

Colección **Ciencias Humanas**

Iuri Tiniánov
**El problema
de la lengua poética**

Prólogo de Jorge Panesi

Traducción de Eugenio López Arriazu

 **Dedalus** Editores

Tiniánov, Iuri

El problema de la lengua poética. - 1a ed.- Buenos Aires: Dedalus, 2010.
191 p.; 21 x 14 cm. - (Ciencias Humanas)

Traducido por: Eugenio López Arriazu

ISBN 978-987-23248-6-5

1. Estudios Literarios. 2. Literatura Rusa. I. López Arriazu, Eugenio, trad. II. Título

CDD 801.95

Indice

Prólogo a esta edición 7
Jorge Panesi

Nota del traductor 17

Prefacio del autor 23

CAPÍTULO 1

EL RITMO COMO FACTOR
CONSTRUCTIVO DEL VERSO 27

El concepto de construcción. Lo inmotivado como material de estudio del arte. El papel de la *Ohrenphilologie* en el establecimiento del factor constructivo del verso. El enfoque acústico del verso, su insuficiencia. Los equivalentes del texto. El metro y el ritmo. La función del ritmo en el verso y en la prosa. El concepto de unidad poética. El verso libre. Las leyes del verso.

CAPÍTULO 2

EL SENTIDO DE LA PALABRA POÉTICA 77

La palabra aislada y la palabra puramente léxica. El in-

Título original: *Problema stíjotvornogo íazíka*

© de la traducción: Eugenio López Arriazu

1ª edición: julio de 2010

Dedalus Editores
Felipe Vallese 855, Buenos Aires, Argentina
info@dedaluseditores.com.ar
www.dedaluseditores.com.ar

Edición a cargo de Eugenio López Arriazu

Diseño de colección y cubierta: Crudele Ribeiro Diseño | crudeleribeiro.com
Diagramación: Ariel Shalom

ISBN 978-987-23248-6-5
Hecho el depósito que marca la ley 11723
Impreso en Argentina

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, digital, de grabación o fotocopia, sin permiso previo del editor.

dicio fundamental de significado. Los indicios secundarios y fluctuantes de significado. El matiz léxico. El concepto de léxico literario. La influencia del verso sobre el sentido de la palabra. La influencia de los límites del verso y del encabalgamiento sobre el sentido. La significación rítmica y la significación del sentido. Los indicios fluctuantes de significado en el verso. El matiz léxico en el verso. El juego basado en los indicios fundamentales de significado. Los nombres propios en el verso. El matiz léxico “a la distancia”. La “instrumentación”, su influencia sobre el sentido de la palabra. La influencia de la rima sobre el sentido de la palabra. El calambur. El problema de la imagen.

Capítulo 1

El ritmo como factor constructivo del verso

1

El estudio del arte verbal presenta una dificultad doble. Primero, desde el punto de vista del material al que se da forma (cuya designación convencional más común es el discurso, la palabra). Segundo, desde el punto de vista del principio constructivo de este arte.

En el primer caso, el objeto de nuestro estudio resulta ser algo demasiado estrechamente unido a nuestra conciencia cotidiana, y a veces incluso concebido en la estrechez de este vínculo. Con gusto perdemos de vista en qué consiste el vínculo, cuál es su carácter y, proyectando arbitrariamente en el objeto de estudio todas las relaciones que son habituales para nuestra existencia, las convertimos en puntos de partida de la investigación literaria.¹ Así, se pierde de vista la heterogeneidad, la polisemia del material, que depende de su papel y de su fin. Se pierde de vista que hay en la palabra momentos de diverso valor que dependen de su función; un momento puede destacarse a expensas de los otros, por lo que estos otros se deforman, y a

veces son rebajados al grado de un accesorio neutro. El grandioso intento de Potebniá de construir una teoría de la literatura comprendida a partir de la palabra como *év* hacia una compleja producción artística como $\pi\tilde{\alpha}v$ ¹ estaba de antemano condenado al fracaso, pues toda la esencia de la relación de *év* a $\pi\tilde{\alpha}v$ reside en la variedad y en la variada significación funcional de este “*év*”. El concepto de “material” no sale de los límites de la forma, es también formal; confundirlo con momentos ajenos a la construcción es erróneo.

La segunda dificultad es la usual actitud hacia la naturaleza del principio constructivo, formante, considerado de naturaleza *estática*. Aclararemos el problema con un ejemplo. Hace apenas poco tiempo que hemos abandonado el tipo de crítica que analizaba (y censuraba) a los héroes de la novela como si fueran personas vivientes. Nadie garantiza tampoco que desaparezcan por completo las biografías de los héroes ni los intentos de restablecer sobre estas biografías la realidad histórica. Todo esto se basa en la premisa del *héroe estático*. Es apropiado recordar aquí las palabras de Goethe sobre la función artística, sobre la luz doble de los paisajes de Rubens y el hecho doble en Shakespeare. “Cuando el cuadro se convierte en un verdadero cuadro, al artista se le concede la libertad y entonces puede recurrir a la *ficción*... El artista habla a la gente con la ayuda del *todo*...” Por eso la luz desde dos lados, si bien es forzada, “si bien es algo contra la naturaleza...”, aun así “está por encima de la naturaleza”. Lady Macbeth, quien dice en un momento: “Le di el pecho a mi hijo”, y de quien luego se dice: “No tiene hijos”, está justificada, porque a Shakespeare “le preocupaba la fuerza de cada discurso”.

1. En griego, *év*, “uno”; $\pi\tilde{\alpha}v$, “todo”.

No hay que tomar en general en un sentido demasiado exacto y puntilloso cada palabra del poeta o cada pincelada del pintor (...) el poeta hace decir a sus personajes en *un determinado lugar* precisamente lo que allí se necesita, lo que es bueno precisamente allí y que produce una impresión, sin preocuparse ni considerar especialmente lo que sería quizás una contradicción evidente con las palabras dichas en otro lugar.

Y Goethe explica esto desde el punto de vista del principio constructivo del *drama* shakesperiano:

En general, es poco probable que Shakespeare haya pensado, mientras escribía, que sus obras serían impresas, que se contarían, yuxtapondrían y compararían los versos; antes bien, frente a sus ojos tenía la escena: veía cómo sus obras se movían y vivían, cuán rápido pasaban ante los ojos y volaban cerca de los oídos de los espectadores; no había tiempo de detenerse y criticar los detalles, sólo había que preocuparse por producir la impresión más fuerte en el momento presente.^{II}

Así, la unidad estática del héroe (como también en general toda unidad estática de una obra literaria) resulta extraordinariamente inestable; depende por completo del principio de construcción y puede fluctuar en el curso de una obra según cómo en cada caso particular lo determine la dinámica general de la obra; basta que haya un signo de unidad, una categoría que legitime los casos más extremos de destrucción efectiva y que permita verlos como un *equivalente de la unidad*.^{III}

Pero es ya del todo evidente que tal unidad no es la unidad estática del héroe, ingenuamente imaginada; en lugar del signo de unidad estática se cierne sobre él el signo de la integración dinámica, de la integridad. No hay héroe estático, sólo existe el héroe dinámico. Y es suficiente el signo del héroe, su nombre, para que lo consideremos en cada caso particular como al mismo héroe.^{IV}

En el ejemplo del héroe se revela la solidez, la constancia de los hábitos estáticos de la conciencia. Exactamente lo mismo sucede con la cuestión de la “forma” de la obra literaria. No hace mucho aún que pusimos fin a la célebre analogía: forma – contenido = vaso – vino. Pero todas las analogías espaciales que se aplican al concepto de forma son importantes porque sólo son analogías en apariencia: por el contrario, introducen invariablemente en el concepto de forma un indicio estático, estrechamente ligado a la espacialidad (mientras que las formas espaciales deben comprenderse como dinámicas *sui generis*). Lo mismo con la terminología. Me atrevería a afirmar que la palabra “composición” encubre en 9 de cada 10 casos una comprensión de la forma como estática. Imperceptiblemente, el concepto de “verso” o “estrofa” cae fuera de la serie dinámica; la repetición deja de percibirse como un hecho de intensidad distinta bajo distintas condiciones de frecuencia y calidad; aparece el peligroso concepto de “simetría de los hechos compositivos”, peligroso porque no se puede hablar de simetría cuando hay intensificación.

La unidad de la obra no es un todo cerrado simétrico, sino una integridad dinámica que se desarrolla; no hay entre sus elementos un signo estático de igualdad y adición, sino, siempre, un signo dinámico de correlación e integración.

La forma de la obra literaria debe ser comprendida como dinámica.

Este dinamismo se manifiesta 1) en el concepto de principio constructivo. No todos los factores de la palabra tienen el mismo valor; la forma dinámica no se produce por unión ni por combinación (cf. el concepto frecuentemente utilizado de “correspondencia”), sino por interacción y, por consiguiente, por la evidenciación de un grupo de factores a expensas de otro. Por eso el factor destacado deforma los subordinados. 2) La percepción de la forma es así siempre la percepción de un fluir

(y, por consiguiente, de un cambio) de la relación entre el principio constructivo subordinante y los factores subordinados. En el concepto de este fluir, de este “despliegue” no es en absoluto necesario introducir un matiz *temporal*. El fluir, la dinámica, puede tomarse en sí misma, fuera del tiempo, como movimiento puro. El arte vive de esta interacción, de esta lucha. Sin la percepción de la subordinación, de la deformación de todos los factores por parte del factor que desempeña el papel constructivo, no hay hecho artístico. (“La *concordancia* de los factores es una característica negativa particular del principio constructivo”, V. Shklovski). Pero si desaparece la percepción de la *interacción* de los factores (lo cual presupone la presencia necesaria de dos momentos: el subordinante y el subordinado) se borra lo propio del arte; éste se automatiza.

De este modo, se introduce en el concepto de “principio constructivo” y de “material” un matiz histórico. Pero la historia de la literatura también nos convence de la constancia de los *principios básicos de construcción y de material*. El sistema métrico-tonal del verso de Lomonósov, que era el factor constructivo, se une aproximadamente por la época de Kostrov a un determinado sistema de sintaxis y de léxico y –como su papel subordinante, deformante se debilita y el verso se automatiza– es necesaria la revolución de Derzhavin para destruir la unión, para convertirlo nuevamente en interacción, en lucha, en forma. El momento más importante para ello es aquí el momento de una nueva interacción, y no sólo el momento de introducción de un factor cualquiera de por sí. Al hacer interactuar un metro gastado (el cual se había gastado precisamente como consecuencia de su unión fuerte y habitual con el sistema acentual de la proposición y con ciertos elementos léxicos), al hacerlo interactuar con factores nuevos, renovamos el metro mismo, reavivamos en él nuevas posibilidades constructivas. (Tal es el papel histórico de la *parodia* poética). Esta misma renovación

del principio constructivo del metro se da como resultado de la introducción de *nuevos* metros.

Las categorías fundamentales de la forma poética permanecen firmes: el desarrollo histórico no confunde las cosas, no destruye la diferencia entre principio constructivo y material, sino que, por el contrario, la subraya. Esto no elimina de por sí los problemas de cada caso en particular con su singular correlación entre principio constructivo y material, con su propio problema de una forma dinámica.

Daré un ejemplo de la automatización de un conocido sistema de versificación y del rescate del significado constructivo del metro gracias a la ruptura de tal sistema. Es interesante que el papel de la ruptura lo hubiese desempeñado aquí la misma *octava* que para A. Máikov era el modelo de la “armonía del verso”.^v En los años '30, el yambo de cuatro pies se automatizaba. Cf. “La casita de Kolomna” de Pushkin:

El yambo de cuatro pies me hartó.²

En el año 1831, Sheviriov publicó en *El telescopio* una argumentación “Sobre la posibilidad de introducir la octava italiana en la versificación rusa” con una traducción del canto VII de *Jerusalén liberada*. En 1835, el fragmento se publicó en *El observador de Moscú* con el siguiente prólogo:

Este experimento... tuvo... la desgracia de aparecer en una época de monotonía *armónica*, la cual se difundía entonces en el mundo de nuestra Poesía y todavía colmaba todos los oídos, aunque comenzaba a fastidiar un poco. Estas octavas, en las que *se destruían todas las reglas convencionales de nuestra prosodia*, en las que se declaraba un divorcio total

3. Четырехстопный ямб мне надоел (Alexandr Serguéevich Pushkin, “La casita de Kolomna”, 1830).

entre rimas masculinas y femeninas, en las que el *troqueo* se mezclaba con el *yambo*, en las que dos vocales formaban una *única sílaba*, estas octavas, que asustaban por lo extremo de sus novedades, ¿podían ser oportunas en un tiempo en que una *dicha de sonidos monótonos acariciaba nuestro oído*, en que el *pensamiento dormitaba tranquilamente bajo esta melodía y la lengua transformaba las palabras en meros sonidos?*...^{vi}

Es excelente aquí la caracterización del automatismo resultante de la unión habitual entre metro y palabra; es preciso destruir “todas las reglas” para restablecer la dinámica del verso. Las octavas produjeron una tormenta literaria. I. I. Dimítrev escribía al conde Viázemski:

El profesor Sheviriov y el ex estudiante Bielinski hace ya mucho que enterraron no sólo nuestra cofradía de viejos, sino, no se enoje, también a Ud. y a Batiushkov e incluso a Pushkin. El señor profesor explicó que nuestro metro *afectado* (es una palabra de moda) y nuestra *afectada* lengua poética no sirven para nada, son *monótonos* (también una palabra favorita), y como modelo nos dio en *El observador* una traducción en sus octavas del canto séptimo de *Jerusalén Liberada*. Quisiera que cotejara Ud. con la traducción de Raich y me dijera si encuentra en los metros y en la lengua poética de Sheviriov la musicalidad, la fuerza y la expresividad que según sus palabras faltan en la poesía rusa de nuestros tiempos... Sin embargo... ¡es duro sobrevivir a la lengua materna y comenzar de nuevo con el abecedario!^{vii}

Todo es característico en este pleito: la relación del viejo poeta con la “musicalidad” y en general con el verso como *sistema* petrificado, la aseveración de que la revolución de Sheviriov es un regreso al *abecedario* (fundamento elemental) y la aspiración de Sheviriov de restablecer, a expensas de una “musicalidad” gastada, la interacción dinámica de los factores poéticos.

El mismo Sheviriov publicó un epigrama provocativo sobre sus octavas:

El rimador, descontento del verso ruso,
Proyectó su osada sedición
A quebrarlos se puso con audaz subversión,
A todas las rimas un divorcio afrentoso impuso,
El yambo y el troqueo dejó vagar en libertad,
¿Y de tanto pecado qué fruto salió?
La lluvia y la queja con viento y con trueno unió
Y de la armonía ensordeció la horrible paz.^{VIII 3}

Por su parte, Pushkin llamó “sofá” al verso automatizado y comparó el verso nuevo dinamizado con un carro *bamboleante* que avanza a gran velocidad sobre montículos. “El verso nuevo” era bueno no porque fuera “más musical” o “más acabado”, sino porque restablecía la dinámica de los factores. Así, el desarrollo dialéctico de la forma, al variar la correlación de los factores subordinados con el principio constructivo, salva su papel constructivo.