

HACIA UNA ESTÉTICA Y UNA ÉTICA POÉTICA DE LO FORMAL

Terry EAGLETON, *Cómo leer un poema (How to Read a Poem, 2007)*. Trad. M. Jurado. Madrid, Akal, 2010, 208 pp.

Terry Eagleton reclama que se mantenga un status crítico en lo referente al análisis de la forma en la creación poética. Hay que superar una metodología que se reduce a un mero estudio del lenguaje de cualquier creación lírica dando lugar, desde otra perspectiva, a una profundización en este de acuerdo a una consideración que practique un análisis valorándolo como “discurso”, es decir, aplicando una concepción que trabaje en profundidad toda su densidad material, que suponga una búsqueda de lo discursivo en la que se reclame una ideología de la forma, ya que en los elementos circunscritos al significante –como son la puntuación, la sintaxis, la rima– subyace una política de la forma que hay que considerar al igual que se vincula esta asociación convencionalmente al imbricar estos componentes de compromiso con la realidad al contenido. Terry Eagleton subrayará que la puesta en crisis de la forma artística –como así sucediera en el tránsito del realismo a la modernidad– es un correlato discursivo de una convulsión histórica.

Se lleva a cabo un estudio diacrónico de la crítica, analizando esa *piel* ideológica que poseyó la retórica como *cuerpo* de acción social, discurso que fue en la Antigüedad mensaje tanto textual como de perlocución social, siendo aplicadas tanto las figuras verbales como los tropos como recursos persuasivos capaces de lograr efectos políticos. Sin embargo, en la Edad Media, época de absolutismos, soberanías y de control religioso del pensamiento, esta visión de la retórica como arma de praxis socio-moral quedaría reducida a su valoración como mero inventario estéril de la retórica literaria orientado hacia la estilización de las ideas. En el siglo XVII, John Locke, en su *Ensayo sobre el entendimiento humano*, atribuirá a la retórica el valor de ser instrumento de engaño y de error. Hay detrás de todo esto una reflexión sobre cómo la forma, que es estética asociada a una ética social, ha sido silenciada o arrojada a los márgenes de

acuerdo a los diferentes tipos de poder imperantes en cada una de las épocas de la Historia. En la Modernidad la crítica literaria ha abandonado su obligada reflexión social, la que ha sido transferida a los estudios culturales que, sin embargo, se han desentendido del proyecto de análisis de la forma. De esta manera, la crítica literaria corre el riesgo de traicionar los fundamentos ideológicos de la retórica clásica que la originó. En este desprestigio de la forma como termómetro implicado en una intencionalidad social consumada a través de la estilización o deformación de los elementos que integran a esta, ha habido una defensa de las connotaciones de juego de poder que subyacen a todo lenguaje concretándose en un texto poético, siguiendo esta argumentación compartida desde Coleridge a I. A. Richards y de Goethe a los *New Critics*, quienes conciben el texto poético como una versión del Estado bien ordenado, ya que, como nos dice T. S. Eliot en *Cuatro cuartetos*, este dispone las palabras de una manera que solo puede ser concebida en el orden en el que las encontramos: «And sentence that is right (where every Word is at home, / Taking its place to support the others» (*apud* Eagleton, p. 29). Relacionándose con esta interpretación, pensadores tan iconoclastas como Sigmund Freud conciben al lenguaje como la imagen misma de un fetiche; la respuesta cosificada a una realidad cosificada, lo que supone que el lenguaje pase a ser mercancía posmoderna maleable al servicio de esa unidad de poder configurada a través de la globalización.

Si bien en la Modernidad se atribuyó a la novela una funcionalidad social por su carácter crítico respecto a ideas e instituciones, lo que supuso que se relegase a la poesía a ser una mera exteriorización de lo introspectivo, la creación poética es, por el contrario, la que nos enfrenta a la sensación de que el lenguaje se adscribe a una forma fijada de entender el mundo que resulta inalterable, suponiendo entonces una utilización de la forma ideologizada. A su vez, el texto poético, a través de su combinación de significante y significado, de sentido y de forma, supone una declaración ideológica en la que las enunciaciones que encontramos no hay que valorarlas como objetivas sino considerarlas como afirmaciones subordinadas al propósito moral del texto, de manera que, como indicaba Aristóteles, el poeta, a diferencia del historiador, no está obligado a ajustarse a los hechos históricos, sino que los puede reorganizar para resaltar su significado moral. La Modernidad refleja una crisis de fe en el lenguaje, surgiendo el escepticismo hacia una metáfora extravagante y hacia el gesto verbal histriónico, en un período que podría sospechar de la retórica manipulativa, se desconfía de este en un momento histórico en el que la experiencia ha devenido en algo demasiado horrible para darle una expresión verbal adecuada. Se sospecha de la retórica a la que se considera manipuladora del pensamiento, se reniega de su uso embellecedor de una verdad devastada por la destrucción moral de los conflictos bélicos, holocaustos y opresiones políticas. Por este motivo, algunos autores como Johns Hopkins abogaron por la

necesidad de aplicar sistemáticamente violencia al lenguaje si queremos conseguir alguna verdad de él.

Eagleton reclama la necesidad de abordar la materialidad del lenguaje profundizando en qué uso “significativo” se asocia a este. Dentro de esta propuesta acentúa la relevancia de la escuela formalista, que defendió el extrañamiento del lenguaje poético frente al uso convencional del lenguaje cotidiano al que se considera automatizado del que Fredric Jameson indicaría:

[...] se basaba en la oposición entre habituación y percepción, entre una actuación mecánica y descuidada y una conciencia repentina de las texturas y superficies mismas del mundo del lenguaje (Jameson, 1980: 59).

En esta concepción de quiebra se ejecuta un juego de cambios formales del que Víktor Shklovskij comentaría: «el extrañamiento se parece con frecuencia a la adivinanza: también mueve de sitio las características del objeto» (Shklovskij, 1973: 63), acción esta de destrucción de la forma convencional o, mejor, de deconstrucción, que conlleva una liberación de dicho sistema expresivo, que crea mecanicismos del pensamiento y un dominio de la voluntad del individuo, siendo esta una práctica inconsciente de dicha alienación que se ejecuta mediante el proceso de génesis del pensamiento, que supone la realización mental de esta mediante el lenguaje. Pero en oposición a esta idea proclamaba Víktor Shkolvskij una concepción del arte como desfamiliarización o extrañamiento de los objetos (*ostraneine*), acto teórico que está revestido de unas interpretaciones estéticas asociadas a profundas connotaciones éticas; hay que renovar las percepciones, lograr ver el mundo material de un modo nuevo fuera de ese automatismo. Boris Eikhenbaum abogaría por esta función de ruptura perceptiva y apertura a una nueva capacidad de ver la realidad formal como si fuera la primera vez, creando una escisión perceptiva con nuestra anterior perspectiva de concebirla: «El arte se entiende como una manera de alterar el automatismo perceptivo» (*apud* Volek, 1992: 83).

Como indica Peter Steiner en *El formalismo ruso, una meta-poética*, algunos miembros del grupo –entre quienes se encontraban Burljuki, Khlebnikov, Majakovskij– se integraron en uno de los movimientos futuristas más iconoclastas, el denominado *Hylatea*, el cual declaraba muerto el arte del pasado, proclamaba que era necesario lograr una conmoción en el lector y en su manifiesto aludía a que la deformación del lenguaje artístico debía ocasionar «una bofetada al gusto del público» (*apud* Steiner, 2001: 130). Dicha lucha contra la sistematización del pensamiento a través de un lenguaje automatizado les llevará a crear un sistema de expresión llamado *Zaum`*, nuevo lenguaje del arte verbal que carecía de forma interna, que consistía en la combinación libre, aunque emocionalmente expresiva, de sonidos, desprovista de un significado

absoluto. Se declaraba que un contenido nuevo solo nace cuando se consiguen nuevos mecanismos expresivos, entendiéndose que la forma determina al contenido y que no eran las ideas o cosas presentadas en la obra literaria las que eran importantes, sino el mismo mecanismo de esa presentación. En esta lucha por una nueva escritura que rompiera con la tradicional asociada al lenguaje en su cotidianeidad, Krüčėnych escribiría: «Declaramos para el arte: LA PALABRA ES MÁS AMPLIA QUE SU SIGNIFICADO. La palabra (y los sonidos que la componen) no es mero pensamiento cercenado, no es mera lógica, sino, sobre todo, lo transracional (sus componentes místicos y estéticos)» (*apud* Steiner, 2001: 132). Siendo de esta manera el lenguaje literario el que va más allá de la razón, que da cuenta de las facultades no racionales, acción de subversión formal-ética, ya que esta es uno de los mecanismos de generación de relaciones de poder sobre el individuo, al igual que la consciencia lo fue para movimientos de vanguardia como el surrealismo. Posteriormente, también la escuela de Praga –de la que muchos miembros habían sido teóricos del formalismo ruso, al igual que habían hecho los simbolistas franceses– abogará por desnudar al lenguaje de su ropaje denotativo para que este quedase libre en su cuerpo como significante.

Surgirá en la Posmodernidad una actitud estética que conecta con esta deformación del orden hegemónico de lo aceptable, asumiendo las desviaciones formales de la teoría formalista y de la práctica expresionista que supuso la praxis artística de cómo presentar dicha percepción regida por la deformación de la mirada tradicional. Así, actualmente se valora como poético lo que se constituye desde el choque con el modelo impuesto, acción de desvío que se enfrenta al consenso, al poder de los centros fijados, dando lugar a la creencia posmoderna de que lo creativo solo se da en los márgenes, de que la poesía es un ejercicio de diferencia. Frente a este dominio de la voluntad, el formalismo propugna un extrañamiento que nos libere de dicho automatismo alienante. La poesía busca la enfermedad del lenguaje, subvirtiendo sus principios de ordenamiento para dar lugar a la liberación de ese orden opresor, acción epifánica, que al igual que en una dolencia física, en la que después de experimentar un proceso de larga enfermedad este nos hace recuperar de nuevo la atención hacia nuestro cuerpo; así dicho proceso provoca que se experimente de nuevo el lenguaje en toda su fisicidad. Jean Cocteau, poeta y crítico del surrealismo, ofrecería una misión de la poesía cifrada en términos muy similares a los establecidos por Víktor Sklovskij, afirmando que la poesía revela «las sorprendentes cosas que nos rodean y que, por lo general, nuestros sentidos mecánicamente registran» (*apud* Erlich, 1974: 257).

Yuri Lotman, teórico del formalismo, consideraba el poema como un multisistema en el que los diversos sistemas (fónico, semántico, gráfico, morfológico) entran en oposición, produciéndose la invasión o el choque de unos con otros. De esta manera, el

poema supone una relación de equivalencias fónicas que quiebra la referida automatización ya que se transgrede dicha homogeneidad al unir unos esquemas rítmico-sonoros para poner de relieve sus diferencias semánticas. Terry Eagleton alude a la “falacia de la encarnación” señalando que lo que Yuri Lotman enunció como subsistemas fue discutido por sectores de la crítica que los circunscribían como parte de una totalidad armoniosa, asignación sustentada en el precepto dogmático de que contenido y forma son una materialización o encarnación de lo mismo. Frente a esta visión todo el estudio de Eagleton resalta la tensión que en poesía se establece entre forma y contenido, la que tiene lugar por ejemplo en la ironía y que nos desvela que el lenguaje tiene un valor performativo en el que significante y significado suponen un juego oculto, a modo de partida de póquer, que pone en práctica estrategias ocultas de significado en las que se practica un posicionamiento moral no desvelado explícitamente. En esta contraposición de continente y contenido hay unas connotaciones que suponen una semántica adherida a un ideario social. De esta manera, siendo una muestra entre muchas posibles ejemplificaciones, en *La tierra baldía* de T. S. Eliot los continuos *collages*, citas, alusiones, frases incompletas, dan lugar a una discrepancia entre los elementos materiales del discurso y su significado literal que nos ofrece un retrato crítico del fragmentarismo de una civilización en decadencia.

Hay por lo tanto que profundizar en esos valores de contenido socio-moral que se transmiten mediante aspectos formales, atribución asociada a estos que alejamos convencionalmente de una lectura social que concebimos como subyacente a los valores semánticos del poema, pero que está implícita en una forma que deviene en actitud de posicionamiento respecto al propio contenido al que esta se refiere como significante. Eagleton resaltará esta política de la forma planteando estos valores de compromiso en aspectos inherentes a la materialidad del lenguaje de un texto como son: la puntuación, la rima, el ritmo, el tono, el timbre, la voz, la altura. A este respecto se cita al poeta Philip Larkin, quien en su poema “Days” quiebra intencionadamente la rima generando un tipo de rima parcial, palabras que suenan concordantes, que son un simulacro de equivalencia fónica que no llega a consumarse. El equilibrio que supone la armonía de sonido en un texto es inaceptable en un poema que quiere reconstruir semántica y formalmente los horrores de la guerra, retratando el nihilismo al que llega quien debe desterrar cualquier emoción porque el sentimentalismo hace débil a quien se ve forzado a matar para no morir. Encontramos rimas parciales como: Killed/cold, fleer/flowers, feet/fought, brother/bothers. Gesto de estética-ética que pretende representar una masacre y que si asumiera una rima auténtica, esta parecería una especie de armonía impuesta y anestésica por sobredosis de belleza en un mundo en destrucción.

Similares valores de compromiso es posible encontrar en la imagen, que al igual que la rima, establece ese juego de oposiciones entre diferencia e identidad que perfora la red automatizadora del lenguaje. Así sucede con los símbolos y metáforas que recalcan afinidades entre elementos que reconocemos como diferentes, o en la metonimia que fija equivalencias de cosas que sabemos dispares. Hay que considerar el carácter engañoso del término, ya que “imagen” sugiere lo visual y no toda la imaginación es de este tipo. Se va a destacar, entre otros autores, a W. H. Auden, que carece de esta clase, ya que las suyas establecen una asociación entre lo concreto y lo abstracto: «Anxiety receives them like a Grand Hotel» (*apud* Eagleton, 2010: 173). Este tipo de relaciones metafóricas son una muestra de que la idea de la representación está en crisis, resaltando posteriormente que precisamente dicha incapacidad para la visualización es lo que le confiere al lenguaje su libertad y que restringirlo a ser una forma de representación de la realidad es limitar sus facultades.

Incluso hay que considerar que la elección de determinadas estructuras métricas suponen la incorporación de un significado social, es el caso del pentámetro yámbico, que destaca Eagleton que supone la interacción entre la flexibilidad y la fluidez espontáneas de la voz que habla, pero que también concreta un triunfo formal entre orden y libertad, ya que logra la fusión entre el tono distintivo de una voz individual con la estabilidad que le confiere el armazón estructural en el que se integra. En este registro métrico subyace, desde la perspectiva del autor, el tipo de equilibrio entre el individuo y el orden social que las sociedades liberales tienden a favorecer. Se reniega tanto del individualismo anarquista como del modelo cultural en el que lo colectivo domina sobre lo individual.

En cuanto a la sintaxis también puede actuar como mediadora entre un poema y la historia, como sucede en los poemas citados por Eagleton de Edward Thomas “Old man” y “Fifty fagots” cuya nudosa sintaxis con modificación y giros intrincados respecto a su propio discurso son un correlato textual materializado en lo discursivo que alude a la sensación posmoderna de la extrema inaccesibilidad de la verdad, somos un tiempo de reflejos en el espejo de lo ficcional de la Historia que ha pasado a ser una creación narrativa de la Realidad, somos rostros de memoria fragmentada e identidades vacías en ese cristal translúcido de la nada de la verdad.

Debe reconsiderarse un análisis crítico de la creación poética que valore a un mismo nivel de implicación de significación socio-moral tanto el componente semántico como los elementos formales. A través de la forma se transgrede lo establecido, se deforma el modelo hegemónico para dar lugar a una apertura diferencial hacia las formas otras, así la estética aporta una ética de denuncia y compromiso abriendo campos de liberación del lenguaje, sistema automatizado que fija modelos de

entender el mundo y la Historia, en definitiva, como se afirmó en el formalismo ruso y posteriormente en la escuela lingüística de Praga, el lenguaje poético ofrece una lucha contra ese sistema de poder que es el lenguaje y que automatiza nuestro pensamiento.

Jesús SORIA CARO
Universidad de Zaragoza

Referencias bibliográficas

- Eagleton, Terry (2010): *Cómo leer un poema*. Trad. Mario Jurado. Madrid, Akal.
- Erlich, Victor (1974): *El formalismo ruso*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona, Seix Barral.
- Jameson, Fredric (1980): *La cárcel del lenguaje*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Ariel.
- Skolvskij, Víctor (1973): *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo*. Trad. J. F. Sánchez. Madrid, Comunicación.
- Steiner, Peter (2001): *El formalismo ruso, una metapoética*. Trad. Vicente Carmona González. Madrid, Akal.
- Volek, Emil (1992): *Antología del formalismo ruso y del grupo de Batjin*. Pról., trad. y ed. de Emil Volek. Madrid, Fundamentos, vol. I.