

La evolución del sistema poético según Jean Cohen*

José R. Villalón Sorzano
Departamento de Humanidades
UPR - Ponce

Resumen

EL estudio de la obra de Cohen escritor se limita aquí a tres períodos de la literatura francesa que este autor escogió para comparar entre sí: el clasicismo, (siglo XVIII), el romanticismo (primera mitad del siglo XIX), y el simbolismo (segunda mitad del siglo XIX). De cada una de estas épocas, Cohen escoge a tres escritores poéticos principales cuyas obras estudiará. Esta obra poética, nuestro autor la comparará con un corpus prosaico, de tres autores excelentes, también franceses, pero que pertenecen a la literatura científica, ajena a la literatura poética. Según los tres períodos literarios que él describe, así varían los mismos en forma característica y diferente frente al único código prosaico. Las desviaciones pueden ser fónicas, semánticas o sintácticas en su naturaleza, pero difieren notablemente con respecto a cada uno de los períodos poéticos.

Palabras clave: hipermetría, inflexiones, rimas no categoriales, desviaciones, negatividad poética, encantamiento

Abstract

The study of Jean Cohen's work as a writer is limited in this paper to his work about three periods of French literature which this author chose to draw a comparison between them: Classicism (13th century), Romanticism (1st. half of the 19th Century), and Symbolism (2nd half of the 19th Century). From each of these periods, Cohen had chosen three outstanding representatives which he would compare with those of the other periods. These works of each writer; Cohen will then compare to three non-poetic (prosaic) French texts, chosen from scientific literature which surely wouldn't contain any poetic expressions. He would then identify the phonetic, syntactic, and semantic *deviations* between the poetic and prosaic materials.

Keywords: hypermetrics, inflections, non-categorical rhymes, deviations, negative poetics, enchantment

No es fácil, en nuestro medio, obtener información sobre la persona y la actividad de Jean Cohen. Los libros de crítica, poética, estilística, citan con respeto su teoría, pero no es fácil en nuestro medio encontrar cómo enmarcar su teoría de la evolución poética. Ni siquiera he podido asegurarme de que su interés en la poética viene de algún primario interés creador de su juventud, como sucede con tantos otros de los más conocidos como Valéry, o Bousoño, que además de teóricos, son también poetas.

Sólo puedo colegir, por su *apellido*, que Cohen viene de una familia judía; y por sus *libros*, que es un estudioso de la lingüística, de cuyos conceptos se aprovecha para construir su teoría, y que empieza a publicar artículos y libros importantes, vivamente comentados desde que salen, a partir de la segunda mitad la década de los *sesenta* del siglo xx. De sus tesis se ocupan los teóricos más importantes, como Gérard Genette y Tzvetan Todorov; sus libros se traducen al español, y es también conocido de este lado del Atlántico por críticos

prominentes, como Jonathan Culler, que los cita, y utiliza algunos de sus conceptos.

Aparece claro desde el principio que Jean Cohen se inscribe en la línea de poética y estilística que inicia Charles Bally, sucesor de Saussure en la Universidad de Ginebra. Este último autor, Ferdinand de Saussure, aunque criticado por un amplio sector de lingüistas, es una de las figuras más importantes entre los lingüistas de mediados del siglo XX. Volviendo a Bally, en su tratado de estilística francesa (primera edición, 1909), en contraste con todos los autores anteriores, desarrolla un método lingüístico para analizar la poesía. La obra de Bally, igualmente en la opinión de Todorov, “considera que la expresión de los sentimientos constituye el objeto propio de la estilística.” (Todorov, 1984, p.94).

Esto es igualmente cierto y central con respecto a Jean Cohen. Pero como veremos, Cohen es mucho más preciso que Bally en el análisis lingüístico. Quizás se puede decir que Cohen es quien hasta el presente ha llevado más lejos el análisis lingüístico de la poesía.

Cohen posee una bibliografía con una docena de títulos, de los cuales me ha sido posible examinar dos, que corresponden a sus principales obras, y que, por suerte, por cierto, están traducidas al español. De estos dos, el más comentado es el primero, que es principalmente el objeto de este estudio. Se llama *Estructura del Lenguaje Poético* y fue publicado en francés en 1966.

El esquema del libro es sencillo: Tiene una introducción, en la que dice lo que va a hacer y cómo lo va a hacer, y luego, siete capítulos. En el primero de ellos expone su tesis, que, en resumen, consiste en afirmar que la poesía conlleva una ruptura de las leyes ordinarias de cualquier lenguaje y que el análisis gramatical o lingüístico puede probarlo. La poesía conlleva, para él,

ante todo, una *ruptura del lenguaje ordinario*.

En los cinco siguientes capítulos va tomando una por una las partes de la lingüística: el nivel fónico; el nivel semántico (al que dedica tres capítulos); y por último el nivel sintáctico. Son los capítulos más sólidos y originales, y los que constituyen quizá lo que será el valor permanente del libro. En el último capítulo saca las conclusiones de todo su estudio, en donde en forma modesta esboza su teoría provisoria de la poética. Ha resultado, en efecto, más *provisoria* (que viene de *proveer*), que *provisional*, que aludiría más bien a un posible decaimiento posterior. Este último capítulo ofrecerá la base para su nuevo libro, publicado originariamente trece años después del primero, y titulado *El Lenguaje de la Poesía*. Este libro lleva justamente el subtítulo de *Teoría de la Poeticidad*. Llama la atención, después de un examen de este segundo libro, (bastante elemental de mi parte) parecería no responder a las fuertes e inteligentes críticas de los que han comentado su obra.

La principal dificultad para comentar la obra de Jean Cohen es que exige un conocimiento relativamente profundo de la lingüística moderna, lo cual no es el fuerte de todos los teóricos de la poética general. Cohen no se basa sólo en Saussure, el fundador de la lingüística estructuralista y maestro de Bally. Se basa también en la visión de la lingüística del famoso danés

Louis Hjelmslev, el más riguroso, racional y matemático de los seguidores de Saussure. Un ejemplo pondrá esta dificultad de manifiesto. Como explica Oswald Ducrot en el artículo que aparece en la Glosemática del Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje, se pueden distinguir en Saussure dos concepciones del término *forma*: la primera concepción, Hjelmslev la llama siempre *sustancia*,

mientras que a la segunda concepción le reserva el término *forma* que le había dado Saussure. Cohen seguirá estrictamente a Hjemslev. Pero igualmente, y según otra observación de Ducrot, lo que Saussure llama *sustancia*, Hjemslev lo llama materia, y en la traducción francesa de la obra fundamental del danés, esa palabra se vierte por *sentido* (en inglés es *purport*). Ahora bien, la terminología de Hjemslev es la que aparece cuando Cohen (por ej., en la pág. 36 del libro que comento) habla de “forma del sentido”.

Estas dificultades de terminología oscurecen en especial algunos aspectos de la metodología y de la conclusión de Cohen, pero afortunadamente tienen menos efecto negativo en los capítulos dedicados a las – por primera vez llamadas *desviaciones* propias de la poesía con respecto a la *gramática regular* de la prosa. Además, tenemos la ventaja de poseer dos grandes y brillantes explicaciones y críticas de esta obra de Cohen. La primera es por Tzvetan Todorov, hoy recogida en el segundo artículo de su libro *The Poetics of Prose*, artículo titulado “*Poetics and Criticism*”. La segunda es por Gérard Genette, hoy en la obra *Estructuralismo y Literatura*, editada por Roland Barthes y otros, bajo el título “Lenguaje Poético, Poética del Lenguaje”.

Parte él de un enfoque “científico” de lo que es la poética. Se distancia, pues, de otra posible explicación cuando considera la creación poética como un *misterio*, el cual exige algo “*divino*”, o “*mágico*”, maravilloso, irreductible al proceso racional, y esto *divino* y *mágico* es la *inspiración*. Lo *científico* consiste en que la realidad estudiada va a ser sometida a un análisis estructural para luego formular una hipótesis que permita deducir reglas, leyes o principios de validez universal. A su vez, esas leyes serán sometidas a un proceso de verificación. Cohen tiene, pues, la intención de construir una *ciencia* de la poesía. Lo

poético de un texto viene determinado por datos específicos de la estructura particular impuesta al discurso. Algo más tarde, mirado desde otro punto de vista, en una obra luminosa, apellidada por su autor “*El reencantamiento del Mundo*”, el escritor y analista histórico Morris Berman lo ha examinado como cambio histórico. Ese Encanto del mundo, en el tiempo actual supuestamente deslavado, al menos por un tiempo, puede estar determinado por diferentes factores, como la supuesta existencia de seres maravillosos, como serían los ángeles (con sus jerarquías), los genios, los gnomos, hadas, etc., pero también debido a cierta magia de algunas cosas, o fenómenos, como la aurora, el arco iris, a ciertos aspectos del rayo y de la tempestad, o el embrujo de las piedras preciosas, los olores embriagantes, los fenómenos estremecedores, las flores, los pájaros... Aunque éstos falten a la realidad ambiente, el encanto puede estar confiado a seres sólo creados por la imaginación del ser humano, o confiado a su creatividad con los sonidos, los olores, las formas, las sensaciones corporales, ciertas formas de arrebató, de éxtasis, etc., etc., etc. El embrujo que al momento más inesperado puede estremecer al humano sensible, ¿faltaría solamente al don de la palabra, la cual está dotada de sentido, de gracia, de posibilidad de análisis mental, de sonido (que va desde el susurro hasta el estruendo, y que se debate, usando desde la indignación hasta el embeleso), la cadencia, que es sólo un elemento de la musicalidad, el suspenso, y... la intelección, con sus hechizantes dotes de matices en significados, estremecimientos, intuiciones, matices intelectuales.

Como un buen científico, Cohen delimitará su objeto de estudio. La poesía entra en el género *lenguaje*, luego, lo que verdaderamente se estudia, es una *especie*, o *tipo*, de lenguaje. El lenguaje, en efecto, según los casos, puede tener, o carecer de

carácter o *sentido* poético, según el propósito específico de los diversos textos posibles, que el autor artístico puede controlar.

El carácter poético puede estar en el *sonido*, (lo fónico) o en el *sentido*, (lo semántico). Eso es realmente lo esencial. También lo sintáctico – el orden de secuencia de los elementos – puede jugar un papel, según la *intuición del poeta*, y su orden de *análisis de los factores*, lo que resulta ser una combinatoria que divide los tipos de lenguaje en cuatro grupos, de la manera siguiente.

A - Un texto, siguiendo la gramática normal de la prosa, puede tener el orden normal en que en cada lengua se presentan los artículos, nombres, pronombres, adjetivos, etc., etc., y sin embargo, tener también, por otra parte, una *inspiración* especial que lo cualifica como poético.

B - Otro tipo de texto puede mantener el orden sintáctico normal del idioma en uso, y sin embargo sugerir un *significado alterado* para alguna de sus partes.

C - Un tercer ejemplo de texto, el más poético, puede sin duda tener las dos particularidades antes mencionadas, a la vez.

D – Por último, hay textos que no muestran ninguna inspiración especial, aunque tengan sentido, ni parezcan darle un significado especial a alguna parte del texto.

En estas cuatro categorías de textos *puede* estar presente la poeticidad, aunque en la primera no se alteren ni lo fonético (el sonido) ni lo semántico (el significado). Además, sin la *inspiración*, ningún texto es verdaderamente poético.

Nótese que lo sintáctico, esencial para la corrección del lenguaje, no juega un papel esencial para la distinción entre poesía y prosa. (la *prosa versificada* es un intento de

los malos poetas, de los que en realidad no llegaron a poetas).

Para poder hacer afirmaciones más precisas, Cohen limita su estudio a la poesía *integral*, es decir, a la poesía *en verso*; y además, su estudio lo limita también a la poesía francesa, y dentro de ella, a tres épocas (Clasicismo, Romanticismo y Simbolismo). De cada época, retiene tres autores:

Del clasicismo, a Corneille, Racine y Molière; todos del siglo XVIII,

Del romanticismo, a Lamartine, Víctor Hugo y Vigny; temprano en el S. XIX,

Del simbolismo, a Rimbaud, Verlaine y Mallarmé; segunda mitad del siglo XIX.

Las poesías escritas de estos nueve autores forman el *corpus* al cual, con todo rigor, se aplicarán las leyes que descubra. Al resto de la poesía se aplicarán por extensión, en la medida en que no cambien las características. Para propósitos de comparación, Cohen nos habla también de un “*corpus*” en prosa, que él toma de tres escritores *científicos* de finales del siglo XIX: Berthollet, Claude Bernard, y Pasteur. Un presupuesto explícito es que en este segundo corpus no hay nada poético, mientras que en el primero lo poético se da plenamente en los tres períodos. ¿Cómo *cambia el lenguaje* cuando lo poético existe? Esa es la pregunta que los libros de Cohen quieren contestar. Ambos corpus, el poético y el prosaico, son sometidos por Cohen a un análisis gramatical exhaustivo: cada palabra, cada oración, cada cláusula de estos, mismos es contabilizada y contrastada.

Entonces establece la hipótesis: de la prosa se sacan las reglas de la gramática y la poesía constituye una *desviación* con respecto a estas reglas. Esta hipótesis ya había sido elaborada por otros. El mérito de

Cohen es haber demostrado científicamente su corrección. En cada capítulo, Cohen iba examinando un tipo diferente de *desviación*.

En el primer capítulo (que atiende a lo fónico), sólo se puede atender al corpus poético, que es donde existen unas regularidades en el sonido. Allí se consideran dos fenómenos sónicos interesantes. Es conocido el fenómeno que los retóricos llaman hipermetría, o encabalgamiento, que consiste en que el verso acaba, con su acento, su ritmo, y su rima, pero la *idea* no acaba aún, sino que se desborda sobre el verso siguiente. Es decir, que por un lado, en la prosa, la unidad sintáctica (la oración) determina la inflexión de la voz, y cuando llega el punto, cesa la voz, de manera que hay una correspondencia exacta entre sonido, sintaxis y semántica. Por el otro lado, la poesía se desvía de esta unidad: las *inflexiones* (elemento fónico) siguen al verso; el sentido sigue la sintaxis y no termina donde termina el verso. Cohen descubre que este encabalgamiento ocurre en el 11% de los versos de los *clásicos*, en el 19% de los versos de los *románticos*, y en el 39% de los versos de los *simbolistas*. La poesía se desvía en eso de la norma, y Cohen se atreve a decir que hay por tanto *más carácter poético* mientras más pasa el tiempo: que la poesía se vuelve más poética. Esta conclusión, que Cohen saca, no es universalmente exacta para todas las épocas. No parece apropiado creer que los poetas de siglos sucesivos son *cada vez mejores*. Esto aplica también a lo que sigue en este artículo.

Otro fenómeno fónico es igualmente interesante. Se trata de las palabras usadas para la rima. Todos recordamos que al leer a un autor antiguo, como Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, las rimas son muy a menudo entre dos participios, como “*casada*” y “*sentada*”; entre dos morfemas verbales, como *part-imos* y *com-imos*, entre dos morfemas derivativos, como

pres-encia y *exist-encia*. En autores más contemporáneos, en cambio, las rimas suelen establecerse más prevalentemente entre palabras que designan “partes de la oración” *diferentes*, como un verbo con un nombre. Tal sería el caso de dos versos que terminaran, el primero con *rema* (presente de *remar*), y el segundo con *poema*. De estas rimas “no categoriales”, Jean Cohen encuentra un 18.6% en los *clásicos*, un 28.6% en los *románticos*, y un 30.7% en los *simbolistas*. De nuevo, se demuestra que en este orden de cosas el lenguaje poético se *desvía*, cada vez más, del “normal”.

El tercer capítulo del libro que nos ocupa examina un primer aspecto semántico: el de la *predicación*. Sabido es que el predicado debe concordar en género y número con el sujeto: el gato es blanco/ los gatos son blancos. Por esto es sintáctico. Al nivel semántico se puede decir que también debe haber unas concordancias. De un cocinero podemos decir (“predicar”) que es hábil, francés, limpio, creativo. Pero todavía se puede decir, aunque no tiene tanta importancia para su oficio de cocinero, que es alto, apuesto, o viejo. Pero lo que no concuerda semánticamente es que se diga que el cocinero es pétreo, lígneo, celeste o triangular. Esto es así, porque cada vocablo tiene unas *microunidades semánticas*, que algunos llaman *sememas*, y dos palabras referidas la una a la otra, como un nombre y un adjetivo, deben compartir al menos algunos de estos sememas. Los sememas, como se sabe, son unidades de significado.

Los clásicos se preciaban de usar el adjetivo, el epíteto apropiado, y Cohen encuentra justamente que sus tres clásicos tienen sólo 3.6% de epítetos “impertinentes” (es decir, epítetos que *no* comparten sememas con el nombre que modifican), los románticos, (posteriores en el tiempo) el 23%, y los simbolistas, que son los más tardíos de los tres grupos, el 46.3%. Por su parte, los tres científicos mencionados por

Cohen están en el 0% en cuanto a la impertinencia de sus adjetivos, puesto que por lo visto no están enfatizando el carácter poético de sus escritos. Otra vez se observa la *desviación* progresiva de los textos *poéticos* con respecto a la prosa. Hay todavía análisis más complejos de este fenómeno, que para esta ocasión dejo de lado.

El cuarto capítulo del libro de Cohen habla de un segundo fenómeno semántico, que Cohen llama la *determinación*. La manera más fácil de comprenderlo es recordar que en gramática española, hablando de adjetivos calificativos, reconocemos dos clases: los explicativos y los especificativos. Cuando digo “*divino* Júpiter”, la palabra *divino* no añade nada a lo que ya está contenido en la palabra Júpiter, quien tomado en su sentido habitual es considerado de carácter divino. El vocablo *divino* está usado aquí como adjetivo explicativo. Cohen diría que *no añade ninguna determinación* al nombre que modifica. En cambio, cuando digo “*corcel blanco*”, el adjetivo *blanco* especifica o determina de qué tipo de corcel estoy hablando, puesto que hay otros corceles que no son blancos. *Blanco* es aquí un adjetivo especificativo y Cohen diría que determina unas características que no necesariamente pertenecen al sustantivo determinado, sino solo a algunos. De otra manera, podemos decir que los adjetivos explicativos son *redundantes*, es decir, que la información que contienen está también presente en otras unidades del discurso. Quizás un poco injustificadamente, Cohen considera “*desviación*” al epíteto redundante, o lo que es lo mismo, al adjetivo explicativo. Aquí, aunque menos dramática, se confirma la *desviación progresivamente mayor*, con respecto a la norma del discurso prosaico, en los tres grupos: el clásico, nos dice el autor, tiene un 40.3% de epítetos redundantes, el romántico: un 54% y los simbolistas un 66%. Como los números son menos impresionantes en su diferencia,

compara otros *corpus*: prosa científica 3.66%; prosa de novelas 18.4%; poesía moderna, 58.5%.

El capítulo quinto trata de un último fenómeno semántico, que Cohen llama la *coordinación*. La palabra *coordinación* está tomada más bien en un sentido metafórico, por comparación con la sintaxis. El fenómeno de coordinación es sintáctico. Se puede “*coordinar*” por medio de conjunciones, o por medio de la simple yuxtaposición de elementos similares, por ejemplo, de dos oraciones, o de dos adjetivos. A nivel semántico, quizá fuera preferible hablar de *coherencia*. Lo normal de todo discurso es que sea coherente, y no deshilvanado. En este capítulo Cohen ya no ofrece estadísticas, pero cita ejemplos que apuntan hacia la misma *desviación* con respecto a la prosa científica, tomada como ejemplo normal de la prosa. “En el pensamiento científico se halla ciertamente la coherencia del pensamiento... cada una de las oraciones conduce naturalmente a la siguiente, y cuando faltan las transiciones, se debe a que son evidentes, y a que el autor supone con razón que sus lectores son capaces de restablecerlas. Los clásicos, dice Cohen, son un acabado modelo de coherencia:

“*Su palabra (refiriéndose a la “Fedra” de Racine) es notablemente coherente (en un momento en que la emoción hubiera podido turbar el orden de los pensamientos) y fácil resulta entregarse a aquel ejercicio, caro a la pedagogía antigua, consistente en trazar el “plan” del trozo, titulando sus partes consecutivas:*

1. *Encuentro con Hipólito*
2. *Nacimiento de la pasión*
3. *Lucha contra el amor*
4. *Fracaso de esta lucha*

Cuatro partes, pues, que expresan las cuatro fases de un amor que da su título general al conjunto del discurso.” (Cita de Cohen).

Por otra parte, Cohen cita a Valéry (un *simbolista* que no es el trío elegido) que dice: “La esencia del romanticismo consiste en la *supresión de la continuidad de las ideas*”. Luego, entre los simbolistas, cita a Rimbaud, cuyas incoherencias son alabadas por uno de los príncipes del surrealismo, el mismo André Breton. Y Cohen hace una excepción, citando, fuera de la poesía francesa, a nuestro García Lorca, cuando “liga una vez más lo humano con lo *no humano*” en el verso:

”*sucia de besos y arena*”

Finalmente, en el capítulo sexto, incursiona, por una vez, en lo estrictamente sintáctico, que es el corazón de la gramática. El fenómeno que elige no es muy impresionante. Sabido es que en las lenguas romances el orden normal de las palabras es primero el *nombre* y después el *adjetivo*. La anteposición del adjetivo al *nombre* es considerada por Cohen como una *desviación*. La prosa científica casi nunca se desvía: correspondientemente, hay sólo un 2% de anteposición del adjetivo al nombre. Pero después encuentra unas proporciones que no eran totalmente las esperadas. Los *clásicos* muestran 54.3% de anteposición del adjetivo, los *románticos* un 33.3% y los *simbolistas* un 34%. Entonces Cohen “corrige”, no tomando en consideración ciertos epítetos, llamados *evaluativos* (“un gran jardín, una hermosa mujer”). Al suprimirlos en el conteo anterior, se reestablece la progresión: ver 0% los científicos, 11.5% los clásicos, 52.4% los románticos, 49.5% los simbolistas.

El análisis sintáctico es detallado sólo para los *epítetos*, pero Cohen señala que

se puede extender a todas las *inversiones*: la de sujeto y predicado; la de verbo y complementos, etc. Además, Cohen distingue los diversos tipos de epítetos invertidos en un análisis muy largo para ser incluido aquí.

Una vez realizado este estudio detallado, en que la metodología científica le da una gran fuerza, Cohen se dispone a diseñar su teoría de la *poeticidad* en el último capítulo del libro, empeño que, como dicho antes, retomará en su segundo libro. Resume en *dos* las hipótesis verificadas:

1. La diferencia entre prosa y poesía es lingüística. La lengua es esencialmente una forma. En un concepto más amplio, cuando hablamos de formas referimos a los elementos necesarios para la construcción de un poema; como las reglas métricas, la rima, el ritmo y la estructura. La “Forma” es la que marca la diferencia entre la poesía y la prosa. Dicha diferencia no se halla, ni en la *sustancia sonora* (fonética), ni en la *sustancia ideológica* (semántica).
2. La poesía dice *no* a las leyes de la prosa. Su esencia más notable consiste en una *negatividad*. La poesía es la *antiprosa*. Las *figuras* – meollo de la estilística – son una *violación*, o *forma extrema de desviación* al código del lenguaje. Las figuras se logran por los procedimientos de *desviación* antes estudiados. Cuando el lenguaje se hace figurado, el mensaje “desaparece” parcialmente de la atención del receptor y es el *lenguaje mismo* el que se convierte en la *vedette*.

Claro que además de plantear la *desviación* - momento negativo del

quehacer poético - hay que reducir la *desviación*, haciendo que el sentido, de alguna manera, llegue al referente. Tzvetan Todorov criticará esta afirmación: según él, la reducción de la *desviación* del significante debe lograr empatarlo con el significado: con el contenido conceptual. La poesía no puede estar sólo en lo que Cohen llama *forma*; debe alcanzar al *significado*. La poesía no juega propiamente con las *cosas* que menciona: los llamados *referentes*, sino que juega con las características *palabras que usa* para referirse a ellas.

En la estela de Charles Bally, Cohen afirma después, que la esencia de la poesía está en su *valor connotativo*. El efecto de la *desviación* es suscitar una *emoción* en el receptor. Por el contrario, la prosa tiene primordialmente un *valor denotativo*. Su naturaleza consiste en la transmisión del *mensaje*, que es la función más propia del lenguaje. Cuando la *denotación* desfallece, por la ruptura de las reglas, la *emoción* viene en su ayuda: la coherencia es confiada – no a la *gramática*, sino a la *carga emocional* que produce la presencia de la figura: He aquí palabras textuales de Cohen para describir qué es la figura:

“Una especie de ‘lógica afectiva’ que es la norma a la frase poética. El lenguaje ha cambiado de código. Sin duda que se mantiene la regla fundamental de toda comunicación: el mensaje debe ser inteligible. Pero la inteligibilidad no es ya del mismo orden”. (p. 208)

Así se logra la reducción de la *desviación*:

“Tanto en poesía como en prosa, el predicado conviene a su sujeto. La frase poética es objetivamente falsa, pero subjetivamente verdadera. La poesía, decía Hugo, ‘es aquello que hay de íntimo en todo’. Y

Mallarmé: ... ‘una poética muy nueva, que yo podría definir con estas cuatro palabras: pintar, no la cosa, sino el efecto que ella produce’” (ibid.).

Cohen toma tan radicalmente este estado de cosas, que le parece inadmisibles un pasaje del teórico británico moderno Ivor Armstrong Richards, cuando sugiere que si las conexiones del lenguaje científico pertenecen al *tipo lógico*, en el lenguaje poético hay un *uso emocional del lenguaje*, y las relaciones lógicas pueden ser un obstáculo. Eso implicaría, dice Cohen, que no lo es necesariamente: “la significación *emocional* es la antítesis de la significación *intelectual*, y por consiguiente es necesario ‘oponerse’ a ésta para asegurar el triunfo de aquélla”. No puede expresarse más radicalmente la tesis de que la poesía es de naturaleza emotiva. Esta tesis será vivamente criticada, entre otros, por Todorov.

Por otra parte, la misma exageración de esta tesis es un contrapeso necesario a la aridez del análisis. Al término de éste, es necesario volver a la sublimidad de la poesía, que se quiere alcanzar por esta vertiente. La última palabra del texto está tomada en préstamo al gran Paul Valéry quien con ella se refiere a “la forma límite del gozo estético”. Esa palabra es: *encantamiento*.

Vano intento el del autor, sin embargo. Si la manera brillante en que conduce su estudio fuerza a la admiración no consigue el asentimiento de los críticos a sus postulados básicos, a sus premisas tácticas, a los corolarios de sus conclusiones. Tómese por caso la observación que hace de que, si la poesía, en su naturaleza íntima, es una *desviación*, en los últimos siglos hemos asistido a un crecimiento de la poesía hacia sí misma, hacia su propio interior, de modo que se ha hecho progresivamente más

poética, puesto que más *desviada*: Baudelaire, Mallarmé, quizá André Breton, Lorca y los poetas del futuro (obedeciendo a quién sabe cuál ley *Diltheyana* de la historia del Arte) son y serán más genuinamente poetas que Hugo y Lamartine, que Molière, Racine, Corneille, y con más razón que Dante, Virgilio u Homero. Esto contradice el sano juicio de los críticos de otro tiempo, quienes, como Ernst Fischer (1899 – 1972), consideran que “la obra de arte, una vez producida, se separa de las condiciones históricas de su propia creación y se establece en el firmamento de las cosas bellas, fulgiendo con una luz propia que ya nada debe a los procedimientos y artificios por los que se logró”. Prueba de ello es que la mera *desviación* formal con respecto de la norma no produce belleza. Esto explicaría que las tesis de Cohen no pueden comprenderse como extensibles a la totalidad de las obras poéticas de la historia.

Jean Cohen, muy probablemente, está consciente de que él está estudiando sólo un aspecto de un fenómeno que rebasa la poesía, aun a la literatura toda entera, y al mismo conjunto de las artes. Está abordando el problema del origen, pero también del desenvolvimiento histórico de la creatividad de la mente humana. Su principal contribución al esclarecimiento de este problema es que muestra que hay una forma científica de abordarlo.

En un artículo de 1958, recientemente reeditado en el volumen *Scientific Genius and Creativity*, NY, (Freeman) 1987, el matemático y humanista polaco-británico Jakob Bronowski presenta la tesis de que *la estructura del proceso creativo* es la misma para el científico, el inventor, el teórico y el artista. Su argumento es que, aunque tanto la ciencia como el arte son fenómenos sociales, una innovación en cualquiera de estos campos (llamémosla *descubrimiento*, *invento* o *creación*) ocurre solamente cuando una

mente individual percibe, en el supuesto desorden, una profunda nueva unidad. Todas estas mentes individuales, sean *descubiertos*, como Cristóbal Colón, inventores como Da Vinci, literatos como Shakespeare, científicos como Einstein o Max Planck, merecen el nombre general de creadores – en griego: *poetas* – y el proceso de su gesta muestra en todos los casos una estructura análoga. En esta tesis de Bronowski, que no excluye, antes supone, la corrección de lo observado por Cohen, hay dos elementos que no aparecen en este último: el acto de *creación*, y por tanto la poesía, es el producto de una *mente individual*; la *creación* no es simplemente coextensiva y reductible a la estructura de su proceso formal. No sólo la poesía es creativa.

Uno de los efectos más positivos de la aparición del libro “*Estructura del Lenguaje Poético*”, de Jean Cohen, ha sido que nos trajo la crítica de dos investigadores de primera plana. Desde el mismo año de la aparición de ese estudio, aparece el escrito de Todorov titulado *Poetics and Criticism*. En ese título, a palabra *Criticism* (*criticisme*) es usada para referirse a la obra de Gérard Genette, y la palabra *Poetics* (*poétique*) a la obra de Jean Cohen de que estamos hablando. Según Todorov, se trata de los primeros dos estudiosos modernos que reflexionan sobre la poesía en sí misma, en su propia esencia, y no hablan de la poesía para comprender otra cosa. El segundo artículo de crítica a la obra de Cohen es precisamente del propio Gérard Genette, que además de ser una muy bienvenida introducción al pensamiento de Jean Cohen, abundantemente usada para la producción de este reporte, hace unas agudísimas observaciones y hasta correcciones a la teoría de Jean Cohen.

En suma, Cohen escribe *cerebramente* acerca de lo que se considera impulsos del *corazón* – hoy diríamos también, impulsos del *núcleo estriado* del

cerebro – y aun otros pequeños centros – que provocan conmoción. Utilizando la jerga propia de Cohen, diríamos que *el poeta* escribe en código connotativo, y *el estudioso* escribe en código denotativo. Mientras que lo denotativo es el sentido literal primario de la palabra, lo connotativo es lo que emocionalmente *acompaña* a la nota intelectual del término. Cuando el término está inusualmente desplazado, llama más poderosamente la atención y nos abre más a lo que *conlleva* de *sentimiento* cada término. Cuando oímos la palabra “madre”, pensamos primariamente en una *progenitora*, pero referida la palabra a la persona que nos llena de amor a cada uno en particular, el sentimiento puede desplazar el interés general por el significado, y convertirse en una experiencia afectiva. La *noción* se redobla en *emoción*.

El cambio de posición del vocablo en la construcción de la frase se ha convertido en un aviso de que sin modificar el sentido literal primario de la palabra, la razón por la cual la usamos es para suscitar los sentimientos que entonces la acompañan. Así, el desplazamiento de las palabras llega a ser un símbolo o reclamo de que se insiste más en lo emotivo que en lo intelectual. Por eso, a pesar de que, en la poesía, la frecuencia del desplazamiento de las palabras en la oración se convierte en algo que ya esperamos en todo lo literario, sabemos que se trata de un *recurso para modificar nuestra intención* al usarla: atraer la atención del lector, desde una verdad inalterada, hacia una delectación incrementada.