuantitativa. No se puede fundar nada sobre las estadísticas de palabras, puesto que la palabra es contexto. Haber escogido la frecuencia esconde la importancia del criterio de la distribución, sin hablar del de la posición. El valor es funcionamiento dentro de un todo orgánico; ahora bien, el sondeo estadístico no aprecia la naturaleza pluridimensional del hecho literario. Sólo el haz de rasgos pertinentes, obtenidos por medio del descubrimiento y no de la invención, por su convergencia misma en un todo delimitado, revelan la obra.

La obra participa de lo colectivo porque es significación, comunicación; y por otra parte tiene su código. Las diferencias están dentro del sistema. El valor-obra no vive más que del conflicto entre la necesidad interior del mensaje individual (que es creativo) y el código (género, lenguaje literario de una época) que es el conjunto de los valores usados, existentes. Parece el escritor que sólo trasmite *el código*. En el mensaje literario, el contenido notional no puede separarse del valor significativo del sistema.

3. La obra y la palabra poética

No se puede restringir la obra a lo lingüístico,

puesto que es un valor en el mundo. El estilo es la obra misma. La obra fuerte, forma-sentido, no “llena” una forma predeterminada, sino que la crea. No puede existir la poesía fuera de la obra de los poetas individuales; de otra manera se retendrían solamente convenciones. La obra es anti-literatura, anti-género. Cada obra modifica, actualizándolos, la escritura y el género. El género no sería más que el retrato hablado de las obras.

El problema está en la posibilidad o no de una poética de los géneros. Una poética sólo puede triunfar si se da como objeto obras precisas, particulares, y no la poesía. Los poetas ligan la poesía con el estado poético, enraizándola en una vivencia de la cual es una forma. La poesía es una etnología del individuo.

El problema del lenguaje poético no puede situarse en un solo plano. Hay que integrar la lingüística a la escritura; la lingüística por sí misma no puede captar todo el hecho literario, pero la poética no puede tampoco prescindir de ella.

La palabra poética es una palabra como todas, doblemente ligada por una cadena horizontal a su contexto cercano, por una cadena vertical a los lejanos —su memoria. Toda palabra puede ser poética. Una misma palabra lo puede ser diversamente. Estas palabras poéticas son una exploración del lenguaje en tanto que búsqueda de *un* hombre, el poeta.

Así pues, el objeto de tal poética es la obra en lo que su lenguaje tiene de único. Es la obra unidad de visión sintágmatica y la obra unidad de dicción rítmica y prosódica; sistema y creatividad, objeto y sujeto, forma-sentido, forma-historia.

II. El espacio poético (pp. 65—97)

El ritmo es lo que define el verso y por lo que debiera poder llegarse a definir tal vez todo texto. La poesía es motivación orientada, lenguaje de un realismo metafísico. Cada escritura, homogeneidad del decir y del vivir, tiene su metafísica. En vez de hablar de “prosa” y de “poesía”, sería ir más directamente al fondo de las cosas si se hablase de un lenguaje realista y de un lenguaje nominalista; el resto no es más que forma y “segunda” retórica.

1. El ritmo

La conciencia poética es conciencia rítmica.

El habla poética opera en un espacio propio de cada poeta; la organización cambia a las palabras. La posición no puede separarse del sentido. El ritmo es el sentido; un ritmo es un sentido.

2. La prosodia

La ligazón profunda entre las figuras sonoras y las figuras de palabras había sido ya puesta en evidencia por Tynianov. Prosódicamente, la única distinción objetiva señalable en la poesía moderna es la oposición de finales consonánticas suspensivas y de terminaciones vocálicas conclusivas. La dirección lleva al estudio de la frase, habiendo definido el desarrollo del texto como ritmo y prosodia, en tanto sean forma-sentido, y más allá de la unidad de la frase. Captar una prosodia-sentido es elaborar un lenguaje crítico homogéneo con la forma-sentido. Se deben seguir las huellas de ese funcionamiento del lenguaje que es el lenguaje poético.

No hay ligamen entre un sonido y una realidad, sino entre los diversos niveles del lenguaje. El lenguaje poético es aquel que tiende justamente a encontrar y reencontrar un contacto con el mundo. El lenguaje funciona como una sola percepción.

La palabra es materia asociativa; no es más que contexto y memoria, y comunica con las otras palabras antes de comunicar con el mundo. El lugar de la visión poética es el lenguaje, ese lenguaje orientado.

A menudo la belleza no es más que el nombre de las formas pasadas y la crítica se establece sobre ellas. Un ritmo, una prosodia, la gramática que la construye, no tienen más sentido que el que les da una obra. De otra manera no son más que ficciones.

III. La organización metafórica (pp. 99—138)

1. Figuras no figuras

Lo que es llamado imagen parece a la vez lo más evidentemente significativo de una visión del mundo y lo menos aprehensible. Es capital notar que la analogía no comporta ninguna presencia necesaria de lo visual. La imagen es sintaxis, y no reflejo de la realidad.

La crítica reciente prefiere el nombre *figura*,

que expresa una higiene metodológica. No queda más que dejar de tomar las figuras por el rostro del autor, o aún de la literatura. Las figuras en la lengua determinan el espacio del decir como retórica; pero en la obra, las figuras existen en un mundo rítmico, sintáctico, el cual constituyen, donde toman sentido, y del que no se pueden desprender más que como ficción.

La tradición aristotélica hace de la poesía esencialmente figura, metáfora; y de la metáfora ornamento y novedad dentro del parecido. Fundamentalmente, la teoría de Jakobson es siempre aristotélica; su novedad en el plano estrictamente retórico es su esquematización y su funcionalismo.

Pareciera banal que la poesía haya siempre sido sentida como metáfora. Con el lenguaje poético surrealista la poesía deja de ser figura, metáfora en el sentido tradicional; una relación nueva entre la figura y su sentido, entre el lenguaje y su utilización, transfiguran el espacio topológico conocido.

La reflexión formalista y retórica naturalmente retrocede ante una poesía antiretórica. Las obras siempre han trascendido sus retóricas. La poesía no es adición, al final siempre es alteridad.

Se trata de demostrar por qué y cómo funciona la literariedad de la poesía; partir de una visión no mítica de la poesía moderna. El trabajo de los poetas está en el lenguaje; no es del lenguaje sobre el lenguaje. Los valores no son retóricos, sino que tienden hacia una totalidad humana.

La antiretórica no ha podido más que rechazar la discriminación aristotélica entre la metáfora y el símil —más largo, tratado como una racionalización de la metáfora.

2. La discursividad

El formalismo de toda taxinomia debe eliminarse de la poética. Clasificar no es comprender, sino hacer de la obra un pretexto de algo que ni siquiera se conoce muy bien. La organización metafórica se transforma en el *falso* problema de la clasificación de las imágenes. Es un falso problema porque confunde la lógica y el funcionamiento del texto, de la escritura, y lo real con el libro, sin ver que ningún sistema categórico agota el sujeto. El objeto de la poética no es la naturaleza de la metáfora. Únicamente la sintaxis de la metáfora ofrece un encuadre riguroso.

El objetivo de la poética no es una morfología. La poética pasa más bien por una sintaxis. Teo-

ría de la escritura y de la lectura-escritura, la poética debe situar la metaforización en el estudio de la polisemia propia a una escritura, a un texto, a una obra.

Dentro de un texto, la palabra está orientada como no lo puede estar en ninguna otra parte. Como en ninguna otra parte dentro de la comunicación, un texto orienta hacia una dirección.

La semántica, la lógica modernas tratan de llegar a una noción del funcionamiento de la metáfora que se une a aquella que se desprende de la poesía surrealista. La metáfora no se concibe ya como substitución o comparación según Aristóteles, substitución de un término metafórico por un término literal, con el propósito de la decoración, del placer. La metáfora no formula nada que le preexista: una hipotética literalidad. La metáfora es creación, no solamente acción, sino también un aporte irreductible, conocimiento original, puesto que es filtro, el encuadre de un contexto, llevado a otro contexto. Ni fusión ni confusión, tensión. No se trata de coleccionar tipos de metáforas, sino de conocer el modo de la discursividad de una obra, su inclinación metafórica.

Es dentro de la obra, y dentro de cada obra como lenguaje, ritmo y sintaxis, que se sitúan la simbolización y la orientación de las figuras.

Así, no en búsqueda de universales, sino de lo concreto de una escritura, no ciencia cándida sino práctica teórica, la poética es el estudio (y el estudio de las condiciones de ese estudio, indisolublemente) de una obra objeto y sujeto, cerrada como sistema, abierta al interior de sí misma como creatividad y hacia afuera como lectura —el estudio de una retórica transformada por la visión, que hace que una forma sea única.

IV. La poética y la práctica de la escritura (pp. 141-156)

La lingüística moderna ha cambiado las condiciones del estudio de la literatura, irreversiblemente. Pero las relaciones entre lingüística y literatura son hoy un lugar de incomprensiones; todo está en ese "y" que las confronta y que no puede transformarlas. No se puede evitar la lingüística. El estudio del lenguaje no puede dejar de interrogar la literatura, que es lenguaje y comunicación. Todo no se reduce a lo lingüístico. El texto es una relación con el mundo y con la historia. Una ilusión contraria sería tomar la lingüística solamente como un

auxiliar; el hecho es que la lingüística es el punto de partida de un rigor y de un funcionalismo que permiten plantear, en términos ni estéticos ni reductores (sociologismo, biografismo, experiencia del tiempo o de lo imaginario, psicocrítica...), plantear en términos sintéticos a la literatura la cuestión de la escritura, eliminando así todo dualismo, evitando el falso dilema del análisis formal o de la temática (que matan ambos lo escrito) y todo procedimiento que atraviese la obra.

El estudio de las obras es entonces una poética. No elimina los otros procedimientos exploratorios. La poética no puede separarse de una práctica de la escritura puesto que es su conocimiento.

No debe juzgarse que un procedimiento de análisis es superior a los otros, ni exclusivo. Sólo parece insostenible el empirismo de un yo vibrátil. No se puede separar el estudio de un objeto del estudio de la metodología que descubre ese objeto; y no se puede separar el saber de la epistemología, el estudio de lo escrito de una reflexión sobre las condiciones de estudio de lo escrito. La contribución más importante es ya la indistinción formal entre prosa y poesía y la postulación de la noción de *texto*.

La poética está esencialmente ligada a la práctica de la escritura. De la misma forma en que esta práctica es conocimiento del lenguaje, la poética es conocimiento de este conocimiento.

Tal vez la tarea de la poética sea, después de su época formalista, crear un lenguaje crítico que sostenga la tensión del conflicto que es un texto, sin reducirla en nada.

La práctica de la escritura, de cualquier ideología que profese, es materialista. La dialéctica de la escritura se instala con el mundo: de lo escrito y del mundo; esto no establece ningún dualismo en lo escrito en sí. Situar de esta forma la poética elimina así el cientismo, que no es más que una faceta del subjetivismo. Se trata de encontrar conceptos operatorios para el análisis del funcionamiento de la connotación, conceptos que comprendan el texto como forma-sentido, de la prosodia-metáfora a la composición-sintaxis, sentido en todos los sentidos y sin jerarquías de sentidos, fuera de las categorías antiguas de "prosa" y de "poesía". Se hace entonces desaparecer toda distancia entre descripción e interpretación. No hay descripción inocente. El objetivo no es reducir la obra a fórmulas.

Una lectura-literatura debe corregirse sin ce-

sar, trabajada por una lectura-escritura para no transformarse en verificación o taxinomia, las formas de la vieja incomprensión dualista de la escritura.

V. Ciencia o escritura (pp. 159–168)

Pensar la escritura no se sitúa en la abstracción de los modelos. Decir "literatura" es darlos de una vez. Pensar la literatura, es pensar con o dentro de una ideología. Pensar la escritura es pensar contra ella.

Es cuestión de no poder esquivar una nueva epistemología: el cuestionamiento de las condiciones y de la posibilidad misma de una cientificidad para un discurso crítico.

Se trata de conocer la escritura. La hipótesis de trabajo es que la escritura es una práctica materialista del lenguaje definida como la homogeneidad y la indisolubilidad del pensamiento y del lenguaje, del habla y de la lengua, del habla y de la grafía, del significante y del significado, del lenguaje y del metalenguaje, del vivir y del decir.

La opinión general opone la escritura, las palabras, a la vida. Sin embargo, no vivimos más que a través del lenguaje; la escritura es uno de los momentos más intensos (por definir) del lenguaje, y por lo tanto, de la vida.

El estudio de la literatura se define entonces no en el nivel general e ideológico, donde la literatura existe, con sus categorías que se aplican a las obras; sino que, por la entrada en lenguajes-sistemas, la literatura se define como el esfuerzo por orientar en un sentido inverso las categorías de lo discontinuo dentro de y por los textos, el esfuerzo de producir un pensamiento de unidad, un pensamiento de lo continuo.

Un texto es conflicto porque el lenguaje (vehicular, discontinuo) es relación, distancia (que siempre ha sido ya comenzada, aún dentro del pictograma, del referente hacia el signo) y porque la escritura es relación con esta relación, distancia en relación con esta distancia, para volver a encontrar la

participación con el mundo.

Se encuentra planteada la cuestión de la cientificidad del metalenguaje. Se pone en duda la distinción entre una lectura o crítica, que haría intervenir la subjetividad, y una ciencia de la literatura, que sería el único pensamiento generalizable a partir de las obras. El positivismo no se plantea el problema de su cientificidad; dualista, no se ocupa más que de un objeto. El positivismo es ciencia con la conciencia tranquila; pero lo que llama ciencia no es más que una taxinomia, una clasificación o un ordenamiento.

Un metalenguaje es a la vez ciencia e ideología. Lo virtual es ideología. Y paradójicamente esta cientificidad conduce a modelos pobres, que no pueden dar cuenta de lo particular más que en términos de incomprensión: "impuro". El problema de la cientificidad es que no hay literariedad fuera de las obras ni fuera de un observador (indefinidamente relativo según la época y la cultura); todo contacto con un texto es una relación entre un objeto y un sujeto, dentro de una historia, una ideología, de la cual se sabe que penetra toda ciencia del lenguaje. Fingir que sólo se debe tratar con un objeto es creer que se hace ciencia. Reconocer la relación objeto-sujeto no remite el empirismo, sino al único lugar posible de una cientificidad. La experiencia tiene su lugar allí, en el comienzo.

Si una ciencia de la literatura es menos ciencia de lo que se considera a sí misma, el conocimiento de la escritura no es una actividad encerrada en lo único, puesto que contiene dentro de sí un incesante cuestionamiento de su metalenguaje.

El carácter particular de esa relación con el lenguaje que es la escritura, y el contacto implicado con el inconsciente, el juego (que no debe reducirse) de una observación y de una participación, remiten a lo infinito de la escritura el conocimiento de la escritura. Ese conocimiento ha comenzado, en la moderna escritura reflexiva, no como cientificidad constituida, imposible por el carácter mismo de su "objeto", sino como proceso de cientificidad indefinidamente en curso, indefinidamente concluido.

