

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La teoría del lenguaje en la obra ensayística y poética de Henri Meschonnic

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Manuel Pacheco Sánchez

DIRECTORA

Pilar Andrade Boué

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La teoría del lenguaje en la obra ensayística y poética de Henri Meschonnic

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Manuel Pacheco Sánchez

DIRECTOR

Pilar Andrade Boué

Agradecimientos

Quiero agradecer de la manera más sincera a mi directora, Pilar Andrade, por su seguimiento y su confianza en esta tesis. Bajo su tutela he aprendido una honestidad, exigencia y capacidad de cuestionamiento que han sido modelo tanto para mi formación académica como humana. Su dedicación y sus consejos han hecho posible superar los retos de este trabajo, y las prolongadas conversaciones que hemos mantenido —y que espero que continuemos manteniendo— permanecen como fuente constante de conocimiento y motivación.

Agradezco también a mi tutora, Aurora Conde, su presencia desde los años del máster. Su apoyo fue el impulso definitivo a la hora de comenzar el doctorado, y desde entonces ha sido un referente y una guía para todo tipo de aventuras intelectuales y vitales. Con ella he aprendido a permanecer crítico y a no abandonar nunca la curiosidad, y confío en que esta actitud acompañe siempre mi trabajo.

Durante el primer año de doctorado, la tesis estaba proyectada para ser algo muy distinto de lo que es ahora, y quiero agradecer también a quienes me acompañaron y supervisaron antes de este cambio de rumbo: a José Antonio Millán, por su sabiduría y su generosidad para compartirla, y a Teresa Catalán, mi primera maestra y a la que debo gran parte de lo que ahora soy.

Para este trabajo también ha sido importante la ayuda y los consejos de profesores e investigadores como Lourdes Carriedo, Jordi Massó, Eugenia Popeanga y Anne-Marie Reboul, a los que he tenido la suerte de contar entre mis mentores. Me gustaría agradecer de manera particular a Marco Carmello por su orientación y referencias, que han sido

fundamentales para trabajar a Meschonnic en profundidad. Y no quisiera dejar de mencionar a aquellos “pasajeros” a los que ahora cuento entre mis amigos. En especial, a Álvaro por sus consejos, a Manuela por su complicidad e inconmensurable generosidad, y a Elios por ser, de tantas maneras, el mejor compañero de fatigas que alguien podría tener.

Doy las gracias a todos los amigos que se han sentado a escuchar a lo largo de estos años: Eva, Jaime, Javier y Belén, José Manuel, José María y Nazaret, María, Marta y Nacho, Mike (gracias por las traducciones urgentes) y Ricky.

Y agradezco finalmente a mi familia por su apoyo incondicional. A Rocío, Javier y Alonso, y a Luisa, Tomás y María. Y por encima de todo, a mis padres y mi hermano, a los que está dedicado este trabajo.

Índice

Resumen	1
Summary	4
Introducción	6
A. Estado de la cuestión	6
B. Metodología	11
C. Objetivos	17

BLOQUE 1: HACIA UNA TEORÍA DEL LENGUAJE

Capítulo 1: Meschonnic y el concepto de teoría del lenguaje	20
1.1. Sobre las disciplinas	20
1.2. El problema del esencialismo	29
1.2.1. <i>Nominalismo y realismo</i>	33
1.2.2. <i>Lo sagrado, lo divino, lo religioso</i>	37
1.2.3. <i>El esencialismo y la teoría del lenguaje</i>	41
1.3. La labor de la crítica	42
Capítulo 2: El lenguaje como actividad	48
2.1. Historicidad e historicismo.....	49

2.2. El legado de Humboldt: actividad e interacción.....	54
2.3. Referencias para la caracterización del sujeto en la teoría de Meschonnic: cuerpo, <i>forma de lenguaje y forma de vida</i>	61
2.3.1. <i>Cuerpo y lenguaje en Spinoza</i>	63
2.3.2. <i>Sujeto y forma de lenguaje en Humboldt</i>	68
2.3.3. <i>Sujeto y forma de vida en Wittgenstein</i>	74
2.4. El sujeto en Meschonnic (I): sujeto como <i>subjetivación</i>	79
Capítulo 3: Recuperar a Saussure	88
3.1. Cronología del problema estructuralista	89
3.2. Recuperar a Saussure	97
3.3. El sistema de la lengua	100
3.3.1. <i>Arbitrariedad del signo</i>	100
3.3.2. <i>Valor y funcionamiento</i>	104
3.3.3. <i>Sistema frente a estructura</i>	109
3.4. La práctica de la lengua	113
3.4.1. <i>De la lengua al lenguaje</i>	114
3.4.2. <i>Parole y oralidad</i>	117
Capítulo 4: La labor de la poética	124
4.1. El lugar de la poética en la teoría del lenguaje	125
4.2. Nuevas lecturas de Benveniste	131
4.2.1. <i>Semántica sin semiótica. La unidad de la obra</i>	132

4.2.2. <i>Modos de significar</i>	140
4.3. Poesía, poema	145
4.3.1. <i>Algunos sentidos de poesía</i>	145
4.3.2. <i>El sentido poético de valor</i>	148
4.4. El sujeto en Meschonnic (II): sujeto del poema	153
4.5. Poética, ética, política.....	160
Capítulo 5: El caso Heidegger	166
5.1. La política de Heidegger	168
5.1.1. <i>Aprender a leer el antisemitismo</i>	168
5.1.2. <i>Dos ejemplos de lectura</i>	176
5.2. El esencialismo en la filosofía de Heidegger.....	179
5.3. La poética de Heidegger.....	186
5.3.1. <i>Poesía hacia lo sagrado</i>	186
5.3.2. <i>Wittgenstein frente a Heidegger</i>	190

BLOQUE 2: CRÍTICA DEL RITMO

Capítulo 6: Los paradigmas del signo	196
6.1. El paradigma lingüístico	198
6.2. El paradigma antropológico	200
6.3. El paradigma filosófico.....	204

6.4. El paradigma teológico	211
6.5. El paradigma social	214
6.6. El paradigma político	219
Capítulo 7: Historia del ritmo	223
7.1. Ritmo poético, poética del ritmo	224
7.2. La anterioridad del ritmo	228
7.2.1. <i>La anterioridad entendida como funcionamiento</i>	228
7.2.2. <i>La Biblia como un funcionamiento</i>	234
7.3. Para una historia del ritmo.....	238
7.3.1. <i>Benveniste y el sentido de ῥυθμός</i>	239
7.3.2. <i>La poética de Tinianov</i>	243
7.3.3. <i>Poetas y ritmo</i>	
Capítulo 8: Definir el ritmo	252
8.1. Ritmo y medida.....	253
8.1.1. <i>El ritmo no es música</i>	257
8.1.2. <i>El ritmo no es métrica</i>	265
8.2. No existe una métrica francesa	274
8.3. La continuidad entre poesía y prosa	281
8.4. Traducir el ritmo.....	287
Capítulo 9: Analizar el ritmo.....	293
9.1. La acentuación de grupo.....	295

9.1.1. <i>El adjetivo</i>	296
9.1.2. <i>El adverbio</i>	297
9.1.3. <i>El verbo</i>	298
9.1.4. <i>El pronombre personal</i>	299
9.2. Acentuación prosódica y acentuación métrica	299
9.2.1. <i>Acentos prosódicos: ecos y pausas</i>	299
9.2.2. <i>Acentos métricos: cesuras</i>	305
9.3. Contraacentuación.....	307
9.4. Series semánticas: el sentido y la fuerza	310
9.5. El sujeto en Meschonnic (III): <i>recitativo y paradigmática</i>	315

BLOQUE 3: LA POESÍA DE MESCHONNIC

Capítulo 10: La poesía de Meschonnic	326
10.1. Consideraciones generales	327
10.2. Fragmentación de la línea, continuidad del discurso.....	331
10.3. El sujeto en Meschonnic (IV): del yo al <i>nosotros</i>	340
10.4. Memoria e historia.....	345
10.5. Dos motivos.....	352
10.5.1. <i>El movimiento</i>	353
10.5.2. <i>El lenguaje</i>	357

10.6. Análisis.....	361
10.6.1. <i>De Voyageurs de la voix</i>	362
10.6.2. <i>De Légendaire chaque jour</i>	367
10.6.3. <i>De Nous le passage</i>	373
Conclusions	380
Apéndice I: Biografía de Henri Meschonnic	388
Apéndice II: Glosario de términos frecuentes	393
Referencias bibliográficas	400

Resumen

Título: La teoría del lenguaje en la obra ensayística y poética de Henri Meschonnic.

En esta tesis realizamos una presentación unificada de los planteamientos de teoría del lenguaje desarrollados en la obra del lingüista y poeta Henri Meschonnic (1932-2009), con objeto tanto de recuperar y sistematizar sus ideas como de facilitar el acceso a las mismas y fomentar futuras investigaciones en el ámbito hispanoparlante. En su proyecto de teoría, Meschonnic parte de la premisa de que las valoraciones sobre el lenguaje que subyacen a un amplio número de disciplinas y corrientes a lo largo de la historia del pensamiento —entre las que se cuentan la teoría de la literatura, la lingüística, la filosofía, la psicología o la sociología—, revelan todas una concepción unívoca acerca de la naturaleza del mismo, basada en el paradigma del signo, el binomio significado/significante y la prevalencia del primer término sobre el segundo. El enfoque antiesencialista y permanentemente crítico que Meschonnic adopta le lleva a proponer una alternativa para este modelo, que funda en dos ideas principales: la posibilidad de un nuevo paradigma para el lenguaje a partir de la noción de *ritmo*, y la capacidad que tiene la *poética* para dar cuenta de la heterogeneidad de las manifestaciones lingüísticas (sean estas literarias o no) y del vínculo irreductible que hay entre lenguaje y sujeto.

Para esta investigación hemos considerado las diversas orientaciones que este proyecto adquiere a lo largo de la extensa producción de Meschonnic: la defensa de una continuidad entre la labor teórica y las realizaciones prácticas del lenguaje, que se

resuelve en una prolongación indefinida de la teoría; la elaboración de un vocabulario específico, en muchos casos resignificando términos ya existentes, que dé cuenta de manera concreta de las realidades que quiere describir con este nuevo paradigma; la prolongación del estudio poético en uno de tipo ético y político que manifieste las consecuencias que el pensamiento sobre el lenguaje tiene sobre la consideración de los sujetos y su interacción; y el desarrollo de una metodología de análisis rítmico enfocada a una gran variedad de discursos. Estas aportaciones permiten tanto puntos de vista innovadores sobre la actividad del lenguaje, como un distanciamiento crítico con respecto a ideas y argumentos que se asumen y transmiten sin una verdadera profundización.

De manera paralela, intentamos también determinar la posición de Meschonnic ante la tradición, sea para establecer sus oposiciones o para señalar sus alianzas intelectuales. Para ello presentamos la reivindicación de figuras esquivas del ámbito del pensamiento como Wilhelm von Humboldt, Spinoza o Wittgenstein, con el valor que tienen para las ideas de ritmo y poesía; la revisión profunda de los presupuestos del estructuralismo lingüístico y su apropiación de Saussure; el estudio minucioso del lenguaje filosófico de Heidegger como origen de su antisemitismo; y la relevancia teórica que señala para autores de diversos ámbitos como Benveniste, Tinianov, O. Mandelstam, G. M. Hopkins o Victor Hugo.

La amplitud del proyecto de Meschonnic nos ha llevado a optar por una esquematización estricta de los contenidos, de manera que en todo momento pueda seguirse la evolución de los argumentos y términos. Los tres bloques en que hemos dividido la tesis representan los que consideramos los puntos centrales de su teoría: la constatación de una alternativa al pensamiento generalizado sobre el lenguaje y su concreción en la forma de la poética, la crítica del signo y el modelo alternativo del

ritmo, y la materialización de todo ello en una metodología de análisis rítmico de los textos. Al objetivo principal de nuestro trabajo, que consiste en la exposición detenida de estos puntos y en mostrar la continuidad que atraviesa toda esta teoría, se suman otros dos importantes. Por un lado, la vinculación de la poesía de Meschonnic con su producción ensayística, de modo que se evidencie la relación teoría-práctica que hay entre ellas y pueda mostrarse, además, la aplicación del análisis rítmico en la propia escritura meschonniciana. Por otro, la elaboración de un corpus bibliográfico significativo y organizado que pueda servir como referencia para posibles estudios acerca de este autor.

Junto con la presentación estructurada de la teoría de Meschonnic, que revela posibilidades nuevas y necesarias para el estudio del lenguaje en un contexto de actividad e intersubjetividad, y la exposición de una metodología de análisis que apunta a resultados muy distintos de la tradicional hermenéutica textual, la conclusión fundamental de esta tesis es la urgencia de una actitud crítica que cuestione las ideas y procedimientos ya establecidos en el estudio del lenguaje, de modo que el pensamiento pueda avanzar hacia puntos de vista aún inexplorados y podamos conocer mejor el impacto que la reflexión sobre el lenguaje tiene en el desarrollo de la vida humana.

Summary

Title: Theory of language in Henri Meschonnic's essayistic and poetic work.

In this thesis we carry out a unified presentation of Henri Meschonnic's approaches on theory of language, in order to recover and organize his ideas as well as facilitate the access to them and promote further research. In his theoretical project, Meschonnic posits that what underlies various considerations about language in many disciplines of the history of thought is an univocal conception about language's nature, based on the sign paradigm, the duality signified/signifier and the prevalence of the former over the latter. Meschonnic's anti essentialist and critical attitude leads him to present an alternative to this model, founded on two main ideas: the possibility of a new language paradigm based on the notion of *rhythm*, and poetics' capacity to address the heterogeneity of a great number of linguistic manifestations as well as the link between language and subject.

For this investigation we have considered the diverse forms adopted by this project along Meschonnic's vast production: the defense of continuity between theory and practice, resolved in the indefinite prolongation of theory; the development of a specific vocabulary capable of giving account of the new realities that he aims to describe; the extension of poetic study into an ethical and political one, with which show the consequences of some language assumptions over subjects and their interactions; and the development of a rhythmic methodology of analysis applicable to many discourses. These contributions allow new points of view as well as a critical distancing from thoughtless arguments about language.

At the same time, we try to establish Meschonnic's place regarding to tradition, in order to determine his oppositions and intellectual alliances. We introduce the value that elusive figures like Wilhelm von Humboldt, Spinoza or Wittgenstein hold for ideas such as rhythm and poetics; the review of some of the structuralism's assumptions and its appropriation of Saussure; the study of Heidegger's philosophical language and its link to his antisemitism; and the theoretical importance of authors such as Benveniste, Tinianov, O. Mandelstam, G. M. Hopkins or Victor Hugo.

For the purpose of facilitate the understanding of all these ideas, we have chosen to present them in a schematic way. The thesis is divided in three sections, each one of them corresponding to the three main points we are considering for this theory: the poetics' approach introduced as an alternative to general assumptions about language, the sign's critic and rhythm's alternative model, and a new rhythmic analysis of texts. Appart from the thorough exposition of this points, which constitutes the main objective of this investigation, we focus on two more goals. On the one hand, the study of Meschonnic's poetry from the perspective of rhythm, which we use to show how to conduct a rhythmic analysis. On the other, the establishment of a meaningful and organised bibliography that can be used in further research about this author.

Along with this schematic presentation of Meschonnic's theory, which reveals new and necessary possibilities for language studies in a context of activity and intersubjectivity, and the introduction of a methodology of analysis that aims to very different outcomes with regard to those of the traditional textual hermeneutics, the main conclusion of this thesis is the need of a critical attitude towards well-established ideas and procedures, in order to access to unexplored points of view and better understand the consequences of language considerations in human life.

Introducción

A. Estado de la cuestión

Aún está por comprender el lugar fundamental que ocupa Henri Meschonnic (1932-2009) en el pensamiento sobre el lenguaje. Sus ideas sobre el ritmo y la poética le colocan en una posición única en el panorama lingüístico actual, en tensión permanente con teorías y autores a los que comenta y critica a través de unos parámetros radicalmente originales. Son escasas las perspectivas contemporáneas sobre el lenguaje que queden sin comentar a lo largo de su extensa obra —ensayos, poemas, traducciones—, y sin embargo es infrecuente encontrarle mencionado en estudios de lingüística o teoría de la literatura, máxime cuando estos no pertenecen al ámbito francófono. Su producción es deudora de grandes figuras de la lingüística moderna, como Émile Benveniste o Ferdinand de Saussure, pero al contrario, el alcance de sus planteamientos ha estado, hasta hace no demasiado tiempo, limitado a un círculo reducido de expertos. El propósito de esta tesis es el de recuperar su figura y presentar de la manera más sistemática posible sus propuestas, de modo que pueda disponerse de un material que sirva de preparación para el acceso a sus ideas y facilite su difusión.

Varias razones dificultan la exposición y comunicación de su teoría del lenguaje. En primer lugar está el hecho de que Meschonnic abre numerosos frentes a lo largo de toda su obra (desde 1970, cuando publica sus primeros libros, hasta varios textos póstumos posteriores a 2009): ensayos sobre lingüística, análisis literario, poesía, teatro, arte, traducción, filosofía, psicología, política, historiografía o estudios bíblicos, además de sus propias traducciones y poemarios, conforman un corpus difícil de sintetizar en

una “teoría” al uso. El resultado es que hay cierta cantidad de artículos, y un pequeño número de tesis (todas de ámbito francoparlante y de terminación reciente, hasta donde hemos podido averiguar) que sirven para introducirse en alguno de estos aspectos de su trabajo —comúnmente, sus postulados sobre traducción y algunas ideas sobre poética—, pero que no sirven para obtener una imagen global y orgánica. El trabajo de difusión de tres de sus discípulos, Gérard Dessons, Serge Martin y Pascal Michon, es quizá el material más útil, con perspectiva más amplia, que puede seguirse para investigar acerca de Meschonnic, y aún en este caso cada uno de ellos ha terminado por asimilar o fragmentar su obra.

A esto se suma que su escritura no es particularmente accesible. Meschonnic resignifica muchos de los términos habituales de la lingüística o la poética, tales como *sistema*, *discurso*, *valor*, *sentido*, *semántica* o *sintagmática* y *paradigmática*, pero las nuevas definiciones que aporta son menos explicaciones que autorreferencias —Nowel Smith (2018) habla de la “circularidad” de su lenguaje, y Scott (2018) critica el “cierre tautológico” que impone esta autorreferencialidad— que remiten a puntos anteriores o posteriores del discurso. Si queremos, por ejemplo, entender qué significa *ritmo* en esta teoría del lenguaje, y acudimos a la *Critique du rythme* (1982) para investigar, encontramos definiciones como «[l]e rythme est organisation du sens dans le discours» (70), o «le rythme est l’organisation du sujet comme discours dans et par son discours» (217). Lo que no solamente no aclara nada, sino que nos lleva a preguntarnos qué significa en estas frases “organisation”, “sens”, discours” y “sujet”. Con frecuencia es necesario hacer una definición de la definición, para lo cual hay que reunir un número suficiente de apariciones de una palabra, y determinar a través de ellas cómo se comporta y qué función cumple con respecto al resto. Para Meschonnic no es lo mismo

el “sentido” como aliado del “significado” que como prolongación del “ritmo”; o no es lo mismo una organización “estructurada” que una organización “sistemática”.

También, y relacionado con esto, ocurre que a lo largo de toda su trayectoria hay un desarrollo bastante grande en lo que concierne a sus preocupaciones teóricas, su argumentación y su uso de la terminología, y esto complica una presentación ordenada y clara de sus ideas. Se encuentran, por ejemplo, pequeñas muestras de análisis rítmico desde el tercer tomo de *Pour la poétique* de 1973. Sin embargo, la noción de ritmo no se consolida hasta la mencionada *Critique...*, en 1982, y la metodología de análisis no se presenta de manera ordenada hasta el *Traité du rythme* que escribe en 1998 en colaboración con Gérard Dessons. Su pensamiento evoluciona a lo largo de este camino, y si el *estilo* ocupaba un lugar en el glosario del primer *Pour la poétique* (1970), en el *Traité...* es desechado como un término superficial. O a lo que llama *prosodia* en la *Critique...* lo denomina *recitativo* en el *Traité...*, y *semántica serial* en el *Spinoza* (2002). Y como estos, otros muchos ejemplos.

Finalmente, hay que añadir que Meschonnic permaneció, no siempre de manera voluntaria, al margen de la institucionalización a la que sí que accedieron autores contemporáneos —puede mencionarse a Derrida y Kristeva, o en poesía a Bonnefoy y Deguy, todos ellos investigadores de diferentes aspectos del lenguaje sobre los que se trabaja a los que se alude con frecuencia—. Meschonnic trabajó junto a compañeros lingüistas, por ejemplo, en la redacción de un *Dictionnaire du français contemporain* (1967), el *Dictionnaire des Onomatopées* de Charles Nodier (1985), el volumen *Histoire et grammaire du sens* (1996) en homenaje a Jean-Claude Chevalier o el *Traité du rythme* (1998, en colaboración con Gérard Dessons); fue cofundador, junto con figuras como Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Michel Foucault o Alain Badiou, del Centre universitaire expérimental de Vincennes, futura Universidad de París VIII; prologó a

Michel Deguy, trabajó en dos ocasiones con el dramaturgo Claude Régy, y participó en traducciones colectivas, seminarios y publicaciones a lo largo de toda su vida. Y no obstante, su lugar en el contexto intelectual francés de finales del siglo pasado está por completo determinado por su actitud crítica hacia la práctica totalidad de sus compañeros, lo que tuvo como consecuencia que, a pesar de esta participación continua en foros públicos, no contó con aliados intelectuales con los que entablar diálogo y sus trabajos han tenido una repercusión escasa: «It is difficult to establish a theory that is not part of a wider school. Meschonnic's sharp criticism of the major schools, such as structuralism and post-structuralism, did not do much to help him in his endeavours. He countered academic structures and procedures. He was a maverick» (Pajević, 2011: 305). La publicación de *Le signe et le poème* en 1975, que contiene páginas notorias de crítica contra la fenomenología de Husserl, Heidegger o Derrida, supone el inicio de un tipo de escritura marcada por los “contras”. Pero es especialmente célebre el rechazo que generó la publicación de *Célébration de la poésie* en 2001, en la que arremete contra la obra poética de Yves Bonnefoy, Jacques Roubaud, Michel Deguy o Jacques Dupin, y sobre la que Jean-Michel Maulpoix escribió: «Dans *Célébration de la poésie*, Henri Meschonnic remet en valeur l'art du sycophante, lequel est évidemment retors, puisque l'essentiel de son talent consiste à déguiser en débat (là juridique, ici poétique et critique) une radicale entreprise de démolition» (Maulpoix, s.f.).

La recuperación reciente de sus trabajos en forma de reediciones o traducciones, así como la intensificación de la investigación alrededor de su figura, ha permitido que ahora sus planteamientos sean más accesibles de lo que eran tras su fallecimiento, hace diez años. La revista *Europe* le dedicó en marzo de 2012 un volumen conmemorativo, que incluía algunos artículos suyos, textos de algunos de sus estudiosos y colaboraciones de figuras como Claude Régy o Gilles Deleuze. El blog mescho.hypotheses.org, creado

en 2015 por iniciativa de Serge Martin, tiene por objetivo impulsar los estudios y reunir la actualidad alrededor de Meschonnic. Y la celebración de eventos recientes ha resultado en la publicación de algunos volúmenes académicos de referencia, como *Thinking Language With Henri Meschonnic* (2018), aparecido a consecuencia de un congreso celebrado en Londres en 2017 y que prologa una antología (*The Henri Meschonnic Reader*, 2019) que introduce sus ensayos al lector inglés.

Las escasas referencias que existen a Meschonnic en castellano provienen o bien de la traducción de algunos de sus poemas o fragmentos más representativos (como el *Manifiesto por un partido del ritmo*, contenido originalmente en *Célébration de la poésie*, y que circula en línea en diferentes versiones), o bien de las reseñas que han suscitado las contadas traducciones de libros, todas ellas llevadas a cabo por Hugo Savino: *Un golpe bíblico a la filosofía* (2007), *La poética como crítica del sentido* (2007), *Ética y política del traducir* (2009), *Heidegger o el nacional-esencialismo* (2010), *Spinoza poema del pensamiento* (2015), *Para salir de lo postmoderno* (2017) y el volumen de poesía *Puesto que soy esa zarza* (2008). La propia selección de libros traducidos prueba que en el ámbito hispanoparlante no contamos con una investigación crítica sobre su obra, ya que salvo el volumen de *La poética...*, en el que se recopilan artículos desde los años 80, el resto son textos de la década de los 2000 particularmente difíciles de comprender si no se ha accedido previamente a los volúmenes, desde nuestro punto de vista centrales, de los 80 y 90. Al margen de esto, existen algunos trabajos abordados por la Universidad Autónoma de Santo Domingo (como las *Ponencias del coloquio Henri Meschonnic* de 2014, que reúne las intervenciones del congreso que inauguró la cátedra Henri Meschonnic en 2010) o la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires (los estudios sobre el ritmo de Aníbal Zorrilla, del Departamento de Artes en Movimiento), que en la mayoría de los casos se sirven de definiciones

descontextualizadas de Meschonnic para abordar enfoques multidisciplinares poco justificados, de modo que no solo no se accede a una visión global de su pensamiento, sino que generalmente sus palabras quedan separadas de su sentido y contexto original.

B. Metodología

Considerando estos precedentes, ha sido necesario llevar a cabo un trabajo previo de ordenación y clasificación de los escritos de Meschonnic, de modo que estos puedan presentarse de la manera más accesible posible. Cuatro puntos principales definen el acercamiento metodológico de esta tesis: la selección temática del material, la clasificación cronológica de la bibliografía, la estructuración del trabajo y la presentación de la metodología de análisis.

Sobre la selección del material, y en relación con lo indicado antes, nos hemos centrado en todos aquellos ensayos en los que prevalecen la investigación sobre teoría del lenguaje, la poética y la exposición del modelo del ritmo. Como es natural, esto lleva a considerar de manera secundaria aquellos textos que Meschonnic dedica a cuestiones paralelas: libros como *Modernité, modernité* (1988), *Poétique du traduire* (1999), *Un coup de Bible dans la philosophie* (2004) o *Éthique et politique du traduire* (2007) son relevantes en la medida en que ilustran la manera en que esta teoría del lenguaje alcanza a cuestiones más allá de la lingüística o la teoría de la literatura, pero no porque en esta tesis queramos profundizar en las ideas sobre la modernidad, la Biblia o la traducción que Meschonnic tiene. Por eso, estos títulos aparecen para ilustrar puntos concretos — la relación entre modernidad y subjetividad, o el valor del ritmo para la actividad de traducción— pero no atraviesan el total de la exposición como sí lo hacen otros como la *Critique du rythme, Politique du rythme, politique du sujet* (1995) o *Célébration de*

la poésie. Ocurre lo mismo con las monografías: para nuestra investigación son más importantes el *Spinoza* o los artículos que dedica a Saussure y Benveniste, a los que aludimos con frecuencia por contar no obstante con un enfoque general, que el volumen de *Pour la poétique* dedicado a Victor Hugo (1977) o los textos sobre Baudelaire, que aparecen como muestras de cuestiones más específicas.

Por otro lado, una lista ordenada de todos los libros de Meschonnic nos hace ver que también hay un criterio cronológico en la selección de bibliografía. Para ayudarnos a manejar la gran cantidad de títulos de que disponemos, hemos considerado que los textos de la década de los 70 —los cinco volúmenes de *Pour la poétique* (1970-1978) y *Le signe et le poème* (1975)— allanan el camino de las reflexiones y nociones principales, y por tanto hay que leerlos siempre desde esta función de “preparación”. Los libros de los 80 y los 90 son los más importantes para esta tesis, ya que en ellos aparecen los conceptos centrales de la teoría de Meschonnic en su forma más completa y expresados de manera más clara: la *Critique*, *Les états de la poésie* (1985), *La rime et la vie* (1989), *Le langage Heidegger* (1990), *Politique du rythme...* y el *Traité du rythme* que escribe con Gérard Dessons. Finalmente con la década de los 2000 ocurre que los conceptos aparecen o bien aplicados al análisis o bien repetidos, y por tanto están formulados en su forma resumida y se alude a ellos asumiendo que se conoce todo lo anterior. Si bien algunos de estos últimos libros son del todo relevantes para este trabajo —*Célébration de la poésie*, aunque sobre todo en la mitad que corresponde a la exposición teórica, el *Spinoza* o *Heidegger ou le national-essentialisme* (2007)— otros resultan reiterativos o se alejan de los que consideramos los lugares centrales —*Un coup de Bible...*, *Éthique et politique...*, *Pour sortir du postmoderne*—. Ocurre lo mismo con los artículos —sus artículos en el volumen colectivo *Critique de la Théorie Critique* de 1985, o el importante texto sobre Benveniste de 1997 en la revista *Linx* contrastan, por

ejemplo, con la pequeña mezcolanza que presenta en su intervención en el volumen homenaje *Henri Meschonnic, la pensée et le poème* (2005) o su visión sobre un tema tan concreto como es el nombre del Holocausto en el célebre texto “Pour en finir avec le mot Shoah” (2005)—, y también con las entrevistas —compárese el repaso minucioso de su trabajo que hace en la entrevista con Gabriela Bedetti en 1988, y el interés relativo de sus conversaciones con Samuel Blumenfeld (2005) o Antoine Jockey (2007)—. Pero también, y esto es lo más destacado, ocurre con su poesía, que va a ser el otro gran pilar bibliográfico para esta tesis. Como estudiamos en el capítulo 10, los poemarios de los 70 —*Dédicaces proverbes* (1972), *Dans nos recommencements* (1976) y *Légendaire chaque jour* (1979)— son el terreno de experimentación para los auténticamente reconocidos, que aparecen entre mediados de los ochenta y principios de los 2000: *Voyageurs de la voix* (1985), *Nous le passage* (1990), *Combien de noms* (1999), *Je n’ai pas tout entendu* (2000) y *Puisque je suis ce buisson* (2001). Los libros finales — *L’obscur travaille* es el último, publicado de manera póstuma en 2012— son el resultado de ideas y procedimientos previos, y a pesar de que poseen una entidad propia, no pueden entenderse sin la referencia de los anteriores.

Consideramos que la mejor manera de abordar toda esta producción es una exposición analítica, y no sintética, de los conceptos y argumentos de Meschonnic. En primer lugar, porque aunque el propio Meschonnic considere necesario partir de la práctica para desarrollar la teoría, y él mismo interrumpa constantemente la exposición con ejemplos y citas varias, sería bastante complejo tratar de comprender su teoría del lenguaje partiendo directamente de su poesía, o de libros de teoría aplicada como el *Spinoza* o los dedicados a Heidegger. La propia experiencia nos indica que es necesario entender las motivaciones fundamentales del impulso crítico de Meschonnic para poder explicar la resignificación eventual que hace de ideas como *discurso*, *valor*, *sistema*,

semántica o *contraacentuación*, o para poder entender los nuevos conceptos de *continuo*, *especificidad*, *ritmo* o *ecos prosódicos*. En segundo lugar, porque su insistencia en describir el comportamiento concreto de las manifestaciones lingüísticas, con relativa independencia de estructuras lingüísticas, procedimientos métricos o géneros literarios, deriva en una persecución continua de lo nuevo, del sentido sin explorar, de las infinitas realizaciones prácticas de la teoría. La forma que debe adoptar la exposición de estas ideas no puede ser la de una síntesis de principios generales, sino la de un análisis exhaustivo que, como eventualmente veremos, nunca llega realmente a concluir.

Siguiendo estas razones, hemos dividido el cuerpo del trabajo en tres bloques. En el primero estudiamos las nociones generales de *teoría* y *práctica*, el *antiesencialismo* y la *crítica* (capítulo 1), que están en la base de todo el discurso posterior; presentamos los rasgos fundamentales que Meschonnic atribuye al lenguaje, ser una *actividad* a la vez *histórica* y *específica*, y rastreamos el origen de estos conceptos en Humboldt, Spinoza y Wittgenstein (capítulo 2); explicamos la recuperación que Meschonnic hace de las ideas de Saussure (capítulo 3) y Benveniste (capítulo 4), que cobran la forma, respectivamente, de una *crítica del estructuralismo lingüístico* y de una *apuesta por la poética*; analizamos, finalmente, la manera en que todas estas ideas se manifiestan en una lectura crítica del lenguaje de Heidegger (capítulo 5), quien para esta tesis toma la función de ser la definición negativa de la teoría del lenguaje de Meschonnic, el resumen de todas las ideas sobre el lenguaje a las que se opone. En el segundo bloque exponemos el *paradigma del signo*, el binomio *significante/significado* y sus implicaciones para la antropología, la filosofía, la sociología o la política (capítulo 6), al que Meschonnic aspira a remplazar mediante el *paradigma* o *crítica del ritmo* (capítulos 7 y 8). Este nuevo paradigma se materializa en

un análisis rítmico —prosódico y semántico— de los discursos, sean del género que sean, y que toma su forma más concreta a partir de un estudio de las propiedades rítmicas de la lengua francesa (capítulo 9). El tercer bloque está ocupado por el análisis de la rítmica de la escritura de Meschonnic, estudiada a partir de una producción poética en la que se manifiestan de manera práctica todos los conceptos previamente expuestos (capítulo 10).

Esta profundización progresiva en el pensamiento de Meschonnic está, no obstante, atravesada por la aparición de nociones o argumentos que hemos considerado necesario adelantar o fragmentar para su mejor comprensión. El caso más significativo es el estudio del *sujeto* en esta teoría del lenguaje, que ha sido dividido en cuatro apartados que aparecen en los capítulos 2, 4, 9 y 10 por su vinculación con sus respectivas temáticas —sujeto como *cuerpo* y *subjetivación* (2), sujeto del *poema* (4; lo que no es nunca, como veremos, el “sujet” en el sentido de *tema* del poema), sujeto *rítmico* (9) y la función de los sujetos en los poemarios (10)—. De la misma manera, nociones como la de *ritmo* o *valor* son tan recurrentes en la escritura meschonniciana que ha sido necesario ir las introduciendo paulatinamente, bien como comentarios al discurso principal, bien como notas al pie, para manifestar de manera más clara los vínculos entre conceptos y la autorreferencialidad de la escritura de Meschonnic.

La sección analítica de esta tesis la componen el capítulo 9, en donde se exponen los fundamentos del análisis rítmico en Meschonnic a partir, sobre todo, de las indicaciones del *Traité du rythme* y de la *Critique du rythme*, y el capítulo 10, en donde se aplica de manera estricta este análisis a tres poemas de Meschonnic. La limitación de esta metodología al ámbito francófono nos ha llevado a recurrir a bibliografía de carácter general sobre análisis poético —textos como la *Introduction à la poésie moderne et contemporaine* (1990) de Leuwers, la *Introduction à l'analyse du poème* (1991) de

Dessons, o *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle* (1997) de Jarrety, —, para ilustrar sus particularidades y servir como trasfondo a las aclaraciones que hacemos sobre esta metodología. En este caso, como en otros en los que se recurre a bibliografía complementaria, no se busca tanto una comparación entre la de Meschonnic y otras lecturas, como una definición lo más clara posible de sus conceptos, argumentos, y las preocupaciones que se esconden tras sus particularidades. Este es el objetivo, por ejemplo, de estudiar la relevancia que tiene para esta teoría del lenguaje la práctica poética y crítica de Osip Mandelstam, G. M. Hopkins o Yuri Tinianov, con la bibliografía complementaria que ello comporta. O de recurrir a investigaciones especializadas sobre la obra de Heidegger o Spinoza, que ayudan a formular mejor las ideas que Meschonnic tiene sobre ellos.

Finalmente, queremos añadir una nota a propósito de los comentarios o críticas que Meschonnic hace de conceptos, libros, corrientes o autores. Muchos de sus escritos adquieren la forma de un extenso comentario que deriva en una apropiación de las ideas, bien en el sentido de una definición negativa —tomar las afirmaciones de alguien para indicar que así es precisamente como no se debe proceder—, bien en el sentido de una redefinición de la terminología. En la exposición vamos a encontrarnos que, mientras que en el segundo caso, la resignificación de los términos, es necesario detenerse para ver cómo Meschonnic hace suyos nociones o argumentos hasta el punto de desnaturalizar su procedencia (esta es la razón por la que hemos incluido un glosario en los apéndices), cuando se trata de las aproximaciones “negativas” o críticas no es posible ni listarlas ni comentarlas todas. Así por ejemplo, cuando en el capítulo 6 abordemos las objeciones a cada uno de los paradigmas derivados del modelo del signo —filosófico, teológico, político...—, en cada caso nos encontraremos con las correspondientes objeciones a sus principales representantes —la fenomenología y la hermenéutica,

Hegel y la cristianización del pensamiento, Marx—. Dado que lo que nos interesa en esta situación es obtener una imagen de conjunto de su crítica, y considerando que estudiar de manera pormenorizada cada una de estas invectivas nos desviaría de nuestro propósito, hemos optado por presentar una serie de citas que muestren el camino que sigue el argumento de Meschonnic en contra de todos ellos, y que se encuentran como breves comentarios en el texto o en las notas al pie. La excepción obvia a esto es Heidegger, al que por suponer un ejemplo excepcional de la actitud crítica de Meschonnic, así como por las implicaciones teóricas con que es analizado, le dedicamos el capítulo 5.

C. Objetivos

1. Realizar una presentación esquemática y unificada de la teoría del lenguaje de Henri Meschonnic, a través de una exposición analítica que reúna las ideas y argumentos que se sitúan de manera fragmentaria en diferentes libros.

- 1.1. Exponer las tres ideas que consideramos fundamentales de esta teoría del lenguaje, a saber: la crítica del paradigma del signo, su sustitución mediante el paradigma del ritmo y la caracterización de la poética como lugar privilegiado desde el que investigar el lenguaje.

- 1.2. Profundizar en la crítica del esencialismo como un motivo constante en la obra de Meschonnic, de modo que a través de él puedan establecerse las oposiciones fundamentales de su teoría.

1.3. Definir la terminología y expresiones características de la escritura de Meschonnic: *discurso, historicidad, especificidad, continuidad, subjetivación, poema, ritmo, prosodia y semántica.*

1.4. Explorar las referencias y los antecedentes conceptuales que Meschonnic señala como definitorios para la configuración de su propia teoría: Heráclito y los atomistas, Baruch Spinoza, Wilhelm von Humboldt, G. M. Hopkins, Osip Mandelstam, Yuri Tinianov, Ferdinand de Saussure, Ludwig Wittgenstein y Émile Benveniste.

2. Introducir la metodología de análisis rítmico de textos que Meschonnic elabora en la *Critique du rythme* (1982) y el *Traité du rythme: Des vers et des proses* (1998).

3. Presentar la obra poética de Meschonnic mediante un análisis de sus rasgos más definitorios.

3.1. Vincular la obra poética con las ideas y procedimientos expuestos en sus ensayos, de modo que pueda observarse una unidad de estilo e intención en el total de su producción.

3.2. Analizar algunos de sus poemas más representativos utilizando la metodología de análisis rítmico.

4. Reunir un corpus bibliográfico significativo y estructurado que pueda servir como referencia para posibles estudios acerca de Meschonnic.

BLOQUE 1

HACIA UNA TEORÍA DEL LENGUAJE

Capítulo 1

Meschonnic y el concepto de teoría del lenguaje

1.1. Sobre las disciplinas

Al inicio de *Pour la poétique V. Poésie sans réponse* (1978), Meschonnic analiza los problemas que la pregunta “desde dónde hablas” plantea para la investigación. Las páginas en las que analiza esta pregunta son un buen punto de partida porque, al tiempo que sirven para introducir los conceptos sobre los que consideramos que gira toda su teoría del lenguaje, previenen también sobre la idea de “centro” para una teoría: «la question “d’où parlez-vous?” suppose qu’il y a un lieu, métaphorique ou non, tel qu’il puisse être plate-forme ou base, origine d’un objet discours. La question en suppose nécessairement la stabilité et l’identité à lui-même» (9). En lugar de considerar el conjunto de condiciones que hacen de un discurso —literario, filosófico, histórico...— la manifestación de una voz concreta y de unas circunstancias determinadas, la pregunta por el lugar desde el que se habla parte del pensamiento único, que Meschonnic identifica con el dogmatismo: al tratar de determinar los orígenes de un discurso, se está adscribiendo este discurso a una determinada corriente interpretativa, ideología, disciplina o teoría, un “pensamiento de la definición” (10) que limita el análisis a unos parámetros preexistentes. En sus últimas consecuencias, esta manera de estudiar los discursos anula la posibilidad de la crítica y la alternativa, porque reduce la lectura a una traducción y apropiación de conceptos que genera las mismas ideas repetidas, los mismos dualismos y oposiciones, las mismas categorías, y rechaza todo aquello que no se adecúe a estos moldes. Es el científicismo, y no la ciencia, sometiendo a la

racionalidad a abstracciones y categorías que la encierran en sí misma: «Refus-rejet de l'autre, et du spécifique (...). La question “d'où parlez-vous” n'est donc qu'une émergence de la rationalité narcissique, mystifiée-mystificatrice, terrorisante» (ibid.).

Ante esta perspectiva, Meschonnic pone en duda la posibilidad de una respuesta. O, mejor expresado, quiere convertir la *noción de respuesta* en una *práctica de la respuesta*. Hacia esto se orienta, en líneas generales, su propuesta teórica y su labor crítica: la actividad del pensamiento debe atender a la historia y a los sujetos, a la historicidad y a la especificidad de cada manifestación en el lenguaje, y dado que estos elementos varían en función de situaciones y personas, y por tanto no permiten nunca decir la última palabra sobre un análisis, la teoría no debe ofrecer nociones abstractas y estructuras cerradas, sino prácticas, actividades, un movimiento del pensamiento que no tema pensar más allá de binarismos e ideas ya asimiladas: «je crois en effet que mon travail, s'il est un effort théorique, n'est possible —avec et malgré ses obscurités— que parce qu'il est la théorisation d'une pratique. Ni discours prescriptif, ni activité spéculative, ni recherche historique ou comparative» (418). Por supuesto, la apuesta por el hermanamiento entre teoría y práctica no implica para Meschonnic vaguedad conceptual¹: es necesario ser rigurosos a pesar de la mencionada “oscuridad”. Es posible trabajar desde el cuestionamiento continuo del núcleo teórico, y al mismo tiempo establecer toda una serie de ideas, métodos de trabajo y referentes que, contemplados en su conjunto, ofrezcan la imagen de una teoría en construcción. Este es el planteamiento que estimamos más fiel al trabajo de Meschonnic, y es el que se va a ofrecer para este estudio.

¹ «[O]nly theoretical and historical investigation can show what is presupposed in every technical detail. I was asked to reduce the book [la *Critique du rythme*, 1982] to a 200-page essay. I refused. (...). Here technical rigor is central in order to demonstrate what has been done throughout history with some technical notions of language» (Meschonnic, 1988b: 105. En inglés en el original).

La teoría que desarrolla Meschonnic se ocupa del discurso mismo, del lenguaje que construye ese discurso: «Le langage, parce qu'il est le seul terrain d'observation des stratégies du sens, et des stratégies internes aux disciplines du sens. Les stratégies de la spécificité et de l'historicité» (1995: 84). La expresión *teoría del lenguaje*, dice (85), está en el *Curso* de Saussure:

il serait chimérique de réunir sous un même point de vue la langue et la parole. Le tout global du langage est inconnaissable, parce qu'il n'est pas homogène, tandis que la distinction et la subordination proposées éclairent tout. Telle est la première bifurcation qu'on rencontre dès qu'on cherche à faire la *théorie du langage* (Saussure, 1995: 38. El subrayado es nuestro).

A propósito de esta mención a Saussure, es conveniente recordar esta frase de las primeras páginas del *Curso*:

Pris dans son tout, le langage est multiforme et hétéroclite; à cheval sur plusieurs domaines, à la fois physique, pshysologique et psychique, il appartient encore au domaine individuel et au domaine social; il ne se laisse classer dans aucune catégorie des faits humains, parce qu'on ne sait comment dégager son unité (25)

Teniendo en cuenta estas observaciones, el comentario de Meschonnic a la pregunta “desde dónde hablas” se puede leer también como una advertencia frente a la pretensión, natural a toda investigación, de relacionarse con el objeto de estudio a través de la categorización; esto es, como una llamada de atención para aquellos que traten de situar el trabajo de Meschonnic en el entorno de alguna disciplina consolidada. Para él la relación entre historicidad y sentido no se ha dado todavía en ninguna parte: «C'est une relation entre langage et histoire qui n'est vue ni par les historiens ni par les linguistes ou les philologues» (Meschonnic, 1995: 84). Los filósofos también están convocados, porque «il n'y a pas de théorie du social, du politique, du savoir et de l'interpretation, sans théorie du sens, sans théorie du langage» (ibid.), pero tampoco ellos han abordado aún la cuestión en su plenitud. La teoría del lenguaje es una,

entonces, que puede señalar a todas las anteriores sin caer en el ámbito de ninguna; o mejor expresado, que concierne a todas, pero de una manera ajena a lo que son como disciplinas del *signo*, como secciones independientes de un total de sentido aún no explorado.

Según avancemos en la exposición, podremos concretar mejor lo que comporta el signo para Meschonnic, su crítica y las oposiciones que suscita; no obstante, es necesario introducir el concepto para comprender el lugar exacto de su teoría en medio de las anteriores. Meschonnic localiza un *paradigma lingüístico del signo* como núcleo de una serie de modelos de funcionamiento para el conocimiento — paradigmas antropológico, filosófico, teológico, social y político²— que han instaurado «la logique et la régie du signe» (Dessons y Meschonnic, 1998: 33-34). De manera resumida, este paradigma lingüístico asume que el signo es un universal y que la división significante/significado expresa la naturaleza del lenguaje (Meschonnic, 1995: 140). Dentro de esta división, la descodificación y reconocimiento de significados va a prevalecer en la práctica analítica hasta el punto de imponerse como la totalidad del signo, «puisque ce que l'on retient du signe, c'est le sens» (Dessons y Meschonnic, 1998: 34). Es la falacia de la parte por el todo, y de manera doble: el significado por el signo, el signo por el lenguaje. De aquí se derivan tantos otros dualismos asociados de manera inmediata y poco reflexiva al lenguaje: «la rhétorique des figures, avec son opposition du fond et de la forme et sa stylistique de l'écart; l'antagonisme classique entre vers-poésie d'un côté et prose de l'autre; la façon la plus courante de traduire: traduire, c'est traduire le sens» (ibid.). Además, estas asunciones van a ser recogidas sin crítica por disciplinas más allá de la lingüística: teoría de la literatura, filosofía, historia, sociología, psicología, política... Esta unidad binaria se ha generalizado hasta el punto

² Los paradigmas se estudian detenidamente en el capítulo 6.

de definirse como una especie de estructura total, una teoría cerrada en cualquier frente y plegada sobre sí misma. Con los problemas que esto conlleva: pérdida de especificidad, de atención a las prácticas concretas en pro de la adecuación a un modelo preexistente; pérdida del equilibrio entre práctica y teoría; pérdida, finalmente, de la historicidad del discurso. A esta “tentación de unidad” (1982a: 74) alrededor del signo se referirá Meschonnic como el “mito de la totalidad-unidad” (76). Su dictado se impone —o se queda sin pensar— dificultando el escape de sus mecanismos.

Porque para Meschonnic se trata de *salir* del signo, y no de *oponerse* a él. Para poder conocer el lugar que ocupa su teoría del lenguaje, es importante entender que su propuesta no consiste en alejarse de la lógica binaria del signo por medio de lo ilógico, esto es, confrontar a la supuesta racionalidad del signo una irracionalidad que permitiera alterar sus esquemas. Porque esto, indica, es seguir pensando todavía de la misma manera que el signo hace, dividiendo y jerarquizando. Meschonnic señala que este es el error que han cometido diferentes autores, en la creencia de que la irracionalidad es verdaderamente una alternativa: «Ce défi n’est plus à représenter en termes de sortie hors du signe, comme on aimait à le faire il y a quelques années avec les exemples d’Antonin Artaud³ et de Nietzsche⁴: la folie contre la raison. Sortie de rien, puisqu’elle laissait intacte la raison du signe» (ibid.). El no-sentido, dice Meschonnic, sigue formando parte del sentido, porque al seguir dependiendo de él para definirse, sigue participando de sus mecanismos: «Le pas de sens est une allégorie du sens dans le langage. Le pas de sens parle encore du sens. C’est une ironie du langage. Tout autant une parabole de la fin du sens que du commencement du sens» (1989: 245). Por eso

³ «Tout ce qui désorganise l’humain, qui le dissocie, déstructure la voix, retourne le langage vers la glossolalie comme chez Artaud. Tout ce qui ramène la voix à la nature, la ramène à contre-langage, vers le cri» (Meschonnic, 1982a: 292).

⁴ Para Meschonnic, Nietzsche pertenece a la genealogía de los que instauran la “muerte del sujeto” (1995: 252-253). En el siguiente capítulo también se ve el rechazo a su interpretación sacralizante del lenguaje.

Meschonnic va a intentar localizar otra racionalidad, una que a las “antropologías de la totalidad” —otro nombre para el modelo dualista generalizado— le oponga la “infinitud del sentido” (1995: 85) que aparece al prestar atención a las prácticas específicas: «Le signe est une totalité. Il enferme tout succesivement dans une anthropologie de la totalité. Le rythme, le discours, ouvrent une anthropologie de l’infini. L’infini du langage, l’infini du sujet» (1989: 67). La apuesta de la teoría del lenguaje, frente a las disciplinas o categorías del conocimiento tradicionales, es una crítica global y conjunta, capaz de ver con perspectiva todo el sistema sin utilizar sus argumentos: «La modernité est le point de rencontre de toutes les grandes formes de pensée contemporaines. Mais à prendre leur rapport au signe, ce qu’elles montrent presque toutes est leur acritique» (17). Contra este proyecto de “paz perpetua” basado en la unificación en torno al signo y su reduccionismo, Meschonnic va a proponer un “état de guerre” (84). Se trata, como dice, de pensar todo lo que las disciplinas establecidas han olvidado o desconocido, «le continu dans le langage, continu historique de langue à littérature, ou de langue à culture» (86-87). La pregunta “desde dónde hablas”, que reduce el pensamiento a una cuestión de identificación, de adscripción a una corriente, no se preocupa por el hacia dónde o contra quién. Pierde la facultad crítica por tratar de encuadrarlo todo en un modelo ya dado, y «toute réponse est sa *solution finale*⁵» (1978: 15). Pero la apuesta por el lenguaje, su historicidad y especificidad, su movimiento y contradicción, implica que «toute réponse, nécessairement no dialectique, ne peut qu’être déjouée, par elle-même et par le jeu du langage comme historicité. Le sans réponse n’est pas la circularité. Mais au contraire la joie du “mauvais” infini, laissant celle du “bon” aux joueurs

⁵ Nótese las connotaciones históricas y políticas de esta expresión, en relación con el comentario que se va a hacer más adelante sobre el vínculo entre teoría del lenguaje, ética y política. La cuestión se aborda con mayor profundidad en los capítulos 4 y 5 de este bloque.

d'Homonyme» (ibid.). Por todo esto, el lugar de la teoría del lenguaje de Meschonnic está en algún punto exterior al signo, desde donde sea posible una mirada crítica.

A este respecto, nos parece útil la expresión *punto de vista*. En una entrevista con Anne Mounic, Meschonnic va a exponer su trabajo como una toma de perspectiva con respecto al signo: el signo reina porque, aunque condiciona todo punto de vista, se impide a sí mismo como punto de vista, como objeto de debate, porque no puede hacer crítica de sí mismo:

L'Occident est tout entier gouverné par la notion de signe, qui est le dualisme du langage, du corps et de l'esprit. Toute la pensée occidentale est menée par cet enchaînement des dualismes du signe, qui ne se donne pas comme un point de vue. Sur le langage, nous n'avons que des points de vue et, du point de vue où je me place, le signe en est un qui ne se donne pas comme tel. Il ne permet pas de penser le continu corps-langage et c'est ce discontinu qui règne dans les disciplines universitaires (2008a).

Por el contrario, la salida del signo a través de una teoría del lenguaje radicalmente reformulada permite este movimiento hacia atrás, esta ampliación de la perspectiva, para dar cabida un tipo de argumentación y de análisis que el signo considera extraños porque en sus estructuras no hay cabida para ellos. Y no habrá respuestas claras ni soluciones definitivas, pero esto no representa un problema porque ya no habrá tampoco una pregunta única que responder.

Para entender la situación de esta teoría es útil señalar aquello que no es, delimitarla de manera negativa. Es un procedimiento habitual de Meschonnic, que él llama “la pensée négative”, en el sentido de «qu'il y a surtout à reconnaître ce dont se retire, tout ce qui fait obstacle à penser le continu» (1995: 75). Así, de los filólogos y los estudiosos de la teoría literaria dice que están acomodados en la repetición de estructuras, aunque esto suponga perpetuar malas traducciones, análisis textuales

reduccionistas y lecturas superficiales del discurso o el estilo (1995: 87), o bien sacralizar o mistificar la escritura y lo literario (1978: 20). Por su parte, los historiadores «sont trop pleins de leur propre scientisme por même s’apercevoir qu’ils ont affaire à des textes (non littéraires ou littéraires) sans théorie du fonctionnement de ces textes sinon comme documents» (1995: 87); y lo mismo para los psicoanalistas, «qui écoutent, mais du discours n’ont que des concepts de la langue» (ibid.). La semiótica, la ciencia de ciencias, adopta una perspectiva totalitaria por la que todo es sistema de signos, todo es semiotizable⁶ (1982a: 74).

Sobre la filosofía, en *Célébration de la poésie* Meschonnic realiza un listado de aquellos pensadores en los que considera que no hay teoría del lenguaje, o en los que se confunde con otra cosa —como ocurre con Marx y la ideología—: Descartes, Leibniz, Kant, Hegel, Husserl y la fenomenología, Heidegger, la Escuela de Frankfurt (con la excepción de Benjamin), o Gadamer y la hermenéutica (2001a: 56-57). Determinados nombres, como Spinoza, Humboldt o Wittgenstein⁷, son por otro lado rescatados y constituirán el objeto de sus consideraciones sobre lo que debe ser el pensamiento sobre el lenguaje. Además, la filosofía es también objeto de crítica cuando es entendida desde una cierta identificación con lo literario: «Le discours de la philosophie s’est poétisé. Il s’est fait écriture pour rejeter sa condition spéculative (...). C’est pourquoi il importe de distinguer de la philosophie du langage (...) la théorie du langage» (1978: 33). Y también en sentido contrario, cuando los conceptos filosóficos, los “filosofismos”, (2007c: 62) se imponen en el análisis del lenguaje y la literatura.

⁶ Un listado parecido (especialistas de la literatura, filólogos, lingüistas; perspectivas historicistas y psicologistas) se encuentra en Meschonnic, 1995: 134. El impulso crítico hacia todos estos filósofos tiene su origen en *Le signe et le poème* (1975), en donde Meschonnic aborda por primera vez una lectura minuciosa de Marx, Hegel, Husserl, Heidegger y Derrida.

⁷ A todos estos nombres, que por el momento no representan más que una lista de “excluidos” e “incluidos” por Meschonnic, volvemos de manera detenida en los capítulos 2 y 6.

Pero quizá la oposición más notoria, aquella que sirve para definir mejor lo que la teoría del lenguaje de Meschonnic *no es*, es la de la lingüística estructuralista. A partir de determinadas pautas deducidas incompleta o erróneamente de Saussure⁸ —la interpretación de la *arbitrariedad del signo* como *convención*, la confusión entre *lengua* y *lenguaje*, la predominancia del *significado* sobre el *valor*—, el estructuralismo ha planteado la posibilidad de aplicar modelos cerrados que encierren y describan toda manifestación del lenguaje: «Toute ce que le structuralisme a su faire a été de construire une folie Saussure — un rationalisme abstrait symbolisé par la comparaison avec le jeu d’échecs» (1995: 137). Su problema, indica Meschonnic, deriva ante todo de su aspiración cientificista, una tendencia extendida en la teoría, y que lleva a confundir el rigor con el formalismo y la abstracción:

L’effet de théorie contemporain apporté par les sciences cognitives, avec sa proximité du biologique, le rêve d’une épistémologie unitaire des sciences de la nature et des sciences historiques (celles dites en allemand “de l’esprit”, “humaines” en français, “sociales” en anglais) rebiologise, repsychologise le langage, à contre Saussure, à contre historicité radicale du langage. C’est ce qui situe la mise à jour apparente de la plus vieille théorie. Son jour technologique est la nuit du scientisme. L’absence de sujet, le technicisme regional laissent faire le signe (1995: 54).

Meschonnic considera necesario «penser ce que la linguistique structurale n’a pas pensé, ne pouvait pas penser (...). La valeur, et l’historicité. Reprendre à Saussure, sans le structuralisme» (88). Es necesario mostrar «l’artifice de cette représentation» (137), y para eso insiste en la diferencia entre “ciencia” y “teoría”:

J’essaie de faire un discours théorique, qui cherche ses règles de reconnaissance en même temps qu’il est en reconnaissance. (...) C’est donc aussi un discours polémique, parce qu’il se cherche. Il travaille à sa rigueur propre, dans et contre des dominances idéologiques adverses, qui ne passent pas, elles, pour

⁸ La relectura de Saussure que Meschonnic hace está desarrollada en el capítulo 3.

polémiques —quand, par exemple, elles se donnent pour science. On a confondu la formalisation avec la rigueur, dans un rêve scientiste —qui a sa linguistique, avec ses conséquences (1978: 424).

En lugar de hacia una ciencia, hacia donde debería conducir la investigación sobre el lenguaje es hacia una «critique de l’anthropologie, par la critique des théories du langage, dans le combat où nous nous situons pour historiciser le langage, sa théorie et ses pratiques, contre les resacralisations actuelles» (ibid.). Por eso propone que en vez de ciencias del lenguaje se hable de *disciplinas del sentido* (1995: 88), un título que considera que manifiesta la solidaridad entre todas ellas, así como un nuevo y buscado dinamismo. Los cambios en la terminología solo son importantes en la medida en que la reflexión que conduce hasta ellos sirve para prevenir contra la división y el aislamiento de las categorías del conocimiento. Puesto que el impulso teórico es el mismo, y dado que su objeto, el lenguaje, es lugar y mecanismo de trabajo de todas ellas, Meschonnic está proponiendo una teoría del lenguaje que sea capaz de ejercer su crítica sobre todas estas disciplinas de manera conjunta. No “interconectada” —ya que este término reenvía de nuevo a una división y la consecuente necesidad de conexión— sino conjunta.

1.2. El problema del esencialismo

Los comentarios de Meschonnic a estas disciplinas alcanzan todos, si se observa bien, una conclusión semejante: allá donde media un modelo que tienda a la explicación única no puede haber teoría del lenguaje; de haberlo, solo será una investigación parcial y orientada al servicio de dicha explicación. En todos los frentes (lingüística, filosofía, etc.) que abre se aprecia esta crítica compartida, esta oposición fundamental. Es lo que se aborda a lo largo de toda esta tesis como la *crítica del esencialismo*; un problema que

Meschonnic no es, desde luego, el primero en presentar, pero para el que sí tiene formulaciones originales.

Uno de los objetivos principales de esta investigación es el de relacionar cada uno de los frentes que se aborde con la cuestión del esencialismo. Por dos razones: para que la visión de conjunto de la teoría del lenguaje de Meschonnic ilumine sobre las dimensiones que este problema puede llegar a adquirir, y porque, en lo que respecta a la organización de ideas, el esencialismo se plantea como uno de los horizontes más claros, una de las direcciones más definidas de toda su crítica, y sirve como refuerzo argumentativo para la exposición de ideas centrales de su pensamiento. Es importante, entonces, delimitar desde el principio los términos y el alcance de la cuestión.

En los escritos de Meschonnic el problema adquiere diferentes nombres: lo “mitificado-mitificador” (1978: 10), el mencionado “mito de la totalidad-unidad” (1982a: 76), lo “teológico-político” (1990a: 172) y la “retórica de la intransigencia” (174), una “figura de lo sublime en el pensamiento” (1995: 44), la “sacralización” (2001a: 34), la “absolutización del pensamiento” y el “integrismo de la trascendencia” (2009b: 17). Estas formulaciones atraviesan sus escritos como el argumento definitivo contra la reducción a la unidad, contra la idea de una respuesta última a un problema último del lenguaje, sea cual sea este. Bien al hablar de cuestiones literarias, al enfrentarse a perfiles filosóficos o al abordar eventos históricos, el esencialismo reaparece como horizonte de la crítica. Hay siempre una «nécessité de la critique, contre toute absolutisation de l’identité, ou de l’altérité» (1995: 17) porque esta absolutización supone la negación de las manifestaciones subjetivas del lenguaje, de las obras y las prácticas concretas, por cuanto que estas dependen de un sujeto que, al realizar una búsqueda de esencias, al generalizar, se desdibuja en un colectivo —comunidad, pueblo,

sociedad— un «collectivisme sans collectivité⁹» (23) que lo asimila sin rastro de aquello que lo individualiza. Suponen, por tanto, la pérdida de la especificidad de las prácticas del lenguaje, que quedan reducidas a una generalidad, la mencionada absolutización, que discrimina o deja de considerar todo aquello que salga de su binarismo y su reproducción de unidades idénticas. En esta reducción incurrirá la lingüística cuando al abordar el estudio del lenguaje todo se limite al formalismo, a problemas metodológicos (20); o la teoría de la literatura, que habla de “lo poético” (2001a: 54) en referencia a cierta entidad, cierta abstracción que se considera la esencia de la cuestión; o la filosofía cuando inscriba el estudio del lenguaje en la interpretación, la extracción de significados.

Pero las peores consecuencias son las que penetran en el tejido ético y político: «L’ennemi de la vie, des vivants, c’est l’essentialisme» (2007b: 173). Como se deduce de su visión sobre la solidaridad entre teoría y práctica, al aludir al problema del esencialismo Meschonnic quiere abarcar sus repercusiones en todo tipo de discursos, tanto el literario como el filosófico y el político. El caso más notorio de todos los que Meschonnic analiza es Heidegger. Su pensamiento, mediante una serie concreta de prácticas y estrategias, esencializa la poesía, la lengua y el pensamiento (exclusivo de la lengua alemana), y a través de ellos la nación, la raza y la historia: «L’essentialisation est une superlativation. Par là, dans le registre noble, dont le sublime est lui-même un superlatif, c’est une justification, et une exaltation» (1990a: 174). En esta justificación y exaltación, que hacen referencia al antisemitismo de Heidegger y al contexto en que se desarrolló y cobró fuerza, se encuentran las repercusiones más devastadoras de la

⁹ Meschonnic extrae esta noción del artículo de Osip Mandelstam “Ritmo y gobierno”: «La educación social allana el camino para la síntesis del hombre y la sociedad en lo colectivo. Lo colectivo no existe todavía. Tiene aún que nacer. El colectivismo surgió antes de lo colectivo, y si la educación social no viene en su ayuda, correremos el peligro de tener un colectivismo en el que esté ausente lo colectivo» (Mandelstam, 2005: 37). Como se verá en el siguiente capítulo, Meschonnic también recurre a esta noción a la hora de hablar de los matices entre *sujeto* e *individuo*, y del “mito de las masas” marxista.

esencialización. Lo que define la investigación de Meschonnic sobre su figura es que se centra en el lenguaje, y a través de él pone de relieve asuntos que, bajo otra luz, pueden aparecer como inocuos.

Car l'essentialisme (le noir, la femme, le Juif ; les noirs, les femmes, les Juifs, par exemple) est l'ennemi de tout sujet. (...)

Parce que Heidegger n'est pas principalement un ennemi du Juif. Par son essentialisation de la langue, c'est paradoxalement et bien d'avantage un ennemi de la pensée du langage (2007b: 173-174).

Por el número de libros y textos que Meschonnic le dedicó, por la manera en que reúne en un mismo análisis todos los aspectos de su teoría del lenguaje, por la minuciosidad de su lectura, y por las conclusiones que de ella se derivan —«Mais ce dont Heidegger n'est que le cas extrême vaut aussi pour Levinas, pour Jaspers, pour Husserl, Gadamer, Leo Strauss, Agamben, Hannah Arendt, entre autres. Pour tout ce qu'on appelle philosophie» (173)— el capítulo 5 de esta tesis está totalmente dedicado al lenguaje Heidegger.

Dos distinciones terminológicas son especialmente ilustradoras para revelar el alcance del problema del esencialismo. Por un lado, la oposición *nominalismo/realismo* —que tiene su formulación más explícita precisamente en *Heidegger ou le national-essentialisme* (2007b)—; por otro, la diferenciación entre lo *sagrado*, lo *divino* y lo *religioso* —para la que se seguirá un extracto de *Un coup de Bible dans la philosophie* (2004), que se ha publicado de manera independiente como *Le sacré, le divin, le religieux* (2016)—.

1.2.1. Nominalismo y realismo

Al inicio de *Heidegger ou le national-essentialisme* Meschonnic aborda la oposición nominalismo/realismo con idea de establecer un vocabulario que permita releer a Heidegger y a algunos de sus comentaristas desde una nueva perspectiva crítica. Y lo hace pasando por encima de una serie de definiciones “academicistas” de estas nociones, de las que comenta que apenas han variado desde la querella de los universales en la Edad Media (2007b: 10); son enfoques que se centran en la existencia o no de entidades abstractas que fundamenten los fenómenos, y por tanto privilegian el aspecto lógico o científico de la cuestión, pero no abordan el lenguaje. No termina de ser relevante hacer un repaso sistemático de todas ellas, porque Meschonnic las descarta todas para dar su versión desde la teoría del lenguaje: «Le réalisme logique présuppose une relation continue entre le mot et ce qu’il désigne. Le nominalisme doit son appellation à ceci qu’il considère les mots comme des noms mis sur les choses» (13). Al abordar la crítica del signo, Meschonnic tiene esta distinción muy presente: «Et à lire la version officielle du réalisme logique, il saute aux yeux que le signe — au sens des linguistes — tel qu’il se donne, est une notion réaliste, puisqu’il prétend “connaître la nature des choses”, au lieu d’être une représentation du langage, un point de vue sur le langage» (10). Reaparece aquí la idea de “salir del signo” para poder hacer su crítica: si somos capaces de mirar el signo con perspectiva, veremos que solo es una manera más, como otras en la historia, de representarnos el lenguaje. En otra parte escribe que «[l]a théorie traditionnelle du signe, qui se donne por universel, pour la *nature* du langage (signifiant, signifié et référent) n’est autre qu’un modèle culturel propre à notre tradition» (1995:140), y en esta frase están también contenidas las dos perspectivas: la que concibe conocer la naturaleza de las cosas (realismo), y la que entiende las

diferentes descripciones de la naturaleza responden a modelos culturales distintos (nominalismo).

Para llevar a consecuencias más lejanas la oposición, Meschonnic ejemplifica la cuestión con la palabra “humanidad”: «Du point de vue réaliste, l’humanité existe, et les hommes sont des fragments de l’humanité. Du point de vue nominaliste, les individus existent, et l’humanité est l’ensemble des individus» (2007b: 13). Ambos puntos de vista pueden, en la abstracción, ser verdaderos. Pero tienen consecuencias muy distintas:

Le réalisme, sur l’humanité, présuppose une essentialisation généralisée, comme un préalable. L’individu est fondu dans cette masse, indistinctement.
(...)

Et chacun le sait sans le savoir : il suffit de dire *le noir, le juif, la femme* (où le pluriel ne change pas grand chose) pour faire du réalisme logique, avec ses effets éthiques et politiques. L’essentialisation est une massification. C’est étymologiquement le fascisme de la pensée (13-14).

Solo el nominalismo permite una ética de los sujetos considerados desde lo particular, y no lo general; por tanto, solamente una perspectiva nominalista permite un estudio de la historicidad y la especificidad como el que Meschonnic pretende. Ya sea desde la crítica al signo, al defender la subjetividad (especificidad), o a la hora de reforzar la continuidad entre las diferentes formas de discurso (literario, filosófico, político, ...). Esta argumentación sirve en el libro para construir la crítica del pensamiento de Heidegger, en el que ocurre «la réalisation maximale du réalisme logique comme essentialisation en continu de la pensée du langage ramenée à une pensée de la langue» (14-15).

Para ilustrar el hecho de que la oposición realismo/nominalismo lleva detrás, ante todo, una teoría del lenguaje, Meschonnic se sirve de epígonos y “malos lectores”

de Heidegger, que utilizan estos términos de maneras que pueden inducir a confusión. Es el caso de Rorty, que califica a Heidegger de nominalista porque «il a besoin de mots qui feront, pour ainsi dire, le travail pour lui» (1995: 420). Heidegger es para Rorty un “ironista”, un perfil de pensador que relativiza el lenguaje y lo convierte en pura contingencia¹⁰. Y aunque es consciente de la tentativa de Heidegger de hacer del lenguaje una especie de divinidad (419), Rorty no considera que esto tenga valor *per se*, sino que solo importa en la medida en que se crea un vocabulario nuevo que se opone a uno antiguo. La consecuencia es que, como ocurre con otros pensadores —es notoria la relación de Rorty con Wittgenstein¹¹, por ejemplo—, los únicos términos en los que Heidegger se puede describir es en los propios, y por tanto tiene sentido que su práctica de un lenguaje autoafirmador, lleno de sustantivaciones, se etiquete como nominalista. El problema para Meschonnic es que el pragmatismo de Rorty reduce al lenguaje a un instrumento, a un conflicto de vocabularios viejos frente a nuevos, y por tanto la teoría del lenguaje pasa a ser simple teoría de la comunicación (419): la determinación de lo que es útil y lo que no a la hora de entendernos. En estas circunstancias de pura contingencia, el lenguaje pierde su historicidad y su especificidad, y por tanto su vínculo con el sujeto y cualquier posibilidad de abordar una ética o una política. Lo que se pone aquí de relieve no es que la definición que se hace de nominalismo sea distinta en Rorty o Meschonnic, sino que cada una de ellas está vinculada a una teoría del lenguaje previa, que es la que da la pauta a la hora de abordar a Heidegger. La autoafirmación y

¹⁰ “Heidegger fue la más grande imaginación teórica de su tiempo (...); alcanzó la sublimidad que había procurado. Pero ello no impide que resulte enteramente inútil para las personas que no participan de sus asociaciones. (...) La elementalidad de las palabras elementales, según Heidegger entiende “elemental”, es una cuestión privada e individual” (Rorty, 1991: 137-138).

¹¹ Sobre el nominalismo de Wittgenstein: “Exclure la idea del lenguaje como representación y ser enteramente wittgensteiniano en el enfoque del lenguaje, equivaldría a desdivinizar el mundo. Solo si lo hacemos podemos aceptar plenamente el argumento que he presentado anteriormente: el argumento de que hay verdades porque la verdad es una propiedad de los enunciados, porque la existencia de los enunciados depende de los léxicos, y porque los léxicos son hechos por los seres humanos” (Rorty, 1991: 41). Esta relación es importante de cara a las consideraciones que en el capítulo 2 Meschonnic hace sobre Wittgenstein, con quien mantiene una relación ambivalente.

sustantivación heideggerianas, que para Rorty son marcas de un lenguaje privado que vuelven la lectura de Heidegger «inutile à ceux qui ne partagent pas ses associations» (421), son sin embargo para Meschonnic marcas de una perspectiva realista, de un esencialismo de la lengua que lleva el germen de las ideas de Heidegger sobre la nación y la raza y, en última instancia, del antisemitismo y la justificación de los crímenes nazis¹².

En su artículo “A Poetics of Society: Thinking Language with Henri Meschonnic” (2018), Marko Pajević¹³ escribe un párrafo ilustrador que aborda el problema realismo/nominalismo desde vínculo entre teoría del lenguaje y política:

Meschonnic’s focus was not simply epistemological, but also political. If there exists the one true thing or idea, then the one with the power to define it has claim to the truth. (...) This is an approach to the world based outside of the human realm, a metaphysics. If, on the other hand, the starting position is individual objects, and people agreeing to group them under certain terms, then we are dealing with an historical approach to the world; (...) Nominalism led to a shift in paradigm: instead of the principle of deduction of the specific case

¹² El ejemplo de Rorty es útil para ilustrar la perspectiva crítica que Meschonnic aporta desde la teoría del lenguaje, pero nos obliga a comentar otro punto: la diferencia entre la concepción del nominalismo en *Politique...* (1995) y en el *Heidegger...* (2007b). Tal y como hemos comentado en la introducción, hay diversos asuntos en los que las obras de Meschonnic difieren a lo largo del tiempo; sus posturas van cambiando, o se van adecuando al tipo de texto que está realizando. *Politique...* es un libro que pretende prolongar la investigación sobre el lenguaje al ámbito del sujeto, de la ética y la política, y por eso hace hincapié en una concepción del lenguaje como algo en movimiento, en contraste con aquellos puntos de vista que quieren instrumentalizarlo (desde la ideología, desde la retórica, desde la psicología, desde el feminismo...). De ahí que Meschonnic exprese aquí reticencias tanto por el realismo como por el nominalismo: «Le réalisme extrême, le nominalisme extrême sont des pièges inverses pour le langage. Pour le sujet. Étrangement, dans les deux cas, tout éloignés l’un de l’autre qu’ils sont, il n’y a pas plus que des mots. La différence, c’est que le réaliste ne sait pas que ce ne sont que des mots. Il croit qu’il a les choses mêmes. Le nominaliste sait que ce ne sont que des mots. Tous les deux errent, la dupe et la non-dupe. Le premier parce qu’il n’a que du vent, le deuxième parce qu’il a tendance à croire que ce n’est que du vent» (369). El *Heidegger...* es un libro contra el esencialismo, y en él el nominalismo representa la postura antiesencialista del que atiende a los casos específicos y evita las generalizaciones. En esta postura está implícito el anti-instrumentalismo del libro anterior, pero parece más importante construir un argumento en contra del fundamentalismo realista. Todas estas cuestiones serán tratadas con detenimiento más adelante (capítulos 5 y 6 de esta tesis, sobre todo), pero al ser la primera vez que introducimos estos conceptos, nos ha parecido más importante desarrollarlos desde la óptica del esencialismo.

¹³ Pajević es profesor de estudios germanos en la universidad de Tartu, Estonia. Ha escrito varios trabajos acerca de Meschonnic, del que ha derivado su propia noción de “pensamiento poético”, y ha codirigido los volúmenes *Thinking Language with Henri Meschonnic* (2018) y *The Henri Meschonnic Reader* (2019), que introducen su teoría y sus escritos al mundo anglófono.

from an accepted dogmatic position, it is now rather the induction from the specific, empirical fact that leads to a general insight (2018: 298-299).

Considerado desde los términos de Meschonnic, el nominalismo implica un “cambio de paradigma” que afecta a la historicidad y especificidad de las manifestaciones del lenguaje, y tiene consecuencias para la relación entre lenguaje y sociedad.

1.2.2. Lo sagrado, lo divino, lo religioso

Como se ha señalado, el esencialismo adquiere en la exposición de Meschonnic una diversidad de formas y nombres, entre los que destacan ciertas formulaciones relacionadas con el ámbito de lo religioso (entendiendo el término de manera amplia): lo “teológico-político”, la “sacralización”, el “integrismo de la trascendencia”. Lo que le lleva a establecer diferencias entre estas expresiones, a oponer lo sagrado y religioso a lo divino, es en este caso su interés por los textos bíblicos como referentes de una forma de discurso que es fundamental para su teoría del lenguaje¹⁴.

Lo *sagrado* es un concepto que se posiciona del lado del realismo: «Je définis le sacré comme le mythe de l’union originelle entre les mots et les choses, entre les hommes et les animaux (...), entre les hommes et la nature. Une union d’avant le langage. L’archaïsme premier» (ibid.). Este mito de unidad original se expresa a través de un sentimiento de “sublimación” (1990a: 183), del que el lenguaje actúa como portavoz cada vez que retira o esconde la posibilidad de conocimiento:

Le sublime tient l’un dans l’autre le caché et le révélé, dans une relation où le langage est Oracle. Oracle qui finit par ne plus se dire que lui-même. Accomplissant alors la tautologie et la contradiction ensemble. Le sublime

¹⁴ Una de las facetas por las que Meschonnic es más conocido y estudiado es por su teorización sobre la traducción, una preocupación que tiene su origen en una práctica muy concreta: sus propias traducciones de textos bíblicos. Por las implicaciones que la traducción tiene para la teoría del ritmo y las consideraciones prosódicas de la lengua, sus reflexiones sobre la traducción y la Biblia como “origen” se abordan en los capítulos 7 y 8.

touche au sacré. Car le sacré est cette union des contraires, ce cacher montrer tout ensemble, en même temps que le continu entre les forces cosmiques et le langage. Qui se dit comme *la vérité* (ibid.).

En este proceso, entonces, lo sagrado anula al lenguaje, que se pierde entre contradicciones o silencios impuestos por recursos como la contradicción o las tautologías. Y el problema es que la pérdida de lenguaje implica, desde los presupuestos de Meschonnic, la pérdida de aquello que, como sujetos del lenguaje, nos vuelve específicos e históricos: «[L]e sacré par lui-même annule l’humain comme tel, la liberté humaine. Il annule le langage. Donc il est impossible qu’il émette une éthique. Le sacré est l’anti-humanisme même, et annule par lui-même l’humanité comme vie humaine» (2016: 16). Es por tanto otra forma más de esencialización generalizada, que coloca a la verdad en una unión hombre-naturaleza que es previa al lenguaje, y por tanto inaccesible para este.

A lo sagrado, Meschonnic le opone lo *divino*:

Je définis le divin se détachant du sacré comme ce qui se produit dans *Exode* (3,14)¹⁵ quand Dieu, au lieu d’un nom, répond à la demande de Moïse, la demande d’un nom, par un verbe. Et cette disparition du nom crée aussitôt la théologie négative, fondamentalement liée à cette séparation entre le sacré et le divin (17).

¹⁵ La faceta de traductor de la Biblia lleva a Meschonnic a fundamentar muchas de sus tomas de partido en este texto, que ya no se considera como un libro religioso sino como un libro de *orígenes*: orígenes rítmicos (los ritmos del hebreo), orígenes históricos —“c’est le divin qui fait l’historicisation radicale de l’histoire” (2016: 19)—, y orígenes para lo divino. Sobre esto último, un comentario nada anecdótico sobre este pasaje de Éxodo 3,14, que muestra los esfuerzos de Meschonnic para diferenciar sus traducciones de las canónicas, tanto en el sentido de corregirlas como en el de acercarlas a su propia teoría del lenguaje: «Suit, d’*Exode* (3,14) une réaction en chaîne. Car dans *ehie/acher ehie*, je traduis: “je serai que je serai”, le verbe est à l’inaccompli. Ce n’est pas, comme a traduit Jérôme, *ego sum qui sum*, “je suis qui je suis”, ou “ce que je suis”, pure tautologie. *Lectio faciliior* — faible. Je mets le futur parce que c’est une promesse, la suite du verset 12. Et que l’inaccompli est l’aspect de ce qui n’a pas de fin, dans le temps, pas dans l’intemporel. Donc le résultat de l’action n’est pas atteint ou n’en finira pas de ne pas être atteint. C’est donc une durée indéfinie, une promesse indéfinie. C’est le divin, comme puissance créatrice de vie séparée du sacré, qui ouvre l’infini de l’histoire, infiniment. À partir de là, pas de fin à l’histoire» (18). Se profundiza en la historicidad en el capítulo 2, y en cuestiones de Biblia y traducción en los capítulos 7 y 8.

En los escritos de Meschonnic, lo divino adquiere su estatus más como oposición a lo sagrado que por su propia definición. En esencia, su noción de divinidad deriva de una concepción de la vida humana como algo más que simple biología: «le divin est la transcendance absolue par rapport à l'humain de la puissance créatrice de la vie» (ibid). En este sentido, Spinoza aparece como una figura destacada en la defensa de lo divino. Para Meschonnic lo divino de Spinoza remite siempre a al sujeto, a una continuidad entre cuerpo y espíritu que permite el conocimiento de Dios: “nuestra alma, en la medida en que se concibe a sí misma y al cuerpo bajo una especie de eternidad, tiene necesariamente el conocimiento de Dios” (Spinoza, 2000: 261). Véronique Fabbri, en un estudio sobre la lectura de Spinoza que hace Meschonnic, vincula el cuerpo con lo material, con la expresión, y afirma que «on peut donc concevoir qu'un discours dans sa matérialité même parte de l'énonciation de l'idée de Dieu (...). C'est à mon avis ce qui donne toute sa force à la conclusion que Meschonnic tire de l'expression “se in deo esse”, montrant que le sujet inclut autant Dieu en lui-même qu'il est inclus en Dieu» (2005: 248). El vínculo que en Spinoza tiene la relación cuerpo/Dios, esta manera concreta de expresar lo divino, tendrá consecuencias a la hora de determinar la noción de sujeto para la teoría del lenguaje de Meschonnic (capítulo 2 de esta tesis).

Finalmente, en la oposición sagrado/divino, lo *religioso*, por lo que tiene de instrumentalización, se coloca al lado de lo sagrado:

Le religieux —ou la religion— est la socialisation, l'institutionnalisation, l'appropriation, la captation, la gestion du divin (...). Mais le gestionnaire du divin s'identifie au divin, à forcé de se l'approprier, et de le gérer. Et comme sa gestion est sociale, elle est politique. *Le religieux est le théologico-politique* (21).

El proyecto meschonniciano de desteologización de los sujetos —desde sus consideraciones, la ética debería consistir en un humanismo radical (22)— se opone al

proyecto religioso en la medida en que le arrebató la gestión del sentido. Esta es una manera oblicua de acercarse a la crítica del signo, que tiene en lo teológico-político una de sus manifestaciones: «[P]ar sa prosopopée de la vérité, ce paradigme [el paradigma teológico del signo] a joué son rôle de modèle de l'identité comme rejet de l'altérité¹⁶» (1995: 120). El pensamiento de Spinoza también sirve a Meschonnic para defender una separación de lo divino y lo religioso (2016: 66), y para mostrar lo que lo religioso puede imponer a una lectura desinformada: «D'où le bannissement de Spinoza, vu comme athée —alors que l'*Éthique* est pleine du sens du divin, mais déthéologisé» (21).

Lo sagrado y lo religioso, por tanto, aparecen para Meschonnic del lado del esencialismo en la medida en que reducen el sentido a la interpretación de una verdad que está lejos del lenguaje y la historia, y por tanto lejos de la vida y la ética. En estos términos, Heidegger reaparece al identificarse su lenguaje como una “retórica de lo sublime” (1990a: 169-184), que funciona en la ocultación, en la absolutización alrededor de un origen inalcanzable que vuelve toda investigación sobre el lenguaje una investigación sobre la verdad: «Le sacré est l'unité des mots et des choses. Chez Heidegger, il est si puissant et permanente qu'il déplace même le divin» (183).

¹⁶ Meschonnic también profundiza sobre las consecuencias culturales de este paradigma teológico derivado del paradigma del signo: «il y a aussi un *paradigme théologique* du signe, culturel et regional, lié au monde occidental, mais qui est mondialisé dans la mesure où l'Occident s'est mondialisé. C'est le paradigme qui oppose l'Ancien Testament au Nouveau Testament, l'ancienne “alliance” à la nouvelle, dans un combat théologique pour la possession du sens —le sens vrai, le sens unique— tel que la théologie chrétienne de la préfiguration met dans le Nouveau (Testament) le Sens de l'Ancien, et devient ainsi le *Verus Israël*» (Dessons y Meschonnic, 1998: 36). Las implicaciones políticas de este enfrentamiento se manifiestan en el antijudaísmo cristiano, que ha sido colchón del antisemitismo biológico extendido en Europa desde finales del XIX (ibid.). En Meschonnic, 1995: 120-121 se profundiza en las raíces hegelianas de este “borramiento de las especificidades”: «C'est l'opposition culturelle de l'Ancien au Nouveau Testament, dans la théologie chrétienne de la préfiguration. Elle fait de l'Ancien le signifiant dont elle est le signifié, signifiant escamotable-escamoté, maintenu. *Aufgehoben* [“sublimar”, o “trascender”]: le fondement de la dialectique hégélienne dans *L'Esprit du christianisme et son destin*».

1.2.3. *El esencialismo y la teoría del lenguaje*

Para concluir con la cuestión del esencialismo, daremos algunas indicaciones que relacionan esta idea con la noción de “teoría” que hemos intentado concretar más arriba. A la hora de establecer genealogías, estructurar sus ideas o generar una nomenclatura, Meschonnic recoge material de lingüistas (Benveniste, Saussure, Humboldt), filósofos (Wittgenstein, Spinoza), teóricos de la literatura (Tinianov, Mandelstam), o escritores (Victor Hugo, G. M. Hopkins). El asunto es que, por estar él mismo abierto a todos estos campos de trabajo, no podemos entender que la idea de disciplina, en su sentido de taxonomía, de etiquetado y definición de las diferentes actividades del pensamiento y el lenguaje, constriña su actividad teórica. Con su “teoría del lenguaje”, con sus “disciplinas del sentido”, Meschonnic no está moviendo conceptos de un lado a otro para generar una nueva estructura teórica —una súper disciplina—, sino que de algún modo reactiva estos conceptos, los pone en movimiento para justificar el *proceso* de hacer teoría, que es lo que realmente debe prevalecer. Lo importante no es lo que está consolidado, ni la consolidación de algo nuevo, sino lo «inaccompli de la théorie» (1978: 271). Si hay algo “esencial” en este proceso es el proceso mismo: «La théorie est la recherche de ce que le savoir ne sait pas qu’il sait pas, la théorie est l’exploration de l’inconnu» (2016: 8).

Además, la vigilancia del esencialismo también determina el equilibrio entre práctica y teoría. Al partir de la historicidad y la especificidad del discurso para generar un conjunto de casos, Meschonnic está siempre prevenido contra el que sería exactamente el movimiento contrario, la búsqueda de principios generales para explicar un funcionamiento. «Le théorique sort (...) et ne peut que sortir de l’empirique» (1978: 402-403). La teoría nunca está cerrada, nunca se termina de hacer, porque lo que se pretende es iniciar una investigación sobre el sentido partiendo de la base de que este

no tiene un origen o fin últimos: «l'activité théorique cherche un savoir qu'elle n'a pas. Elle ne peut pas énoncer un acquis —ce que fait le didactique. Elle est aux marges de l'ignorance» (1982a: 60).

1.3. La labor de la crítica

Una idea se destaca en esta última cita: la de que el trabajo de la teoría está siempre un paso más allá de lo ya conocido, y que por tanto su labor no ha de ser la de perpetuar los esquemas de lo que ya está establecido como disciplina o sistema, esto es, no debe afianzar y divulgar, sino aventurarse en la comprensión de nuevas relaciones, valores y prácticas. Cuando, por ejemplo, Meschonnic aborda el signo como modelo cultural, esto es, no como un universal ligado a la naturaleza del lenguaje, sino como producto del pensamiento de una época y unas circunstancias, está haciendo hincapié en una idea que considera inexplorada, la de identificar la historia del lenguaje con la historia de las *representaciones* del lenguaje: «[V]oir le signe comme un modèle culturel suppose un point de vue qui lui est extérieur, et qui rend possible la critique» (1995: 140). Esto puede servir para mostrar la posición a la que Meschonnic aspira, una que se deshaga de determinados presupuestos y cambie, una vez más, el punto de vista: «Toute l'accumulation précieuse et infinie du savoir n'est ainsi que la tentative de reconnaître ce que le savoir ne sait pas, ne sait pas qu'il ne sait pas et nous empêche de savoir ce qu'il efface en ne sachant pas ce qu'il efface» (2016: 8). A este enfoque, a esta manera de trabajar, es a lo que va a llamar *crítica*.

«J'entends par *critique* l'exercice même de la théorie, au sens non d'une doctrine, mais d'une recherche infinie de l'historicité et de la spécificité» (1989: 62). La crítica es para Meschonnic una actividad imprescindible para la teoría del lenguaje. Es necesaria «contre toute absolutisation de l'identité, ou de l'altérité. Critique du

théologico-politique» (1995: 17), una forma de posicionarse contra la pregunta “desde dónde hablas”, de estar prevenido contra el esencialismo. Tres calificativos ayudan a definir mejor lo que implica la actitud crítica para esta teoría. Como ya se ha dicho, no es tan importante la palabra elegida como la reflexión que lleva hasta ella.

El primero es *radical*. La adscripción a una concepción de teoría que está siempre mirando hacia lo inexplorado hace de la actitud crítica una apuesta continua:

Mai il y a d’abord à fonder réciproquement le terme de théorie et le terme de critique. Pour ne pas confondre théorie et science, du moins pour ce qui est du langage et de la littérature, et pour lier dans la critique l’un par l’autre le rejet des schémas installés et la recherche d’un nouveau à penser. Seule cette recherche du nouveau, du non pensé, peut être critique, se constituer comme critique, faire qu’il n’y ait pas *des* critiques mais une critique radicale (1982a: 16).

Lo radical de la crítica no está en la negación de la validez de todas las otras teorías. Esto, dice Meschonnic, es la estrategia de las teorías tradicionales, que buscan imponerse unas sobre otras, distinguir entre lo verdadero y lo falso (19). Tampoco consiste en poner en crisis, en la idea ingenua de romper con lo anterior (20), puesto que esto es otra manera de plantear lo que es válido sobre lo que no. Lo importante «ne será pas la critique facile de certaines erreurs, mais l’essai de montrer la solidarité interne des concepts, leurs effets mythologisants sur les pratiques» (ibid.). En otras palabras: la radicalidad de la crítica está en mostrar las estrategias como tales, en permitir un punto de vista que, a partir de la comprensión de la historicidad de las prácticas del lenguaje, revele las maniobras del sentido, la historia, los sujetos. La radicalidad implica el no tener nunca un suelo teórico asegurado; la crítica «n’est pas non plus assurée de ce qu’elle dit, puisqu’elle l’avance. Discours hypothétique» (16).

Por eso, y aquí el siguiente calificativo, esta crítica va a ser *autista* —término discutible pero que el mismo Meschonnic escoge—. Meschonnic habla de la dificultad de *compartir* los resultados de la crítica, y compara esta dificultad con la facilidad con la que algunas disciplinas establecidas reproducen sus contenidos: «Si comprendre, c'est mimer et partager, la critique se heurte à une forme d'autisme» (1995: 76). La comprensión de los conceptos y su difusión se ve dificultada precisamente por no contar con un sustrato teórico estable. La crítica es autista porque no habla, no puede hablar, con las mismas categorías de pensamiento que las disciplinas tradicionales.

Aunque la idea de “autismo” hace referencia a lo que desde un punto de vista externo puede parecer hermético y plegado sobre sí mismo, esto es solamente cierto en el sentido de que no hace concesiones al vocabulario tradicional de la difusión de conocimiento. Esta idea es similar a lo que se citaba más arriba sobre lo didáctico, en el sentido de que el didactismo es un ejercicio que puede llevar a cabo quien se asienta sobre un conjunto de proposiciones consolidadas y las comparte como válidas. Comprender, dialogar, es para Meschonnic una concesión, en el sentido de que implica perder el punto de vista de quien trata de localizar estrategias en las disciplinas para, en su lugar, participar en un comentario general que las legitime:

Nous ne pensons pas encore tant que nous pensons dans l'hétérogénéité culturelle des catégories de la raison : le langage à part, pour les linguistes, avec toutes ses subdivisions, selon les langues et les spécialités — toutes légitimes ; la littérature et la poésie, pour les littéraires ; l'art pour les critiques et les historiens d'art ; la philosophie pour les philosophes — les seuls qui sont censés penser — et selon aussi ses spécialités autonomes, l'éthique pour les spécialistes de l'éthique, le politique pour les spécialistes de la philosophie politique, et puis l'esthétique pour les spécialistes de l'esthétique, sans oublier la psychologie et la sociologie pour leurs spécialistes. Comme le montrent nos disciplines universitaires (2007b: 8).

Para la crítica, se trata de denunciar los efectos negativos de esta discontinuidad, de enfrentarse a la conformidad de las disciplinas y a su intención de conseguir la palabra última, contra lo que solo queda trabajar «hors des vulgarités de pensée, et penser, repenser, hors des catégories toutes faites et installées culturellement» (9). Y esto solo puede hacerse desde la fidelidad a esta teoría sin suelo firme, a la actividad infinita e inestable de la teoría. Como dice en un pasaje especialmente militante:

La critique n'est pas un dialogue. N'est pas une tentative de conciliation. Ne se situe pas sur le terrain du marketing intellectuel. N'est faite ni pour plaire ni pour déplaire (...). Elle ne parle pas pour convaincre ceux qui sont déjà de l'autre côté. Elle parle avec et pour tous ceux qui ont affaire aux discours qui nous environnent, qui nous manipulent, depuis le technique jusqu'au directement politique. Où compte, non l'épisode, mais l'aventure (1982a: 51).

Un impulso semejante es el que le lleva a hablar, finalmente, de crítica *utópica*, de un pensamiento que está fuera de lugar:

Utopie, parce que ce qui domine, dans l'étude du sens, c'est la séparation traditionnelle entre les disciplines, avec des variables, culturelles ou dues à des effets de savoir. Ce qui domine est donc la théorie traditionnelle. (...) la critique n, au sens que je lui donne, n'a pas de place. Et, déplacée, est inentendue. Son intempestivité fait son absence de lieu. Son utopie (1995: 133).

Meschonnic lista aquellos lugares de la teoría tradicional en los que considera que no hay crítica: el verbalismo y el etimologismo, el eclecticismo de la posmodernidad, el marxismo con su mito crítico, la fenomenología acrítica y anticrítica o una serie de miradas científicistas plegadas sobre sí mismas (1989: 60 para todos). Defiende su proyecto como una manera de resistencia contra todos estos “islotes de dogmatismo” (ibid.): «La critique a donc une double difficulté: découvrir, établir son utopie, et résister à l'occupation actuelle» (1982a: 16-17).

Podría ocurrir, tras estas apreciaciones, que se cayera en la tentación de etiquetar a Meschonnic de “polémico”. Su respuesta a esto ayuda a definir la crítica precisamente por lo que no es: «Dans le langage, c’est toujours la guerre. La guerre, pas la polémique. C’est-à-dire une situation critique, et une situation pour la critique» (1989: 60). Aunque al principio de su trabajo, en los escritos de los años setenta, él mismo intercambia ambos términos —véase 1978: 12-13, «la polémique est le cri contre l’agression de l’essentialisme»—, desde la *Critique du rythme* (1982) los diferencia, con intención de defender la crítica. Esta es una «recherche des historicités, des fonctionnements, empirique mais non empiriste, héritière et non propriétaire de la recherche des vérités. Son hypothèse de travail, l’implication réciproque et l’interaction de toutes les pratiques sociales du sens» (1995: 40); a ella se le opone la polémica: «non-argumentative, pratique peu le débat. Elle opère de préférence par le silence sur les arguments, le silence sur l’adversaire. A d’autres moyens de dominer sur l’opinion. Les débats sont tout intérieurs, et de secte» (ibid.). Y en otra parte:

La polémique a pour tâche première d’occulter sa différence avec la critique. Faire passer la critique pour de la polémique. Mais les moyens et les visées ne sont pas les mêmes. Paradoxalement, la polémique a peu de moyens (...). L’auto-affirmation, l’invective, la non-argumentation et le silence sur l’adversaire sont ses meilleures armes. (...) elle ne connaît qu’un dedans et un dehors, sa vérité, et l’erreur, ou pire, des autres. Parce qu’elle a déjà ses réponses, elle rejette les questions. Elle a en commun avec la bêtise d’être binaire (1989: 61).

Estas citas son importantes por las oposiciones¹⁷ que revelan: interacción de todas las prácticas sociales contra el adentro/afuera de las disciplinas, historicidad contra

¹⁷ Jürgen Trabant, en un artículo sobre la lectura de Humboldt que hace Meschonnic, va a aludir a la distinción entre crítica y polémica precisamente como una manera de atenuar las oposiciones “dramáticas” que realiza constantemente el pensamiento de Meschonnic: «Meschonnic n’est pas un penseur des inclusions pacifiques, c’est un auteur qui fonctionne par des oppositions claires et par des exclusions dramatiques, douloureuses parfois. C’est peut-être pour cela qu’il répète si souvent qu’il n’est pas polémique mais critique — pour atténuer ce geste d’exclusion» (Trabant, 2005: 181). Desde esta

autoafirmación, estudio de funcionamientos contra el rechazo de preguntas, investigación del sentido contra el binarismo —que es también en última instancia el binarismo del signo—. Quienes confunden, dirá, crítica con polémica, los «fomenteurs de groupes, les demi-mondains de l'intellect», se hacen justicia a ellos mismos (1982a: 50).

La teoría del lenguaje es, entonces, crítica, «si elle est le recommencement, le renouvellement infini de la critique. Infini comme le langage, l'histoire» (20). Ya no se trata más de hacer de la teoría un conjunto cerrado de proposiciones que defina unas condiciones de verdad y validez, sino que hay un trabajo sobre las posibilidades, en los límites de la investigación (21). Para esto la teoría no puede ser ni general ni dividida en disciplinas. La aportación principal de la crítica consiste en ayudar a construir una «théorie d'ensemble sur le sens du sens dans les pratiques sociales» (1995: 18), esto es, una teoría radicalmente histórica y específica sobre el lenguaje, los discursos y las marcas de la subjetividad¹⁸.

perspectiva importa menos el nombre (como ya se ha comentado para otras nociones) que la reflexión que suscita o los “contras” que genera.

¹⁸ Para esta vinculación entre teoría y crítica, Meschonnic recupera, y al mismo tiempo discute, a dos grandes constructores de crítica, Kant y Horkheimer: «La critique est par là une recherche du fonctionnement, c'est-à-dire de l'historicité, de l'intelligibilité. Des fondations et du sens. Depuis les emplois de Kant jusqu'à ceux de Horkheimer, c'est sa valeur la plus forte» (1989: 62). De Kant rescata la idea de la crítica como examen de las posibilidades y los límites —extraído de la *Crítica del juicio*—, pero le achaca que quiera hacerlo “en general”, esto es, desatendiendo la historicidad de estos límites, que para Meschonnic dependen de un modo de funcionamiento específico y no de principios abstractos (1982a: 21). De Horkheimer recupera la idea de Teoría crítica como teoría de conjunto sobre el sentido, pero mantiene las distancias con él y sus compañeros de escuela, «puisque l'École de Francfort oubliait le langage» (1995: 18).

Capítulo 2

El lenguaje como actividad

El objeto de estudio de la teoría del lenguaje de Meschonnic es el *discurso*, entendido como manifestación del lenguaje con independencia de la disciplina o la categoría a la que esta manifestación pertenezca. A una comprensión lingüística del discurso como «emploi des signes, un choix, une serie de choix dans le système des signes pré-existant» (1982a: 70), Meschonnic contrapone una que deriva de la definición que Benveniste deja en el primer volumen de los *Problèmes de linguistique générale*, discurso como «la langue en tant qu’assumée par l’homme qui parle, et dans la condition d’intersubjectivité¹⁹» (Benveniste, 1966: 266). Comprendido de esta manera, el discurso se desvincula necesariamente del signo y la significación, y pasa a ser una *actividad*, una práctica específica e histórica atribuida a un sujeto: «le discours n’est pas l’emploi de signes, mais l’activité des sujets dans et contre une histoire, une culture, une langue — qui n’est jamais que discours». (Meschonnic, 1982: 71). El discurso resulta del vínculo entre lenguaje, expresión subjetiva, historia: «Tout discours, toute expression est historique» (27). La relación entre sujeto y lenguaje será asunto de la segunda parte de este capítulo. Pero para llegar a ella, es necesario comprender antes las implicaciones que la calificación de “histórico” tiene para el discurso.

¹⁹ Una exposición detallada de las ideas de Benveniste sobre el discurso, la enunciación y la semántica, se encuentra en el capítulo 4. Por otro lado, las anotaciones de Benveniste sobre la noción de *ritmo* están desarrolladas en el capítulo 7.

2.1. Historicidad e historicismo

El concepto de *historia* atraviesa todas las ramificaciones del proyecto de Meschonnic. «L'enjeu des problèmes techniques du langage est l'historicité» (1982a: 25), escribe al inicio de la *Critique du rythme* —que lleva como subtítulo *Anthropologie historique du langage*—. Pero no hay que ver en esta atribución una investigación de las condiciones históricas de una determinada época. A la hora de hablar de historia no hay que confundir la *historicidad* con el *historicismo*. Solamente la historicidad contribuye a un estudio crítico del lenguaje, de sus funcionamientos y sus sujetos; el historicismo es un reduccionismo. La mejor manera de entender la importancia del parámetro histórico para esta teoría del lenguaje es comparar ambos conceptos. Esto servirá, además, para proponer una lectura crítica del historicismo que contenga, como en el capítulo anterior, las objeciones de Meschonnic a una serie de disciplinas, perspectivas y autores.

«Sur le plan de la théorie du langage», escribe Meschonnic, la historicidad es «le statut contradictoire entre une situation historique donnée, qui est toujours la circonstance d'une activité, et la capacité de cette activité à sortir indéfiniment des conditions de sa production en continuant d'avoir une action» (Dessons y Meschonnic, 1998: 234). La historicidad no se limita a las circunstancias de producción del discurso, al estado de la lengua en determinada época o al contexto social. Esta es una definición débil (Meschonnic, 2007c: 49), un historicismo que atiende a la labor del historiador encerrado en su disciplina y se centra en comentar unas condiciones históricas: «[L]'illusion que la connaissance du sens d'est autre que la connaissance de ces conditions. C'est le positivisme des historiens» (1995: 142). La definición fuerte, la que tiene que ver con el lenguaje, alude a «la capacité (...) de transformer les conditions du voir, du sentir, du comprendre, du lire et de l'écrire, imprévisiblement, de telle sorte que

cette transformation, qui est l'activité d'un sujet, se communique indéfiniment à d'autres sujets» (ibid.). Esta definición fuerte parte de que lo histórico no es un periodo de tiempo, sino la capacidad de actualización, revisión e interacción que tienen los discursos. Al apostar por esta definición, Meschonnic vincula historicidad con *especificidad*: la capacidad de un discurso para definir sus propias reglas de funcionamiento, y por tanto de proponer, a cada momento y para cada sujeto, un reinicio de las condiciones de estudio y una multiplicación de los sentidos posibles. Si para el historicismo, la postura débil, los discursos se estudian desde una serie de generalidades contextuales, formales, estilísticas y de significado, para la historicidad cada manifestación lingüística implica una manera distinta de funcionar, un comportamiento específico que es lo que permite su constante revisión y actualización. Un texto puede proyectarse indefinidamente hacia el futuro porque cada vez que se analiza se reactiva su actividad, su especificidad.

El tándem historicidad/especificidad, que atraviesa toda la escritura de Meschonnic, forma parte del proyecto general de redefinir nuestra relación con la cuestión del sentido: «Au lieu du sens comme totalité, qui est le sens pour l'historicisme, l'historicité fait du sens un infini. L'historicité ne fait que mettre à découvert l'infini du sens» (1995: 142). Se trata, en resumen, de decidir entre dos enfoques radicalmente distintos a la hora de estudiar el lenguaje —lo que en el capítulo anterior se ha definido, a propósito de la crítica del signo, como el enfrentamiento entre una “antropología de la totalidad” y una “antropología del infinito”—: partir de una teoría unitaria del sentido, que es una teoría unitaria del lenguaje como sistema de signos, y cuyo método de estudio debe consistir en la identificación y definición de dichos signos desde el trasfondo permanente del entendimiento y adecuación a los principios generales que rigen la teoría; o hacerlo desde una perspectiva que considere cada discurso como una totalidad,

y cuyas características, específicas de cada manifestación, se van a rastrear para comprender el funcionamiento de dicho discurso, para comprender la manera en que el lenguaje se comporta y define una subjetividad. Meschonnic apostará, como puede deducirse, por este segundo enfoque.

Si no es concebido como solidario de la historicidad del lenguaje, el estudio de la historia es cómplice de la estrategia del signo (1982a: 29), que es la pretensión de totalidad. Meschonnic define el historicismo mediante el *significado* para oponerlo al *valor*: el conocimiento del significado se acerca al discurso desde fuera, desde la interpretación, y por tanto desde una teoría previa; el del valor lo hace desde dentro, actúa como diferencial interno para definir el discurso desde las marcas de su subjetividad, y por tanto para construir teoría a partir de él. La noción de valor, que se deriva de Saussure, se va a trabajar en profundidad en el capítulo 3 de esta tesis. Lo presentamos en estas líneas porque es un concepto útil a la hora de mantener la oposición historicismo/historicidad, así como para definir otros elementos que la integran: el valor alude a un funcionamiento, no a un origen; a un sistema definido desde dentro, y no a una estructura propuesta desde fuera:

La résistance à la valeur vient du sens²⁰. Elle tient au règne universel du sens. Le sens, référé à la langue, fait obstacle à l'historicité. Car l'historicité a lieu dans la valeur. Seule transformatrice et transformée, la valeur fait ce qu'un discours a de trans-subjectif, de trans-historique. L'opposition du sens à la valeur fait l'opposition paradoxale de l'historicisme à l'historicité, à l'histoire. Car le sens est historiciste (1982a: 29).

²⁰ La palabra *sentido* es utilizada por Meschonnic en dos acepciones: tanto cuando se trata de *significado*, de lo ya sabido, como cuando se trata de lo relacional del *valor* y de la proyección a lo desconocido. En esta cita aparece usada con su primera acepción, en otros lugares tendrá la otra —véase, por ejemplo: «Le rythme est organisation du sens dans le discours. S'il est une organisation du sens, il n'est plus un niveau distinct, juxtaposé. Le sens se fait dans et par tous les éléments du discours (...). Le sens n'est plus le signifié» (Meschonnic, 1982: 70)—. Cuando más adelante puedan surgir dudas, se aclarará su contexto.

La especificidad, entonces, se vincula a la historicidad desde el momento en que, sin dejar de reconocer una situación histórica concreta, se considera antes que nada la independencia del discurso para poner en marcha sus propios valores, para “reiniciarlos” a cada momento y definir así sus propias condiciones de funcionamiento: «L’historicité comme écoute d’une histoire (...) fait le caractère stratégique de la notion de *fonctionnement*, par rapport à celle de fonction. Analyser le fonctionnement d’un mode de signifier, d’un discours, c’est le prendre comme valeur-système-historicité» (1982a: 97).

Al constatar el vínculo entre historicidad y especificidad del discurso, se puede comprender por qué adoptar una postura esencialista se traduce en perder la historicidad: si el estudio del discurso se reduce a la definición de las condiciones de producción (sociología), a sus estructuras (lingüística), a sus postulados (filosofía) o a los mecanismos internos de percepción (psicología), hay una limitación del discurso al significado, para cuya captación importa solamente la perspectiva desde la que se interprete, y no el funcionamiento concreto del lenguaje que revela. La interpretación no se encamina hacia lo desconocido de la teoría, como propone Meschonnic, sino que ya presupone una teoría consolidada, y esta presuposición lleva implícita una manera de entender lo histórico que necesariamente determina y limita la investigación del discurso. El formalismo, el idealismo, determinadas corrientes de filosofía de la historia, cualquier tipo de nacionalismo, son para Meschonnic adalides del historicismo porque no consideran el discurso desde la historicidad del lenguaje, sino que lo hacen desde el historicismo del estudio del significado, sea cual sea el punto de partida. Es el caso de Sainte-Beuve, que lega la idea de la obra-documento, una manera de estudiar la obra de un autor como reflejo de su vida que será heredado y reconducido por el marxismo (1982a: 30). O el de Benedetto Croce, que incluye la teoría del lenguaje en la estética,

y para el que las ideas de espíritu y consciencia impiden su relación con la historia (31). Una figura llamativa es la Nietzsche, que «dramatise le dualisme du cosmique et de l'empirique, qui est langage-histoire. Le cosmique, qui appelle à s'unir à lui, le destin, la dyonisation du sens tournée vers la musique, mettent à découvert la déhistoricisation du langage» (32). En Nietzsche hay una vinculación entre el lenguaje y lo sagrado, el pensamiento del origen, que lo aleja de lo histórico (ibid.).

Aunque quizá el nombre más importante, a la hora de considerar la relación entre historia y sentido, entre discurso e interpretación, es Hegel. Hegel es leído por Meschonnic como representante más destacado de la combinación entre una concepción del lenguaje como signo y el esencialismo teológico. Su concepción dialéctica, finalista, de la historia, representa para él un ejemplo de historicismo que hace del estudio de textos un *transport*, traslado de significados de un contexto a otro, y no un *rapport*, manifestación de especificidades (1982a: 30). Por el valor que otorga a la consciencia, además, Hegel consideraría el lenguaje como un obstáculo en la búsqueda de unos ideales que están más allá de todo discurso —«Il se détourne du linguistique pour viser, dans la transparence des signes, la langue même de l'Absolu. Le langage, qui rend présent, est donc un obstacle à une Présence» (1975: 93). Estos parámetros son referencia para el marxismo, que hereda de él tanto la dialéctica como la idea del lenguaje como obstáculo —«De Hegel à Marx, une même théorie du langage est à l'oeuvre, celle du signe-absence» (90)—. También es referente de Husserl, que precisamente por la distancia marcada entre palabras y cosas quiere correr tras las “cosas mismas”, haciendo del lenguaje un obstáculo (1995: 118). Desde el punto de vista de la historicidad radical del lenguaje, es necesario leer a Hegel para no perderle de vista²¹ (2007c: 41).

²¹ Volveremos a Hegel, Marx y Husserl al hablar de los paradigmas del signo (capítulo 6 de esta tesis).

Como puede verse, para Meschonnic la historicidad solo aparece al constatarse lo específico del lenguaje en cada manifestación, la manera en que el lenguaje funciona. Es una concepción dinámica del lenguaje, como *actividad* y no como objeto, que tiene sus raíces en la lectura que Meschonnic hace de Wilhelm von Humboldt.

2.2. El legado de Humboldt: actividad e interacción

Frente a los pensadores del historicismo, Humboldt representa para Meschonnic una defensa de la especificidad e historicidad del discurso y, por encima de esto, de la concepción del *lenguaje como actividad*. No por nada es considerado por aquellos que comentan la obra de Meschonnic como uno de los referentes de su teoría del lenguaje²². Las ideas de Humboldt sobre el lenguaje permiten a Meschonnic argumentar en contra de una concepción intervenida de la historia, en la que esta se presente leída desde o hacia unos fines determinados. Por eso su figura se opone a la de Hegel:

Il est antihégélien, s'opposant, sans donner de noms, aux histoires « philosophiques ». (...) Humboldt s'oppose, autant pour la culture que pour la langue, à la notion d'une « trajectoire imposée, dont la direction, commandée par la représentation de l'idéal, impliquerait la convergence et l'intégration totales de tous les aspects qui contribuent à le définir » (1975: 125).

Meschonnic, como hará con tantas otras figuras, recupera a Humboldt para adaptarlo a su vocabulario; se refiere a esto como un *reconocimiento* de Humboldt, antes que su *repetición* (2007c: 49). Dialoga con él a la hora de abordar su concepción del lenguaje, y se sirve de su terminología —como ocurre con *das Erste*, el discurso, o la *Wechselwirkung*, la interacción— para elaborar sus argumentos sobre la historicidad y el funcionamiento. Pero esta no es exclusivamente una lectura interesada. Por dos

²² «Meschonnic est donc l'auteur qui a mis Humboldt à l'ordre du jour de la linguistique française ou plutôt de la théorie du langage en France (...). Humboldt est pour Meschonnic l'un de ses trois auteurs, les deux autres étant Saussure et Benveniste» (Trabant, 2005: 176).

razones. La primera es porque para el conocimiento general y el estudio del lenguaje en particular, supone una recuperación de su pensamiento, una reivindicación; son muchos los que lamentan el olvido histórico de la figura de Humboldt, que ocurre ya desde mediados del XIX:

La época que se abre tras la muerte de Humboldt se caracteriza por la separación radical entre la filosofía (especulativa) y la ciencia (positivista), condenando así al total aislamiento a una obra consagrada explícitamente a la fusión de la ciencia antropológica con la investigación filosófica (Galán, 1994:166).

La segunda es que su eventual rescate solo se ha hecho de manera parcial²³. El desarrollo de la lingüística en el XX no contribuyó a una mejor recepción de Humboldt; todo lo contrario, sus ideas han sido capturadas (viciadas, en cierto sentido) por la gramática generativa o el estructuralismo: «la lingüística moderna ha perpetuado la actitud de la lingüística del siglo XIX en el sentido de que no tiene en cuenta la sistematicidad interna de la obra de Humboldt» (167). Y lo mismo señala Di Cesare: «No es raro que se apele a su autoridad con el solo objeto de dar lustre a una posición, a veces incluso para apoyar tesis y objetivos que divergen por completo de los suyos²⁴»

²³ En los últimos años han aparecido textos e investigaciones que reivindican su figura. Véanse, por ejemplo, *Wilhelm von Humboldt y el estudio filosófico de las lenguas* (1999) de Donatella Di Cesare, *Fragments d'inconnu. Pour une histoire du sujet* (2010) de Pascal Michon —donde se reivindica como figura central en el estudio de la historicidad del lenguaje— o el trabajo de Jürgen Trabant *Wilhelm von Humboldt: Sprache, Dichtung und Geschichte* (2018). La presencia de Humboldt en *Tiempo de magos* (2019), de Wolfram Eilenberger, es relevante para nuestra tesis por la manera en que confronta las posturas sobre el lenguaje de Benjamin, Cassirer, Wittgenstein y Heidegger. «Los distintos idiomas no solo son distintos en sus “sonidos y signos”, sino también (y Benjamin toma esta idea de Herder y Wilhelm von Humboldt) en sus particulares maneras de ver el mundo» (105). Y más adelante: «El impulso que, en el marco de la teoría del conocimiento, Cassirer consideraba decisivo para la apertura de su proyecto a una pluralidad de formas *con igual derecho* de acceso al mundo lo recibió de la lingüística de Wilhelm von Humboldt, pues las obras de Humboldt investigaban las diversas lenguas naturales de los diversos pueblos (...) como distintas maneras de dotar al mundo de la experiencia de una estructura simbólicamente mediada» (114). Frente a ellos, Heidegger huye de la tradición idealista y la filosofía académica que Humboldt, entre otros, personifica (324). Volveremos sobre este texto al confrontar a Heidegger con Wittgenstein en el capítulo 5.

²⁴ Michon comienza su estudio de Humboldt aludiendo a la desaparición de Humboldt de las investigaciones sobre el lenguaje (2010: 65). Di Cesare también se ocupa de la “inactualidad” de Humboldt, la constante inadecuación de sus ideas al espíritu de los tiempos y su apropiación por parte de diferentes corrientes, en las primeras páginas de su *Wilhelm von Humboldt* (1999: 4-11). El libro de Di Cesare es especialmente útil para detectar problemas de interpretación y atribuciones erróneas en alguno de los conceptos centrales de Humboldt.

(1999: 5). El tipo de revisión que Meschonnic hace es necesaria para liberarle de estas confusiones. En lo que respecta al olvido histórico, Meschonnic ayuda a poner en perspectiva un pensamiento que no es únicamente lingüístico, sino que comparte con el suyo el objetivo mucho más amplio de una antropología del lenguaje: «Humboldt est sans doute le premier et peut-être encore le seul à avoir fait une théorie du langage qui soit une anthropologie» (Meschonnic, 1982: 47). Con respecto a la apropiación de conceptos, va a criticar, a través de lecturas minuciosas, la manera en que determinadas corrientes modernas fragmentan o fuerzan el sistema humboldtiano para adecuarlo a sus propósitos.

Para estructurar la lectura que Meschonnic hace de Humboldt, seguiremos el estudio de Jürgen Trabant “Le Humboldt d’Henri Meschonnic” (2005), en el que se enumeran las ideas más importantes de esta recuperación, al mismo tiempo que se aporta cierta perspectiva, ciertos matices, a la misma.

El elemento principal es la noción del lenguaje como actividad, «comme activité concrète d’êtres humains réels» (Trabant, 2005: 177), que se deriva de la conocida definición del lenguaje como *energeia*: «El lenguaje, considerado en su verdadera esencia, es algo efímero siempre y en cada momento. (...) no es una obra (ergon) sino una actividad (energeia)²⁵» (Humboldt, 1990: 64-65). La actividad es lo que da pie a la definición fuerte de la historicidad del discurso, «esta capacidad específica de continuar actuando indefinidamente más allá de las condiciones de su producción» (Meschonnic,

²⁵ La versión española, a cargo de Ana Agud, traduce *Sprache* indistintamente por *lenguaje* y por *lengua*. Para Meschonnic este es uno de los errores derivados de las lecturas superficiales de Saussure que más calado tienen, tanto en la teoría como, y aquí puede verse, en la práctica. Como se va a ver en el capítulo 3, la diferencia es fundamental si no se quiere caer en el error de asumir que el estudio del lenguaje es reducible al estudio de la lengua, y por tanto, a las categorías lingüísticas que se usan para delimitar “científicamente” una lengua, derivadas de una teoría del signo generalizada (el paradigma lingüístico del signo). En su artículo, Trabant propone su propia traducción al fragmento, y tiene cuidado de escribir siempre *langage*. Hay otra diferencia entre ambas traducciones, la de la palabra *Rede*. Agud traduce por *habla trabada*, mientras que Trabant lo hace por *discours* para vincularlo al concepto elaborado por Meschonnic.

2007c: 49). Pensar en el lenguaje como actividad permite aludir a un movimiento dentro del discurso que ni se detiene al salir de su momento y su contexto, ni se agota tras pasar por el filtro hermenéutico de la interpretación. Precisamente porque tanto el contexto como la interpretación se ocupan de obras, y no tienen herramientas para la valoración de la actividad. Como le ocurre al signo cuando se enfrenta al funcionamiento de las obras, antes que a su significado, que solo ve extrañeza y dificultad.

Además, pensar en el lenguaje como algo estático implica considerarlo como un objeto de estudio divisible en categorías, esto es, un acercamiento exclusivamente lingüístico que reduce el lenguaje a la lengua. Lo que conduce al siguiente punto, la constatación de que es el *discurso*, y no la *lengua*, el objeto de estudio fundamental de la teoría del lenguaje. Trabant comenta que la lengua en su acepción estructuralista es una abstracción que no se corresponde con la actividad del lenguaje (2005: 178), lo que responde a las palabras de Humboldt sobre las gramáticas y diccionarios como “esqueletos muertos”, *das tote Gerippe*:

lo más elevado y sutil (...) solo en el hablar trabado [discurso] se lo puede percibir o intuir (...). Toda investigación que aspire a penetrar la esencia viva del lenguaje deberá tomar ese hablar trabado por lo primero y verdadero. Su dislocación en palabras y reglas no es más que el torpe producto inerte de la descomposición científica” (Humboldt, 1990: 65).

El discurso es el lenguaje reflejando su actividad, el lenguaje en funcionamiento y no como algo inmóvil (“palabras y reglas”). Y esto así para cualquier tipo de manifestación lingüística, desde un texto de creación a un manifiesto político. El concepto central de *Wechselwirkung*, interacción, es la manera en que Humboldt aborda su caracterización de este “hablar trabado”, del dinamismo del lenguaje. Galán define la interacción como

una dialéctica entre [la] libertad como hablante y las constricciones que impone el lenguaje (individualidad *versus* universalidad). Esta acción recíproca hombre-lenguaje (Wechselwirkung) muestra que la lengua no es activa en tanto que actúa, sino en la medida en que es «actuada» (Galán, 1994: 183).

Meschonnic la utiliza como tal en algún punto —«[l]a tâche aujourd’hui de penser le poème serait de penser Humboldt, je veux dire par là penser l’*interaction* entre langue et pensée, penser le continu corps-langage, langue-oeuvre» (Meschonnic, 2001a: 61)—, mientras que en algún otro la traduce como *continuidad* —«[l]a pensée de la diversité des langues et la pensée de la spécificité sont solidaires d’une recherche du continu entre langue et littérature, langue et société, langue et sujet chez Humboldt» (Meschonnic, 1995: 136)—. También incluso llega a afirmar que se trata de una concepción dialéctica del lenguaje que, al contrario que en Hegel, aviva pero no resuelve las contradicciones «entre sujet et objet, parole et langue, individu et collectivité, moment et durée, action et activité (...) parce que le langage est dans le discours d’un sujet à un sujet» (1975: 126). Interacción, continuidad, dialéctica, en todo caso se trata, para Humboldt, de poner de manifiesto la irreductibilidad del lenguaje; irreductibilidad, claro, a una única disciplina de estudio, pero también incluso a una comprensión general que no hace más que diferirse por la constante y cambiante interacción de los individuos. Es importante señalar esto porque «[r]econnaître cette résistance à l’analyse est une part de l’historicisation du langage, chez Humboldt» (ibid.).

Más adelante en su artículo, Trabant matiza la exposición de las ideas de Humboldt que Meschonnic hace. Su principal objeción es que Meschonnic pasa por alto que lo que interesa a Humboldt es, en última instancia, lo que ocurre cuando «cette activité universelle et individuelle de l’homme concret se réalise selon des techniques historiquement particulières que son *les langues*» (Trabant, 2005: 182). El *Sprachstudium* de Humboldt se propone con el fin último de investigar la manera en que

las diferentes naciones realizan la actividad del lenguaje, o de otra manera, cómo diferentes pueblos producen pensamiento a través de sus propias lenguas (183). Por ello, también, si bien el objetivo último de el estudio del lenguaje no puede ser confeccionar diccionarios y gramáticas, el proceso que conduce hasta ellos es indispensable para la comprensión del discurso (181). Nada de esto cambia las ideas que Meschonnic rescata, pero sí ayuda a ponerlas en perspectiva. Trabant opone a las exclusiones “dramáticas” de Meschonnic (181, véase lenguaje-lengua, sociedad-nación, sujeto-individuo, términos opuestos e irreconciliables, a riesgo de perder la integridad crítica de la teoría del lenguaje) la “maestría de la conjunción” de Humboldt, incluso entre ideas difícilmente reconciliables.

Otras observaciones sobre el Humboldt de Meschonnic se refieren a cuestiones que se van a comentar más adelante, como el problema del signo o el anti-semiotismo. En este punto son relevantes porque sirven para recuperar la crítica que hace Meschonnic a las apropiaciones que se hacen de Humboldt. Es notorio, por poner un ejemplo, el comentario que hace en *Poésie sans réponse* de las lecturas de Saussure y Humboldt por parte de Chomsky:

Mais ce que la grammaire générative a fait de ses rapports entre le philosophique, le linguistique et le politique montre, dans la théorie du langage, l'alliance d'un formalisme et d'un universalisme abstraits de l'histoire, exemplaire comme succès contemporain d'une idéologie scientifique (...) Humboldt et Saussure ne se confondent pas avec la représentation qu'en donne Chomsky, par laquelle il se situe (1978: 395).

Chomsky vincula a Humboldt con la tradición de la gramática generativa (366), una que a lo largo de la historia ha abordado la cuestión de la naturaleza del lenguaje humano: «What contribution can the study of language make to our understanding of human nature?» (Chomsky, 2006: 1). Pero Meschonnic afirma que esta pregunta, central

para el generativismo, implica un pensamiento genérico (1978: 371) que no puede relacionarse con la pregunta por la especificidad del discurso humano que Humboldt se hace. En primer lugar, porque las preguntas de la lingüística o la psicología, como son las de Chomsky, buscan la estructura del lenguaje sin tener en consideración las prácticas específicas (Trabant, 2005: 185): «Humboldt ne s'arrête pas à constater que la diversité se manifeste dans les *structures* différentes des langues, mais il la trouve plutôt dans leurs *caractères* différentes» (184). En segundo, porque el pensamiento de Chomsky parte del signo/señal y su interpretación (Meschonnic, 1978: 369), mientras que «Humboldt polémique souvent et énergiquement contre la tradition européenne qui désigne le mot comme signe²⁶» (Trabant, 2005: 181). A propósito de esto, Carmen Galán comenta que

[c]uando Chomsky afirma que todas las lenguas comparten la misma estructura profunda y sólo difieren en sus estructuras superficiales se suma a la tradición semiótica contra la que combate Humboldt, tradición que confunde constantemente SIGNIFICADO y DESIGNACIÓN. La designación —y no el significado— es lo que tienen en común las lenguas; la referencia extralingüística es siempre idéntica (un perro es siempre un perro). Otra cuestión muy distinta es el significado, esto es, el valor²⁷ (la relación con otros) (Galán, 1994: 173).

Recuperar a Humboldt sirve a Meschonnic para proclamar una vez más el antiesencialismo del lenguaje. En el doble sentido, como se puede comprender ahora, de que la teoría del lenguaje debe buscar funcionamientos, no orígenes, y de que

²⁶ De nuevo, Trabant introduce un matiz entre Humboldt y la interpretación que Meschonnic hace de Humboldt. Porque si bien «Meschonnic reprend de Humboldt la pensée anti-sémiotique: le langage et le mot ne sont pas des signes pour Humboldt» (2005: 178), también es verdad que «chez Humboldt, le langage n'est pas signe mais quelque chose entre signe et image, ni l'un ni l'autre, mais une troisième structure sémiotique», y que «Humboldt ajoute aussi que le langage peut être utilisé comme signe» (181).

²⁷ Nótese aquí que *significado* y *valor* aparecen como intercambiables, en contra de la distinción terminológica que Meschonnic plantea a partir de su relectura de Saussure: en el lenguaje debería primar el *valor*, la relación entre elementos interdependientes, frente al *significado*, que se establece a partir del binarismo contenido/forma y de la dominación del primero sobre la segunda. Ver capítulo 3.

historicidad del discurso no debe verse comprometida por cualquier concepción finalista del sentido. Por eso entender el lenguaje como actividad es solidario de una teoría del lenguaje crítica y radicalmente abierta.

2.3. Referencias para la caracterización del sujeto en la teoría de Meschonnic: *cuerpo, forma de lenguaje y forma de vida*

Interpretar el discurso, buscar significados, es un mecanismo tiende a la unicidad y refuerza el historicismo, la concepción débil de la historia. Una teoría del lenguaje como actividad necesita del pensamiento de lo múltiple, en el sentido de atender a la especificidad y a la historicidad de las prácticas, para dar cuenta precisamente de esta actividad. Esto va a determinar, como se ha anunciado, a un *sujeto del lenguaje* —que es un *sujeto del discurso*— con unas características muy definidas. Sobre el lugar fundamental que ocupa la reflexión sobre el sujeto en la teoría del lenguaje, Meschonnic escribe:

Il y a sans doute à poser premièrement qu'une théorie du sujet implique une théorie du langage, autant qu'on ne peut pas concevoir une théorie du langage sans théorie du sujet. Il n'y a pas d'antériorité d'une théorie sur l'autre, parce que c'est la même. Et pas d'antériorité de la théorie tout court, parce qu'elle est l'accompagnement (...) du langage activité, pratique. *Puisque seuls des sujets parlent* (Meschonnic, 1985a: 134-135. El subrayado es nuestro).

Reaparece la idea de la investigación del lenguaje como actividad compartida entre teoría y práctica, en este caso con mediación del sujeto: puesto que solo los sujetos ponen en funcionamiento el lenguaje, no es concebible una reflexión que no vaya acompañada de un análisis de las prácticas.

La definición del sujeto va a ser un lugar privilegiado en la reflexión de Meschonnic. Por eso, antes de abordar la cuestión, avisa de que «avant de faire comme

si on savait de quoi on parle, à propos du sujet, et de lui taper sur l'épaule, il est nécessaire de prendre quelques précautions élémentaires» (1989: 316). Precauciones tales como considerar que la reflexión sobre el sujeto debe ser siempre parte de la reflexión sobre la teoría del lenguaje —y por ello parte también de la crítica del paradigma del signo (ibid.)—, o la importancia de mantener presentes la historicidad y la especificidad en interacción y contradicción para implicar en la misma actividad al lenguaje, la ética y la historia (316-317). Un sujeto, considerado desde estas actitudes, va a ser algo muy distinto de aquel determinado por su oposición al objeto, el que habla y lo hablado. En esta teoría del lenguaje, sujeto y discurso participan el uno del otro hasta el punto de que ya no va a tener cabida hablar del sujeto sin lenguaje, ni del discurso sin subjetividad.

A estas precauciones, hay que añadir la de que la comprensión de la noción de sujeto en Meschonnic es un proceso largo, que implica conocer a su vez una serie de conceptos que se van introduciendo o dando paso los unos a los otros. No obstante, y en aras de la claridad, si se ha escogido comenzar por la idea general de sujeto del lenguaje o sujeto del discurso es porque esta parte de expresiones que ya se han trabajado, como la propia de *discurso*, la *historicidad*, o la idea del lenguaje como *actividad*, y permite conectar con otra serie de conceptos nuevos que se irán introduciendo poco a poco — como aquellos de *continuo*, *oralidad* o *poema* (y *sujeto del poema*²⁸), que van a recibir en su momento su propio y detenido comentario—.

²⁸ El *sujet du poème* no es nunca, en toda esta tesis, el *tema* del poema, sino *sujeto* del poema. Como se ve más adelante (apartado 2.4), Meschonnic va a tratar de definir un sujeto específico para el discurso que se diferencie de otros sujetos —sujeto del enunciado, sujeto gramatical, sujeto filosófico, sujeto psicológico...—. Por la identificación que hace entre poema y discurso (capítulo 4), propone que «on appelle ce sujet le sujet du poème, quel que soit le “genre” d’écrit considéré» (Dessons y Meschonnic, 1998: 236).

Dicho esto, y antes de abordar la caracterización del sujeto del lenguaje de Meschonnic, es clarificador referirse a tres ideas provenientes de las referencias que maneja Meschonnic, y que sirven para mostrar la línea de pensamiento, la cadena de conceptos que conduce desde el lenguaje hasta el sujeto. Son las nociones de cuerpo y lenguaje en Spinoza —y la continuidad entre ambos—, la de *forma de lenguaje* de Humboldt, y la de *forma de vida* que se encuentra en Wittgenstein.

2.3.1. *Cuerpo y lenguaje en Spinoza*

Spinoza. Poème de la pensée (2002) es uno de los textos más ilustradores de Meschonnic, pero también uno de los de más difícil acceso. Porque al tiempo que recoge los lugares principales de su teoría en una obra que tiene sobre todo una orientación práctica, requiere no obstante del conocimiento previo de esos puntos para poder rescatar alguna idea del grueso conjunto de citas y referencias, análisis lingüísticos y reflexiones que entremezcla.

El Spinoza de Meschonnic es uno muy personal, que resulta de la crítica de toda una serie de traducciones, pensamientos coetáneos (Leibniz, Descartes) y lecturas posteriores (Pierre-François Moreau o Gilles Deleuze, por ejemplo, ocupan buena parte de sus comentarios). Para esta investigación, lo relevante del texto no está en contrastar su lectura con los estudios tradicionales spinozianos, sino en constatar todo aquello que Meschonnic encuentra útil de Spinoza para su propia teoría. Su propuesta de desteologización de Spinoza, a propósito del problema esencialista, ya ha sido mencionada en el primer capítulo. Las cuestiones más prácticas, relativas a la semántica de posición, se retomarán en el bloque II. Para lo que ahora nos ocupa, los vínculos entre lenguaje y actividad, y lenguaje e historia —que son precisamente las relaciones que permiten el paso de lo teórico a lo práctico—, se va a trabajar sobre una noción muy

concreta del *cuerpo* en Spinoza que permite vincular al lenguaje con su especificidad, al discurso con su sujeto, en el contexto de un pensamiento fundamentalmente histórico.

Meschonnic recupera la definición de vida que se encuentra en el *Tratado político* (V, 5):

Cuando decimos, pues, que el mejor Estado es aquel en que los hombres llevan una vida pacífica, entiendo por vida humana aquella que se define, no por la sola circulación de la sangre y otras funciones comunes a todos los animales, sino, por encima de todo, por la razón, verdadera virtud y vida del alma (Spinoza, 1986: 120).

De esta, dice que es una «définition antibiologique, et historique, de la vie. Où l'esprit implique, bien sûr, le langage» (Meschonnic, 2017: 214). E insistirá sobre ello:

Où la vie, ce que j'appelle la vie, est ce que Spinoza appelle une vie humaine: ce qui ne se définit pas par la circulation du sang ni par ce que nous avons en commun avec tous les animaux mais par la vraie force et la vie de l'esprit. Parce que le langage fait de nous et par ce que notre vie fait du langage (2016: 9).

Véronique Fabbri, en su artículo “Poétique, logique et philosophie” (2005) — que confronta las lecturas que Meschonnic y Deleuze hacen sobre Spinoza—, afirma que en Spinoza existe un vínculo entre cuerpo y expresión, y señala que ambos se oponen al signo:

En effet, la théorie spinoziste de l'expression, opposée à une conception du langage comme signe et de la connaissance comme représentation, fonde une théorie du corps expressif et d'une connaissance de Dieu par les corps. Dans l'*Éthique*, Spinoza pose clairement que « l'objet de l'idée constituant l'esprit humain est le corps » (prop. XIII, part II), et que la réflexivité de l'idée elle-même est liée à cette idée du corps: « L'esprit ne se connaît pas lui-même, si ce n'est en tant qu'il perçoit les idées des affections du corps » (prop. XXII) (Fabbri, 2005: 243).

Para Spinoza, el conocimiento no consistiría por tanto en el rastreo de significados articulados en forma de proposiciones lógicas, sino en «un corps du

discours et du sens, qui a une consistance matérielle, temporelle, tout comme la pensée mathématique est inséparable pour Spinoza, de l’imagination ou de la construction d’un mouvement» (248-249). Lo que importa retener de esto es la constatación de que para Spinoza existe una vinculación entre cuerpo y sentido —y conocimiento de este sentido, o la posibilidad de su investigación—, y que el lenguaje actúa como enlace fundamental entre ambos. Es la idea de que «le statut du langage, chez Spinoza, es qu’il est expressément un rapport au corps» (Meschonnic, 2017: 307):

L’unité même de l’âme et du corps, selon Spinoza, implique chez lui une activité du continu dans le langage, à partir de « *quod novi essentiam animae, scio eam corpori esse unitam* — de ce que je connais l’essence de l’âme, je sais qu’elle est unie au corps ». Elle implique la pensée de ce qu’un corps fait au langage (330).

Atilano Domínguez expresa, en su *Spinoza* (2019) una idea similar: «La tesis de Spinoza es doble: a) que el hombre es un compuesto o individuo que consta de alma y cuerpo, de suerte que el alma es la idea y el cuerpo es el objeto; b) que ese cuerpo, o sea el “nuestro”, es real y existe “tal y como lo sentimos”» (321); la idea tras esta afirmación es el rechazo del dualismo cartesiano de conciencia y cuerpo, este último sin vivencia propia (322). Por el contrario, «Spinoza habla de un cuerpo que “sentimos” y existe tal y como lo sentimos y está unido al alma como su objeto más inmediato» (ibid.).

Este “rapport”, la *continuidad* entre alma y cuerpo a través del lenguaje, tiene su raíz en la noción de *concatenatio* del propio Spinoza, que aparece en *De Intellectus Emendatione*. Reproducimos por extenso unas líneas, lo más cercano a una definición, en las que Meschonnic parafrasea a Spinoza:

« [C]onceptus, id est, idea, sive coherentia subjecti, et praedicati in Mente — le concept, c’est a dire l’idée, ou la cohérence du sujet et du prédicat dans l’Esprit » (§62). La cohérence faisant la systématité, l’enchaînement, *concatenatio* (§61, note a) des pensées, en application de la *concatenatio rerum*, «

l'enchaînement des choses » (§80), c'est-à-dire la systématique interne du dire et du dit, qui ne doit pas être *interrupta*, le discontinu étant de l'ordre des choses qui sont « sans liens — *solutae* » (§84) (328-329).

Como puede deducirse, la implicación que la *concatenatio* tiene para el problema de la cohesión de las partes en la naturaleza se resuelve en Spinoza con la vinculación cuerpo y espíritu (329). Fabbri insiste también en que «chez Spinoza, le corps est défini par une certaine configuration d'un grand nombre de parties, configuration qui maintient son individualité malgré la transformation incessante des parties elles-mêmes» (2005: 249). Una organicidad, una unidad en la multiplicidad, que se opone a la consideración del cuerpo como acumulación de objetos parciales, de pedazos²⁹ (ibid.). Por otro lado, esta manera de entender la continuidad entre alma y cuerpo lleva a Meschonnic a considerar que hay sin duda una conexión entre la *concatenatio* de Spinoza y la *Wechselwirkung* de Humboldt (2007c: 31). En ambos casos se trata de evitar las divisiones del signo: tanto la prolongación de la actividad corporal en la actividad del lenguaje (lo que en Humboldt era muestra de una individualidad, de un *carácter*), como la parcelación de los ámbitos de estudio y conocimiento.

La primera consecuencia de aplicar la idea de *continuidad* —que si se toman estos antecedentes puede entenderse como *interacción y encadenamiento*— es el enriquecimiento conceptual que genera, prometedor para la teoría del lenguaje en el sentido de que expande el ámbito de estudio a cualquier manifestación del lenguaje, independientemente de su categoría. Expresado en términos de Spinoza, esto implica que si se concibe la *concatenatio rerum*, entonces «le rapport unique, que construit

²⁹ «Dans l'analyse que Deleuze consacre au corps dans *Logique du sens*, il en va tout autrement : l'expérience première du corps dont il part et à laquelle surtout il se tient, qui est l'expérience schizoïde, conduit à faire des parties du corps, des objets partiels, des morceaux» (Fabbri, 2005: 249).

Spinoza, entre le corps et l'esprit, entre le désir et la connaissance, l'objet et le sujet» lo es también entre «la libertad et la pensée, la pensée et *Natura*» (2017: 365). Domínguez indica sobre esto que

cualquier tipo de conocimiento o de ideas, incluido el imaginativo, no es nunca en Spinoza puramente «subjetivo», en el sentido de puramente interior y sin relación a un objeto externo, por lo cual, a nivel epistemológico y, por tanto, también psicológico, vivencial y existencial, el spinozismo no es nunca inmanentismo absoluto (2019: 320).

Esta idea permite, además, una crítica de la posición contraria, de la separación de conceptos y estudios, precisamente por el empobrecimiento que reporta:

Le discontinuisme vire à un appauvrissement conceptuel — l'affect, il l'a depuis longtemps perdu — tel que dans son arrogance le comble du progrès dans la communication entraîne une forme nouvelle de barbarie, une culture de l'ignorance. De l'autre côté, une saisie du langage comme un continu multiple corps-langage, langue-pensée, langue-littérature, langue-culture, éthique et politique du sujet-langage (363).

Por otro lado, de las implicaciones que tiene para el lenguaje se extraen un par de notas metodológicas que, aunque no se van a desarrollar en este momento, sirven para ir introduciendo cuestiones que serán fundamentales para el análisis (bloque III). La primera es que la continuidad implica que no puedan estudiarse unidades de lenguaje aisladas, a la manera por ejemplo de la perspectiva estructuralista³⁰. Es lo que lleva a

³⁰ Como se verá en el capítulo siguiente (3.3.3, sobre todo), Meschonnic considera que el estructuralismo implica discontinuidad, y a la estructura le opone el *sistema*, que rescata de Saussure. Cuando Fabbri considera las diferencias entre estructura y sistema, alude a que el binarismo de la primera se opone a la forma fundamental de temporalidad de la segunda (2015: 247). Pero luego va un paso más allá, y al reunir la idea de continuidad en el sistema con la de continuidad entre cuerpo y lenguaje, el resultado es una propuesta analítica que está en la línea de la semántica de posición de Meschonnic: «Dans ce système, on peut considérer les éléments constitutifs du discours comme des éléments s'additionnant dans le cours temporel du discours, accents accentués par d'autres accents, reprises répétées par d'autres reprises, et produisant des intensités. Ces différentes intensités analysables comme des sommes partielles constituent un système rythmique et donc temporel qui est celui du discours» (ibid.). Si se adelantan estas notas, que como se ha dicho son el material del bloque III, es por un lado por la relación que Fabbri establece entre la propuesta corporal/afectiva de Spinoza y el análisis prosódico de Meschonnic, y por otro por lo que tienen de ilustrador en este punto en que aún no se ha profundizado en la naturaleza del análisis rítmico.

Meschonnic a tomar partido por una *semántica* antes que por una *semiótica* (capítulo 4), y más en concreto, por una *semántica de series*:

Ce [el problema de la cohesión de las partes] que implique nécessairement que dans le langage aussi, qui est bien à la fois du corps et de l'esprit, il y ait, de ce point de vue, une cohésion telle qu'il n'y ait pas en lui d'unités discrètes séparées les unes des autres: le continu d'une sémantique sérielle (330).

Por otro lado, la consideración del lenguaje como un sistema orgánico (continuo) antes que una estructura dividida en compartimentos estancos implica que el sentido del discurso, de una determinada manifestación del lenguaje, no está en sus partes sino en el todo. Aquí se produce un desplazamiento desde la interpretación, la búsqueda de significados, a un rastreo del modo en que se significa, la *significancia* (capítulo 4 de esta tesis): «Dans ces quelques aperçus d'une systématique, c'est de signifiante qu'il s'agit. Où le sens est débordé, mais porté. Car c'est son mouvement qu'on essaie d'observer, dont il n'est pas plus séparé que l'esprit du corps. Non le sens, mais la donation du sens³¹» (337).

2.3.2. Sujeto y forma de lenguaje en Humboldt

La noción de *forma de lenguaje* —también *forma interior*, o incluso *carácter*— define para Humboldt el núcleo de un proyecto antropológico que tiene como punto de

³¹ Ver, a propósito de la “donation du sens”, la idea de *fuera* expuesta en 9.4. Por otro lado, estas conclusiones están referidas a un análisis del latín de Spinoza en el que los textos están abordados precisamente desde esta doble perspectiva de *semántica de series* (ataques de frase, ecos prosódicos ordenación de las palabras) y de concepción *modal* de los sentidos. En este y otros puntos del libro se hace referencia a una “prosodia de *igitur*” —la conjunción que Meschonnic traduce como “donc”— que transporta el sentido precisamente sobre su falta de uno: «Dans le *Tractatus de Intellectus Emendatione*, de même qu'on va voir de près, pour la V partir de l'*Éthique*, il y a une prosodie d'*igitur*. Dont le sens, et le rôle, semblent seulement signifier “donc”. On pourrait jouer à dire —mais c'est vrai— que le *igitur* est passivisé et le passif igiturisé» (Meschonnic, 2017: 336-337). Y más adelante, cuando habla de las frecuentes apariciones de *Igitur* en la quinta parte de la *Ética*, «*igitur* entre en consonance avec des passifs dans un entourage immédiat, et ces échos ne sont pas sans effets de signifiante, parce qu'ils se répondent, et font d'*igitur* un mot-valeur du système» (347). Estas y otras apreciaciones, que se incluyen ahora como somera ilustración de los procedimientos analíticos de Meschonnic, aparecen desarrollados en el capítulo 9.

partida el lenguaje. Citamos por extenso una definición de Carmen Galán para entender el recorrido de esta idea, que va desde de la concepción del lenguaje como actividad hasta la noción de individualidad de las lenguas:

Humboldt afirma que la intención del lenguaje es formal («Ihr gantes Streben ist formal»). Más que un sistema de reglas y un vocabulario, el lenguaje es dinámico. Esto es, antes que las partes componentes, que son resultados, tienen más valor los procedimientos (...). Estos procedimientos de formación sólo son detectables en el habla y hablar es producir enunciados, es decir, establecer las conexiones entre las palabras. En este trabajo del espíritu, la lengua —como hemos visto— se revela como producción, como *enérgeia*. A este proceso, que constituye la individualidad de cada lengua, lo denomina Humboldt «*Innere Sprachform*». La forma, por tanto, no designa el resultado (ERGON) de una actividad ya realizada, sino el principio dinámico, la puesta en marcha de esa actividad (ENÉRGEIA). El lenguaje ya no es un simple medio (forma de aprehender el mundo y convertirlo en conceptos), sino un fin (un uso, la lengua en el hablar, como reflejo del carácter). En este discurso (el «decir» de un sujeto hablante, la realización de una intención significativa, la comunicación) se configura la lengua (Galán, 1994: 182).

Como hemos indicado, la lectura que Meschonnic hace de Humboldt pasa por alto un aspecto importante de las investigaciones de este, a saber, la atención a los usos individuales del lenguaje para determinar sus diferencias, que no son de estructura sino de carácter³². En el discurso, en la realización individual de la lengua, el lenguaje se manifiesta como portador de un carácter específico, que testimonia que el lenguaje no se realiza como obra, cerrada y semejante en todas sus formas, sino una actividad específica en continuo desarrollo. Pues bien, Galán indica en otro punto que la atención a la *Innere Sprachform* tiene como objetivo impedir que todas estas individualidades,

³² Di Cesare precisa que este es el sentido de la idea de *forma interior*, y no cualquier otro de los que se le han atribuido, y a partir de los cuales se ha convertido en un lugar central de los estudios humboldtianos: «A un mismo objeto le corresponden significados diversos, lo que confirma la tesis de que la palabra contiene, como se recordará la representación subjetiva del objeto elaborado con libertad y autonomía por la actividad interior. Por tanto, se puede afirmar que la introducción del concepto de forma interior en este contexto no tiene otra finalidad que la de reforzar la diversidad semántica de las lenguas» (1999: 86).

que son de las diferentes lenguas pero también de los diferentes hablantes de una misma lengua, converjan en una unidad, ya que para Humboldt

la perfección se define como la realización del potencial innato de los organismos individuales; esto es, los individuos no son en sí mismos, sino en cuanto forman parte de un todo. La perfección no está en ninguna entidad particular, sino en la interconexión de todas las partes, en la confrontación de lo disyuntivo de cada ser particular (168).

Esta idea de interconexión es importante al considerar la definición del sujeto en Meschonnic, porque una de sus características es la de oponerse a las marcas individualistas que suele implicar la alusión al *individuo*. No porque no considere valiosa la noción de individuo, o porque sea excluyente con la de *sujeto*—«mais si, dans les paralogismes du sujet, il y a à faire la différence entre *individu* et *sujet*, on ne peut pas nier qu'ils partagent des choses, qu'il n'y a pas de sujet sans individu» (Meschonnic, 1995: 205)—, sino porque por su dependencia del binarismo del signo, la noción de individuo «n'y suffit pas» (209). Si bien puede ser útil desde un punto de vista lógico, para definir situaciones sociológicas o de derecho, la oposición tradicional entre individuo y sociedad, y la indistinción asumida entre individuo e individualismo, marca negativamente el término “individuo” y lo aleja tanto de su propia autodefinición como de la relación con los otros. Aquí Meschonnic remite a Sartre (210), a interpretaciones de Hegel y Marx (ibid.), o a un largo análisis de los *Essais sur l'individualisme* de Louis Dumont (211-232):

Tout semble concourir, le nominalisme de l'individu, sa confusion avec le sujet logique comme avec le sujet psychologique, pour précipiter l'individu, opposé par le paradigme politique du signe au social, vers une indistinction entre individu et individualisme, statut trouble à la fois dans sa définition et dans sa valeur, le plus souvent péjorative (211).

Meschonnic resalta esta connotación negativa de la concepción tradicional del individuo, su aislamiento y su indiferenciación, para contrastarla con las prescripciones de Osip Mandelstam. Frente al “mito de las masas” característico del marxismo o la Teoría crítica, que implica la utilización «d’individus pour une représentation de la société, non la société pour les individus» (1982a: 94), Mandelstam pone sobre la mesa el problema “colectivismo sin colectividad”, que resulta de contemplar la sociedad no como la interacción de sus individuos, sino como un conjunto de hombres amorfos, privados de su carácter específico: «El colectivismo surgió antes de lo colectivo, y si la educación social no viene en su ayuda, corremos el peligro de tener un colectivismo en el que esté ausente lo colectivo» (Mandelstam, 2005: 37). Apoyado en esta idea de colectividad, Meschonnic quiere recuperar la relación entre sujeto e individuo. Por dos razones, que resultan bastante pertinentes en el contexto de este capítulo. La primera se debe a una relativización de lo histórico: si el sujeto se considera un «universel linguistique ahistorique» —en el sentido de que funciona como categoría del lenguaje, y por tanto «il y a toujours eu sujet, partout où il y a eu langage»—, mientras que el individuo queda definido por la historia —y aquí se refiere a su valor para un pensamiento sociológico o filosófico, en relación (u oposición) a lo *social*; es histórico porque «il n’y en a pas toujours eu» (72)—, es necesaria una reunión de ambos términos para una comprensión tanto específica como histórica de los discursos, para dejar de usar de manera relativa la noción de historia, lo implica ponerla en contacto con el discurso: «une histoire des rapports entre sujet et individu. Dans le discours, le sujet du discours est historique, socialement et individuellement» (ibid.). La segunda razón es la que señala a la *actividad* que implica el individuo. Lo que el sujeto necesita retener del individuo no es su “individualismo”, sino su proceso de “individuación”: «*Le sujet est l’individuation*: le travail qui fait que le social devient l’individuel, et que l’individu

peut, fragmentairement, indéfiniment, accéder au statut de sujet, qui ne peut être qu'historique, et social» (1982a: 95).

Es desde estas características de interconexión, de definición de un yo particular e histórico, de proceso, desde donde hay que entender al individuo definido por la *Innere Sprachform*, por la *forma interior de lenguaje*. Para Humboldt la perfección no está en una totalidad abstracta y generalizante, sino en la realización individual, que es al mismo tiempo una interconexión, una *Wechselwirkung*. Es la idea, expuesta en las *Consideraciones sobre la historia mundial*, de que «un todo solo se expone en la nunca alcanzable totalidad de todas las individualidades que acceden poco a poco a la realidad» (Humboldt, 1997: 47). La forma de lenguaje es, entonces, «una fuerza dinámica (Kraft) que impele a las individualidades a converger hacia la unidad, expresión de la máxima perfección» (Galán, 1994: 168). Implica una comprensión del sujeto como tensión entre lo individual y lo colectivo, una tensión radicalmente histórica: «y así como en la individualidad descansa el misterio de toda la existencia, en el grado, la libertad y la peculiaridad de la interacción de los individuos descansa todo progreso de la humanidad en la historia mundial» (Humboldt, 1997: 81).

Para terminar, hay que añadir que de esta convergencia entre análisis histórico y atención a la individuación se deriva una intuición metodológica común entre Humboldt y Meschonnic que conviene apuntar de cara a su posterior recuperación. Escribe Jorge Navarro que

[1]a propuesta positiva de Humboldt significa, con relación al método, el abandono del apriorismo, pero no en favor del empirismo ni del positivismo, sino de un tratamiento filosófico de la experiencia. El objeto a estudiar no serán las causas finales, sino las fuerzas individuales (Humboldt, 1997: XX).

La “experiencia” y las “fuerzas individuales” aparecen más adelante vinculadas a la noción de “forma”, algo que Galán ya señala en la descripción citada de la *Innere*

Sprachform. Navarro habla de esta identificación, característica del lenguaje Humboldt, a propósito de una similitud entre la historiografía y el conocimiento de la naturaleza:

Tal similitud consiste en que ambas ciencias exponen la “forma” de su respectivo objeto de estudio. Esto significa en el lenguaje de Humboldt que se trata de un conocimiento no simplemente de la materialidad del objeto, sino más bien de su propiedad de estar dotado de vida. Todo depende del hecho de que el historiador explique el material como el resultado de la actividad de las fuerzas vivas o por el contrario como consecuencia del curso mecánico de la historia (XXVIII).

Es a lo que se refiere Humboldt en *Sobre la tarea del historiador* cuando dice que

la historia está emparentada con la vida activa. No sirve propiamente mediante ejemplos individuales (...). Su provecho verdadero e inconmensurable consiste en avivar y purificar el sentido del tratamiento de la realidad más por medio de la forma que pende de los acontecimientos que por estos mismos (67).

Puede establecerse un paralelismo claro entre esta intuición formal, que por medio de la fuerza individual se vincula al funcionamiento específico, y la que Meschonnic avanza al oponer *funcionamiento* a *función*:

L’historicité comme écoute d’une histoire, indissociablement subjective-collective, fait le caractère stratégique de la notion de *fonctionnement*, par rapport à celle de fonction. Analyser le fonctionnement d’un mode de signifier, d’un discours, c’est le prendre comme valeur-système-historicité. Neutraliser par là l’opposition entre une lecture immanente (...) et une lecture sociologisante. Toujours le dedans et le dehors, qui reproduit le fond et la forme. Considérer dans le langage des *fonctions* (...), à la suite de Roman Jakobson, c’est relever des structures, qui sont des universaux. (...) L’analyse en fonctions peut être indiscutable, plus elle approche de sa perfection, plus elle se vide d’historicité (1982a: 97-98).

Se cita por extenso porque estas líneas recuperan la relación entre subjetividad y colectividad y entre valor e historicidad, y son una crítica a la propuesta formalista de Jakobson —sobre la que volvemos en el capítulo 3—, que se tacha de ahistórica.

2.3.3. Sujeto y forma de vida en Wittgenstein

Es precisamente esta noción de funcionamiento específico del discurso, esta concepción modal para el análisis del lenguaje, la que para Meschonnic reúne el pensamiento de Humboldt con el de Wittgenstein, y los coloca como un frente en la guerra contra el signo y la interpretación:

[L]e conflit entre la pensée herméneutique, phénoménologique, particulièrement dans sa variante heideggérienne, et post-heideggérienne (dans Derrida et le déconstructionnisme) et la pensée Humboldt — et Wittgenstein. Conflit parce que l’herméneutique ne voit que des questions de sens et d’obscurité. Pas le *mode de signifier* (2001a: 61. La cursiva es nuestra).

Ambos aparecen como representantes de una forma de comprender el lenguaje que, en lugar de tratar de rastrear sus orígenes o hacer de él un instrumento, lo recuperan como una manera de acceder, a través del *modo de significar*, a la especificidad de cada sujeto. Es en este sentido que la noción de *Lebensform* en Wittgenstein complementa a la de *Innere Sprachform* a la hora de definir la concepción de la subjetividad para Meschonnic. Se encuentra en varios párrafos de las *Investigaciones filosóficas*³³: §19: «E imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida» (Wittgenstein, 2009b: 31); §23: «La expresión “juego de lenguaje” debe poner de relieve aquí que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida» (37); §241: «“¿Dices, pues, que la concordancia de los hombres decide lo que es verdadero y lo que es falso?”—Verdadero y falso es lo que los hombres *dicen*; y los hombres concuerdan en el *lenguaje*. Esta no es una concordancia de opiniones, sino de forma de vida» (198-199).

³³ Serge Martin recoge las apariciones de *Lebensform* en su artículo “Formes de langage et formes de vie chez Wittgenstein et Meschonnic” (2017). En este texto, Martin también señala la asociación que Meschonnic hace entre Wittgenstein y Humboldt.

Al expresarse en estos términos Wittgenstein parece concebir el lenguaje en estrecha relación con la vida —entendida, aunque más adelante se cuestione estos términos, como cotidianidad, como el uso de todos los días—. Sus descripciones de situaciones apuntan a la realización particular del lenguaje, a la manera en que cada situación lo pone en funcionamiento. Meschonnic va a criticar en diversos puntos la oposición, que en diversas disciplinas se asumido como natural, entre *lenguaje y vida*:

Une notion invétérée, qui passe pour la nature des choses, oppose le langage à la vie comme le générique abstrait au particulier concret, les mots, qui n’aboient pas et qu’on ne mange pas, aux choses et aux vivants. Par là, le langage est mis dans le schéma qui oppose la vie à la mort. Du côté de la mort (1989: 209).

Esta oposición se extiende también a la de *escritura y oralidad*; véanse a este respecto los capítulos “Oralité et littérature” (243-263) y “L’oralité, poétique de la voix” (264-291) de *La rime et la vie*, que retomaremos a la hora de hablar de Saussure (capítulo 3 de esta tesis): «Jadis on opposait l’oralité (...) à la littérature. Comme la voix, la vive voix, à la lettre, qui est morte, ou qui tue» (243). Y alcanza también al binomio *poesía y lenguaje cotidiano*: «Laissant le langage du dimanche aux prêtres du culte qu’ils reportent sur eux-mêmes, la poésie (...) prend le langage ordinaire et montre que tout le langage est ordinaire, et qu’elle en est faite. Elle est l’acte par lequel l’ordinaire se découvre tout le langage» (242). Lenguaje o vida, escritura u oralidad, poesía o lenguaje cotidiano: el primer término de estos pares sería el que corresponde a la abstracción, a la generalización, mientras que el segundo se referiría a las realizaciones concretas del lenguaje. Y dependiendo de si se adopta una actitud idealista o realista, uno se inclinaría hacia uno u otro lado y excluiría lo opuesto como una aproximación incorrecta al fenómeno del lenguaje. Como se irá viendo, la solución que Meschonnic propone a estas alternativas pasa por establecer una continuidad entre estos términos, de modo que ya no habría más un estudio del lenguaje poético y otro del cotidiano (pragmática), o un

estudio de las figuras estilísticas del texto y otro de las marcas del lenguaje hablado, sino una teoría del lenguaje capaz de unificar todos estos parámetros para dejar de establecer jerarquías entre ellos.

Lo que pone en contacto a Meschonnic con Wittgenstein es justamente esta unificación de parámetros, o lo que es lo mismo, la crítica que ambos hacen a la disociación entre enfoques teóricos y enfoques prácticos. En su artículo “Wittgenstein in recent french poetics: Henri Meschonnic and Jacques Roubaud” (2011), M. R. Muresan se acerca a ambos autores poniendo de manifiesto este punto en común:

Wittgenstein’s critique centres on the status of philosophy, which has become a “theory” no longer in touch with any form of life. Meschonnic’s theses originate in a situation similar to that envisioned by Wittgenstein: he starts from the fact that the contemporary institution of literature is a theory no longer embedded in a real form of life shaped by poetic language (2011: 425-426).

La comparación de lo que cada uno de ellos quiere cambiar en sus respectivo campo —aunque habría que añadir que, para Meschonnic, esta repartición de campos o disciplinas no tendría lugar, ya que en todo momento se estaría hablando de la misma teoría del lenguaje— permite entender que la noción *Lebensform* sea un lugar de encuentro entre ambos: el lenguaje aparece vinculado a una forma de vida de la que no se puede disociar, y esto implica que 1) teoría y práctica deben ir juntas a la hora de estudiar el lenguaje, y que 2) la investigación del lenguaje no puede separarse de la investigación del sujeto que lo pone en práctica. Estas ideas compartidas son las que llevan a Meschonnic a rescatar a Wittgenstein

contre les généralisations réductrices des différences, contre une notion instrumentale du langage, contre l’application de la causalité à l’esthétique et à l’ethnologie, contre les mythes rationalistes (la “mitologie de la scientificité”) autant que contre les mythes irrationalistes, — il y a besoin aujourd’hui de Wittgenstein (Meschonnic, 1978: 68).

Por otro lado, existen incompatibilidades importantes entre las propuestas de Wittgenstein y las de Meschonnic. Y aunque por parte de Meschonnic solo se aluda a ellas en sus primeros escritos, es importante señalarlas para tener clara la distancia entre ambos.

Sobre el primer Wittgenstein, el del *Tractatus Logico-Philosophicus*, Meschonnic indica que su apuesta por el silencio lleva implícita una mística que, por muy sui generis que se presente, no deja de estar vinculada a toda una tradición de sacralización del pensamiento—«C'est la trinité du Vrai, du Bien, du Beau. C'est la séparation du sacré» (52), por ejemplo— que obliga a callarse ante las cuestiones fundamentales³⁴. Algo a lo que Meschonnic no puede dar cabida por lo que tiene de esencializador, de mistificador: «La démarche de Wittgenstein apporte du silence dans le langage. C'est-à-dire la mystique» (56). El trabajo de la teoría del lenguaje ha de ser exactamente el contrario, la «conquête du langage sur le silence» (ibid.).

Sobre el Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas*, Meschonnic critica que la noción de juego del lenguaje (*Sprachspiel*) incurre tanto en una falta de sistema, de organicidad —«Car la théorie du langage qui est impliquée dans cette philosophie du langage est pré-saussurienne: une linguistique du *mot* et non du système, qui conçoit la

³⁴ Y para este caso no importa que el famoso parágrafo siete, «De lo que no se puede hablar hay que callar» (Wittgenstein, 2009a: 137), no tenga el sentido esencialista que normalmente se le atribuye, esa especie de lugar secreto al que el lenguaje no puede acceder y que tiene que permanecer solo apuntado, intuido. Aquí Wittgenstein presenta la conclusión lógica de sus argumentos sobre las proposiciones significativas, fuera de las cuales solo pueden formularse sinsentidos que sería mejor no decir, puesto que cualquier uso de un metalenguaje (como el de la ética o la estética) implica algo imposible como es salir del lenguaje para mirarlo desde fuera. El silencio de Wittgenstein no es sobre la esencia del lenguaje, sino sobre los hechos del mundo (§6.44, «No cómo sea el mundo es lo místico, sino *que* sea» [135]); esto es, no es que reconozca un origen irrecuperable, sino que indica que el sentido no puede estar en el reconocimiento del significado de un predicado filosófico sino en su práctica (esta es, por ejemplo, la idea central de la *Conferencia sobre ética*). El problema es que este desplazamiento de la mitificación del lenguaje de lo “esencial” a lo “no significativo” es para Meschonnic otra forma más de imposición de silencio que el lenguaje no puede aceptar: «Ses questions de questions, sa ligne de partage entre le langage et le silence, ce qui se dit et ce qui se montre, ne peuvent pas ne pas retrouver la situation classique du philosophe idéaliste qui ne *peut* rien dire sur le poème, et ne peut qu'interroger sa propre interrogation. D'où le non-spoir, crispation au dedans — impassibilité au dehors, d'où son conservatisme» (Meschonnic, 1978: 68-69).

lange comme un répertoire» (41)— como en un instrumentalismo o pragmatismo (68) que relega al lenguaje a una función comunicativa y niega la posibilidad de teorizar sobre ello. Algo que, como ya se ha visto a propósito del pensamiento de Rorty (apartado 1.2.1), es problemático para una concepción del lenguaje como la de Meschonnic, que quiere ser crítica de funcionamientos y estrategias impensadas: «Paradoxe de l’héritage de Wittgenstein: une sortie hors des problèmes vers une réduction à des mots, à du vocabulaire, mais qui maintient les problèmes. Seulement ils sont immobilisés (...), et la critique se tourne en impossibilité de la critique. Par le statut fait au langage» (1995: 416). La alternativa de Meschonnic al análisis de *predicados* de Wittgenstein es el estudio del *discurso* como lugar de manifestación de la historicidad y la especificidad:

Meschonnic considers that “use”, as it appears in the *Philosophical Investigations*, lays bare language activity and its full power as an action through/of words on things. Unlike in Wittgenstein, language as discourse (and not as statement) is a transformation of the subject, not of things in the world (Muresan, 2011: 428).

En base a este instrumentalismo, incluso la misma idea de *Lebensform* es criticada por Meschonnic en algún punto: «Les *actes de parole*, avec l’emprunt aussi à Wittgenstein de la notion de “forme de vie”, restent dans un vague syncrétique qui laisse le langage dans le signe» (Meschonnic, 1982: 46). Pero eventualmente, y quizá superando determinadas objeciones, la recupera; y no solamente por el valor *per se* que termina por concederle, sino porque es capaz de establecer un vínculo, mediante lo que ambas tienen de *actividad*, con la *Innere Sprachform*, la forma de lenguaje de Humboldt:

Pour reprendre le fil de la pensée Humboldt, de la pensée Wittgenstein, il me semble que la pensée poétique advient, imprevisiblement, quand et seulement quand une *forme de vie* transforme une *forme de langage* et quand une forme de langage transforme une forme de vie, les deux inséparablement (2001a: 41-42. Las cursivas son nuestras).

Definir las condiciones de este “pensamiento poético” es tarea del capítulo 4 de esta tesis, en el que también se verá la traducción de “sujeto del discurso” en “sujeto del poema”. En este momento, lo que es importante destacar de esta asociación entre Wittgenstein y Humboldt es la inevitable continuidad entre práctica y teoría, entre lenguaje y vida, que Meschonnic asume para la definición del sujeto del discurso. Una continuidad que, como expresa John E. Joseph, consiste en llevar a sus últimas consecuencias la idea de *Lebensform*: «Language is the medium of all our social relations, including with ourselves. It is life. That cardinal equation, continuous with but more radical than Ludwig Wittgenstein’s *Lebensform*, is expressed in one way or another in nearly everything Meschonnic writes» (2018: 315-316).

2.4. El sujeto en Meschonnic (I): sujeto como *subjetivación*

Dada la complejidad que adquiere la cuestión del sujeto en Meschonnic, es necesario que su estudio sea dividido en cuatro partes, que aparecerán en apartados distintos a lo largo de la tesis. En esta primera se analiza la idea de sujeto como subjetivación; en la segunda (capítulo 4) la relación del sujeto con el poema, y la manera en que el “sujeto del discurso” se convierte en “sujeto del poema”; en la tercera (capítulo 9), se recupera la idea de cuerpo para hablar de la prosodia y las marcas subjetivas que aparecen en el análisis práctico de textos; en la cuarta se estudia el uso de los sujetos en la poesía de Meschonnic (capítulo 10). Esta división es obligada si se quiere hacer, como nosotros intentamos, un recorrido de lo más abstracto a lo más específico —de la teoría a la práctica, de los ensayos a los poemas—. Es otro reto más, de los varios que impone todo intento de sistematización de un pensamiento que consiste en ser asistemático.

Como se puede comprobar, los tres autores mencionados aportan a Meschonnic el vocabulario para elaborar sus argumentos sobre el sujeto. Su puesta en común, su

relectura, apunta a una relación fundamental entre lenguaje y su actividad específica, que es también una relación entre lenguaje y cuerpo, lenguaje y práctica (especificidad) o lenguaje e historia. A través de las propuestas de todos ellos se refuerza la noción de *discurso*, y no la palabra o la proposición, como unidad³⁵ de estudio del lenguaje, lo que implica una atención al *sentido* antes que al significado, a la forma concreta que tiene el lenguaje de manifestarse; además, se extiende la idea de *continuidad* entre disciplinas a la continuidad entre lenguaje y vida, que implica, como se ha visto con Spinoza y Wittgenstein, una continuidad entre muchos otros términos; finalmente, queda señalado el vínculo indisoluble entre sujeto y discurso a través de la noción de *individuación* del lenguaje —en el sentido de que para poder aparecer como histórico, para poder presentarse al análisis como una actividad indefinida de sentido, el lenguaje necesita implicar un sujeto en su actividad—. Si ahora señalamos los puntos en común entre estos tres autores para intentar dar una primera intuición de lo que implica el sujeto del lenguaje para la teoría de Meschonnic, el resultado es una relación de ida y vuelta entre ambos términos: el sujeto, que es cuerpo y espíritu, completa el proceso de individuación a través del lenguaje. O también: una forma de vida transforma una forma de lenguaje, y viceversa.

Meschonnic elabora su gran salto conceptual sobre el sujeto teniendo en cuenta estas implicaciones, llevando la argumentación hasta sus últimas consecuencias. Si el lenguaje se define por una forma de vida o un cuerpo, y si la individuación toma forma a través de la práctica específica del lenguaje, entonces no es solamente el lenguaje el que puede definirse como actividad, sino también el sujeto: «D'où je postule un sujet spécifique (...). Ce n'est pas l'individu, l'auteur. C'est *l'activité même de subjectivation*

³⁵ Cuando en el capítulo 4 se aborde la cuestión del sujeto desde Benveniste, podrá comprobarse que este enfoque apunta a una comprensión orgánica de la obra de arte, del texto, del poema, frente a una tradición analítica que fragmenta el discurso en unidades discretas.

d'un discours, d'une pratique. Quand cette pratique est maximale, intégralement subjectivée» (2001a: 43. La cursiva es nuestra). Para Meschonnic, el sujeto del discurso es, antes que nada, la *subjetivación* propia de cada discurso, el hecho de que el discurso se materialice a través de un sujeto. Ser sujeto es ser actividad, realización específica del lenguaje.

Una manera útil de acercarse a la subjetivación es definiendo de manera negativa, decir lo que no es. En diferentes puntos, Meschonnic enfrenta la actividad subjetiva del lenguaje, a toda una serie de sujetos de los que retiene algún elemento, pero con los que no se puede identificar plenamente. Esto hace, por ejemplo, en el *Traité du rythme*:

Le *sujet*, dans un texte, tout en étant un sujet de langage, ne peut pas être le sujet de l'énonciation dans le discours, au sens de Benveniste, parce que ce sujet reste un sujet linguistique. On a déjà dit qu'il ne pouvait pas non plus s'agir du sujet freudien (...). Le sujet freudien est un sujet anthropologique, ou psychologique (selon la "psychologie des profondeurs"). Nous sommes tous des sujets freudiens. Il ne s'agit pas davantage du sujet philosophique, conscient-unitaire-volontaire. Ni du sujet de la connaissance. Ni du sujet du droit. Ni de l'individu qui prend la parole³⁶ (Dessons y Meschonnic, 1998: 44).

Meschonnic necesita un sujeto específico del discurso que esté definido exclusivamente por su relación con el lenguaje, y no por la mediación de teorías, disciplinas, ideologías; un sujeto tal que «tout ce que *fait* son discours constitue de part en part la subjectivation de son discours: à la limite, tout ce qui est dans ce discours porte la marque reconnaissable de ce sujet³⁷» (ibid.). Expresado de manera clara: un sujeto que se *identifique* con el discurso, y mediante el que, al señalarlo, se identifiquen

³⁶ En el capítulo 4 se profundizará en la exclusividad de la subjetivación que Meschonnic propone, lo que la separa de todos estos otros sujetos; al abordar la noción de *sujeto poético* volverá a aparecer este proceder de manera negativa, que aquí se usa a modo de introducción a la cuestión.

³⁷ La cita completa alude a un "sujeto del poema, sujeto del arte", así como aun "sujeto de la escritura" que repercute en un "sujeto de la lectura". En ningún caso se debe entender esto como tema del poema, de la obra del arte, de la escritura, sino como sujetos/individuos de todos ellos.

las marcas que hacen de ese sujeto/discurso una realización específica del lenguaje. Por eso sujeto es subjetivación. Si el lenguaje es actividad, como lo es para Meschonnic, entonces el sujeto del lenguaje necesita ser actividad también, en el sentido de que debe dar cuenta de la manera en que una manifestación concreta del lenguaje se particulariza.

La consecuencia más clara de la identificación entre sujeto y discurso es que cada manifestación del lenguaje se totaliza, se vuelve una unidad definida por sus propias condiciones:

La subjectivité d'un texte résulte de la transformation de ce qui est sens ou valeurs dans la langue en valeurs dans un discours, *et seulement dans ce discours*. Quels qu'en soient les niveaux linguistiques. A tous les niveaux linguistiques. La subjectivité maximale est donc *toute différentielle*, toute systématique (Meschonnic, 1982: 86, las cursivas son nuestras).

De lo que se trata, dice Meschonnic, es de superar la tendencia a la unificación teórica, la generalización de una teoría única, que es siempre generalización del modelo binario del signo. Esto puede conseguirse considerando la especificidad en grado máximo, de modo que de cada manifestación del discurso se haga una unidad de estudio particular, un sistema de análisis específico. La subjetivación, por ser actividad específica de un sujeto, vuelve cada discurso específico, cada manifestación un reinicio de los valores que servirán para analizarlo y dar medida de él. Para explicar esta idea, Meschonnic recurre a observaciones de Mallarmé y de Mandelstam sobre cómo es necesario ampliar las unidades de análisis —en este caso sobre textos literarios, pero válido para cualquier tipo de discurso—:

Le sujet n'est pas plus une unité qu'un poème [discurso] n'est fait de signes. Ce qui ne l'empêche pas d'être une relative unité. L'unité-oeuvre trompe la notion d'unité. (...) Le *mot*, qui est l'unité de sens la plus petite, prête à son tour, en direction inverse, à désigner métaphoriquement des unités plus grandes. Mallarmé voit dans le *vers* un « mot total ». Mandelstam va plus loin : « Chaque

période du discours en vers, que ce soit la ligne, la strophe ou la composition lyrique en entier — il est indispensable de les regarder comme un mot unique » (1982a: 81).

Apoyado en ellos, en la extensión gradual que hacen de la unidad “palabra” a la unidad “verso”, “estrofa” e incluso “poema”, Meschonnic amplía la unidad de análisis al discurso completo, a cada manifestación —poema, novela, obra de teatro, tratado filosófico, manifiesto ideológico...— al completo. Este es un paso lógico si se tienen en cuenta las objeciones que Meschonnic hace a la parcelación de las perspectivas de estudio del lenguaje: disciplinas diferentes hablando desde puntos de vista diferentes — otra vez la pregunta “d’où parlez-vous?”—, que buscan explicar las particularidades desde una mirada teórica o ideológica que se intenta convertir en absoluta. Por el contrario, lo que debería hacer una teoría que se encargue del lenguaje es comprender que cada manifestación es sistema, esto es, cada discurso porta sus propios valores. Que el sujeto sea subjetivación, realización específica, implica que cada manifestación es su propia unidad de análisis, con sus condiciones específicas. La idea de valor, que ha aparecido varias veces, y sobre la que profundizamos en el capítulo siguiente, se refiere antes que nada a esto: valor se opone a significado porque significado es general, mientras que valor es específico. La subjetivación es “diferencial” —término de Meschonnic que expresa la interdependencia de los valores, su naturaleza relacional— porque define a un discurso específico; por eso aparece caracterizada como «l’extension à toutes les unités d’un discours d’une qualité propre à l’invention d’un discours par un sujet, et d’un sujet spécifique par son discours» (Dessons y Meschonnic, 1998: 236).

De hecho, y también frente a otras disciplinas y perspectivas, la definición del sujeto en Meschonnic pasa por activar una vez más los mecanismos de la crítica: contra la idea de unos orígenes del lenguaje, una esencia que permanece oculta a las palabras, él afirma que nada está en realidad escondido porque hay origen cada vez que el lenguaje

se utiliza. El *funcionamiento* o *modo de significar*, que aparecía al hablar de Spinoza y Humboldt, cobra aquí una nueva luz. Entendida como una precaución contra el esencialismo del origen del lenguaje, la idea de funcionamiento es otra manera de expresar la historicidad, el reinicio de la teoría para cada manifestación del lenguaje: se estudia la manera en que un discurso se vuelve específico, los valores de un discurso concreto, esto es, el *modo* en que un discurso se subjetiviza. Esta comprensión lleva a Meschonnic a afirmar que toda idea de origen pasa por el sujeto:

Le sujet es comparable à l'origine du langage. Recherché comme s'il était indéfiniment caché. Rien n'est caché dans le langage. Mais ce qui est montré passe à travers le voir. Comme l'origine, il se produit dans toutes les bouches et les oreilles constamment. Il est le fonctionnement même du langage (Meschonnic, 1982: 71-72).

El valor del discurso, su constitución como unidad con sus reglas específicas, va a venir dado por el estudio de las marcas de subjetividad, que, como se verá a partir del bloque II, constituyen el paradigma del ritmo que Meschonnic opone al del signo. Se ha apuntado algo de esto al hablar de Spinoza: marcas afectivas, semántica de posición. Estas nociones no son abstracciones derivadas de la idea de cuerpo, sino que tienen una realización y un análisis sistemático y muy concreto. En lo que respecta a la definición de un sujeto, la especificidad/corporalidad del discurso tiene unas consecuencias muy claras. Lo que Meschonnic entiende por estas marcas subjetivas es

l'organisation continue du langage par un sujet, telle qu'elle transforme les règles du jeu par la partir qu'il joue et qu'il est seul à jouer. Par là seulement il y a passage du sujet, quand un langage tout entier est je. La voix y rétablit la corporalité, la gestualité dans le mode de signifier. Les discours n'y est plus un choix dans la langue, ou des opérateurs logiques, mais l'activité d'un homme réellment en train de parler (1989: 111).

Lenguaje y yo, voz y corporalidad, modo de significar y gestualidad, discurso y actividad, todas estas parejas son variaciones de una idea que tiene su centro en la

subjetivación del discurso. El sujeto define el discurso desde la continuidad de su cuerpo con su lenguaje, y la manera de constituir el discurso específico como unidad, sistema total por sí mismo, es estudiar estas marcas afectivas. Por considerar el lenguaje como actividad, y por tanto al sujeto/discurso como subjetividad, son las marcas de esta subjetividad las que deben orientar el análisis: «la subjectivation d'un discours suppose la recherche d'une sémantique du continu (rythmique, prosodique) étendue à toute la systématité d'un discours, indépendamment de son fonctionnement sur le plan de la langue» (Dessons y Meschonnic, 1998: 236). La semántica del continuo, que es otra formulación de la semántica de posición, es la dimensión teórica de un análisis de funcionamientos rítmicos y prosódicos que van a descubrir la subjetivación de un discurso, la manera en que este es radicalmente específico.

Pascal Michon³⁸ expone en su artículo “Vivre dans le langage” (2005) algunas consideraciones sobre esta manera de entender el sujeto, y apunta a que son estas marcas específicas, afectivas y de sentido, las que llevan en sí y muestran la capacidad de individuación de un sujeto:

[L]es effets de sociation et d'individuation, ou, à l'inverse, les effets de dissociation et de désindividuation des discours ne proviennent pas principalement de leurs significations explicites (...), mais plutôt de l'énergie ou de la puissance de subjectivation ou de désobjectivation que contiennent leurs modes de signifiante. Simultanément aux significations et aux engagements, qui constituent la couche syntaxique superficielle des discours,

³⁸ Michon es historiador y filósofo, y ha hecho del estudio del ritmo uno de los lugares centrales de sus investigaciones. Entre sus publicaciones más notables está *Le Rythme du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé* (2007, traducido al castellano en 2020), *Fragments d'inconnu. Pour une histoire du sujet* (2010) —en donde se refiere a las propuestas lingüísticas de Humboldt, Saussure, Benveniste y Meschonnic— y *Elements of rhythmology*, un estudio histórico del ritmo del que lleva publicados tres volúmenes. Es director del volumen *Avec Henri Meschonnic* (2003), una recopilación de ensayos y poemas que incluye obras de Marc Chagall y Pierre Soulages, y coordinador de *Henri Meschonnic, la pensée et le poème* (2005). Dirige el dominio web *Ruthmos* (<http://ruthmos.eu/>), dedicado al estudio del ritmo desde diversas disciplinas.

passee toute une quantité d'affects et de sens dont nous ne sommes jamais totalement conscients (Michon, 2005: 59).

Nótese que, del mismo modo que se destacaba en Spinoza o Humboldt, a lo que se apunta con la atención a las marcas de subjetividad es a los *modos de significar*, a una concepción modal del sentido que necesita considerar la actividad específica del lenguaje para salir a la luz. La consecuencia, para Michon, es que en Meschonnic «le langage n'est ni un *instrument* (...), ni une *activité communicationnelle* (...), ni *l'accumulation structurée d'une tradition* (...)», porque serlo implicaría estudiarlo desde alguna perspectiva que lo mediatice, lo convierta en vehículo para una teoría ajena a su especificidad. Por el contrario, «il constitue une *activité signifiante pleine d'énergies qui déborde sans cesse les locuteurs et qui peut tout aussi bien les subjectiver que les désjectiver*» (ibid.).

El siguiente paso, el giro que va a permitir profundizar en el funcionamiento de estas marcas, es el de concretar la teoría del lenguaje en un estudio de tipo literario. Este sujeto del discurso, al que hemos definido como un sujeto-actividad que se manifiesta en una subjetivación, va a pasar a ser un *sujeto poético* a través del cual los discursos — ahora obras o *poemas*— adquieren su plena realización específica: dotación plena de sentido a través de una prosodia subjetiva. Una definición de subjetivación que vincula el término a la poética: «Il s'agit de l'extension à toutes les unités d'un discours d'une qualité propre à l'invention d'un discours par un sujet, et d'un sujet spécifique par son discours. On appelle ce sujet le sujet du poème, quel que soit le “genre” d'écrit considéré» (Dessons y Meschonnic, 1998: 236). El estudio del discurso como poema, que es el objeto del capítulo 4, requiere no obstante de la consideración de una serie de términos y razonamientos previos que permiten transferir la investigación de la teoría del lenguaje a una investigación de tipo poético; ideas que ya han aparecido, como

sistema, valor u oralidad, y que adquirirán la importancia que Meschonnic les concede, el lugar privilegiado en su teoría del lenguaje, al revisitar la fuente de la que provienen: las propuestas lingüísticas de Saussure.

Capítulo 3

Recuperar a Saussure

Contextualizar la teoría del lenguaje de Meschonnic pasa por establecer, como se ha visto, una serie de oposiciones que la definen de manera negativa: lo que no es *crítica*, lo que no es *historicidad*, lo que no es *sujeto*. Parte de la importancia de esta teoría radica en que toma perspectiva de una manera en que otras propuestas no hacen. Su distanciamiento, que redefine el terreno de trabajo, los argumentos y la terminología, asume una revisión de la historia de la lingüística, la teoría literaria y la filosofía del lenguaje, para poner en entredicho sus asunciones precisamente a través de estas oposiciones. Meschonnic contrasta las herencias, los clichés de un pensamiento mistificador o ahistórico del lenguaje, con una visión holística y a la vez muy específica del mismo, que obliga a reencontrarse con los conceptos para estudiar a fondo sus implicaciones.

El pensamiento de Saussure, entre todos ellos, recibe un tratamiento privilegiado. Por un lado, porque su comprensión fuerza una nueva oposición: la que enfrenta a Meschonnic con las bases teóricas del estructuralismo. Comprender a Saussure va a ser rescatarlo de una serie de malinterpretaciones que han llevado a señalarlo como padre del estructuralismo. Por otro, porque al liberarlos de estas referencias, los conceptos de Saussure resultan especialmente útiles, están en especial consonancia con la teoría de Meschonnic.

Lo valioso de esta relectura de Saussure está, más allá de la recuperación de algunas de sus ideas de cara a consolidar esta teoría del lenguaje, en el hecho de volver

a tomar sus textos como punto de partida, en lugar de reciclar ideas que vienen mediadas por toda una serie de asunciones erróneas: «Le structuralisme en appaît comme une régression théorique par rapport à Saussure. Lire les états de la réflexion de Saussure les rend à leur historicité, et du même coup réhistoricise la théorie du langage que le structuralisme avait déshistoricisée» (1985a: 35). Es el ejercicio de la crítica en todo su vigor, que se desprende de la vocación didáctica y de conciliación para realizar una lectura rigurosa que tiene como objetivo último renovar el pensamiento del lenguaje.

3.1. Cronología del problema estructuralista

Para acceder a las ideas de Saussure es necesario comprender que el estructuralismo arroja una imagen distorsionada de sus propuestas, ya que esta corriente se sirve de ellas para reforzar su propia teoría. Meschonnic especifica que esta es una práctica muy característica del ámbito francés:

Saussure communément recouvert, par la tradition structuraliste, d'une orthodoxie de clichés, dont la routine masque la fausseté (...). Tout ce que le structuralisme a su faire a été de construire une folie Saussure — un rationalisme abstrait symbolisé par la comparaison avec le jeu d'échecs, à côté de l'irrationalisme de paragrammes sans fin. Cette représentation a été nécessaire à la fiction de continuité entre Saussure et le structuralisme, et à l'ensemble plus étroitement caractéristique du structuralisme français, incluant la psychanalyse de Lacan et la sémiologie de Barthes dans un même associationnisme (1995: 137).

El punto de partida de la crítica meschonniciana al estructuralismo es la consideración, abordada en el capítulo 1, de que su pretensión de constituirse en ciencia del lenguaje es una impostura (143), una manipulación de ambos términos, *ciencia* y *lenguaje*, que tiene como objetivo perpetuar el modelo del signo a través de una serie de binarismos animados por la propia idea de *estructura*. No hay que olvidar que para

Meschonnic, «la théorie du langage n'est pas science au sens des sciences exactes ou des sciences de la nature. Parce que le langage n'est pas de la nature» (1982a: 17). El modelo binario, que tendría su referente en la lógica de oposiciones de la fonología (1985a: 34), se proyecta como explicación para cualquier rama del conocimiento: «La fortune de la notion de *structure* a été à la fois épistémologique et idéologie : tout est structure, explicable comme tel. La structure associe le triomphe de la raison, de la théorie du signe, et du scientisme» (ibid.). Y más adelante:

La réussite même du structuralisme circonscrit son échec. Il s'est donné pour une science, en récusant ses limites. Il n'y a de science que limitée. La notion de structure n'a pas de limites. A condition d'exclure le sujet de l'écriture, de la lecture, de la science même : oublier l'histoire. C'est la tendance récente (Chomsky, Jakobson, Girard) à rapprocher linguistique et biologie, éthologie, orientant les universaux du langage vers le cosmique ahistorique plutôt que vers l'historicité des sociétés humaines (36).

Realismo (identificación de lenguaje con naturaleza), ahistoricismo, olvido del sujeto. En estos términos, el estructuralismo representa el polo opuesto de aquello que lo que Meschonnic quiere defender. Desde la perspectiva de su teoría del lenguaje, las pretensiones del estructuralismo fracasan en al menos dos sentidos. En primer lugar, porque el binarismo de forma/contenido, sonido/significado, es el fundamento del establecimiento de disciplinas para cada parámetro del lenguaje: fonética y fonología, morfología, sintaxis, lexicología, pragmática. Ya se ha insistido lo suficiente sobre la oposición de Meschonnic a esta división en categorías, que impide una comprensión, transversal a todas ellas, del lenguaje como actividad radicalmente específica a un discurso, no a una disciplina. John E. Joseph, que en un artículo estudia los despuntes estructuralistas de la década de los veinte desde la idea de discontinuidad, señala que

Meschonnic could see how self-defeating this was. Linguistics was setting itself up to be overwhelmed by an “informatics” which treats language as a conduit for transferring information; and while representation and communication have

been the functions focussed on by philosophers and grammarians since ancient Greece, they are continuous with other functions which are not trivial (2018: 315).

Como se ha visto, en Meschonnic estas “funciones no triviales” tienen que ver con la manifestación de una subjetividad —lo que Joseph expresa en la relación cuerpo/lenguaje— que va más allá de la mera transmisión de información.

La segunda consecuencia es la elevación de la semiótica a categoría de “ciencia de ciencias” (Meschonnic, 1982: 74), con los efectos que esto tiene. Por un lado, «le structuralisme s’est identifié à une pan-sémiotique. Il présupposait par là que tout dans la société (art, littérature, etc.) est signe et système de signes» (1985a: 34). Por otro, se refuerza la dinámica sujeto/objeto desde la idea de capturar la verdad, un proceso en el que «le métaphysicien se donne pour observateur-zéro, prétendant apporter la vérité directe de l’observé. Il est l’impersonnel sujet de la science disant l’universel» (35).

Por estas razones, por su análisis de estructuras sin historicidad ni subjetividad, por el primado que otorga al significado sobre el valor, por su impersonalidad, y por tanto su desconexión con la parte social —ética y política, como se verá más adelante— de las manifestaciones del lenguaje, «le structuralisme, linguistique et littéraire, étant une *théorie de la langue*, ne peut pas constituer une *théorie du discours*» (38).

En el texto “Les états de la poétique aujourd’hui en France”, recogido en el volumen *Les états de la poétique*, Meschonnic establece una breve cronología de la lingüística y la crítica literaria que abarca desde la posguerra hasta el año del texto, 1985. La aparición de *Le Degré zéro de l’écriture* en 1953, que introduce la idea de escritura como “moral de la forma” (Meschonnic, 1985: 31), marcaría el surgimiento de la “Nouvelle critique”, definida por trabajos como *Les chats de Charles Baudelaire* (1962), de Jakobson y Lévi-Strauss, los *Essais de linguistique générale* (1963) de

Jakobson, o la *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes* (1965) de Todorov. Son los años en que «la corrélation du structuralisme linguistique avec l'anthropologie structurale donnait un rôle méthodologique majeur à la linguistique dans les sciences humaines» (32). Entre todos estos autores, Jakobson personifica de manera más clara las derivas más problemáticas del estructuralismo. Por una parte, en lo que respecta a la formalización del estudio de la literatura, de la poética:

La poétique a été avalée par la linguistique, dans le structuralisme. Roman Jakobson reste le représentant le plus significatif de cette méthode, qui, tout en décrivant parfaitement des structures, ne disait rien de la valeur (si tel poème est un *beau* poème, et qu'est-ce que c'est : beau) et de l'historicité, et confondait de fait la poétique avec la rhétorique, la fonction poétique et la poésie (malgré ses précautions), mettant sur le même plan le slogan, le mot d'esprit et le poème (1995: 147).

Por otra, en lo que respecta al acercamiento de la lingüística y la semiótica a la fenomenología, orientadas, como están en Jakobson, por una búsqueda de los orígenes del lenguaje:

Et tout l'itinéraire de Jakobson est marqué par un mouvement de plus en plus fort vers le rapport naturel des mots et des choses. Ce mouvement situait sa référence à la sémiotique de Peirce, jouée contre la linguistique de Saussure (...). Cette poussée vers la motivation-nature est une stratégie qui se livre à travers la recherche du langage, en montrant que son enjeu la déborde. L'enjeu est l'historicité du langage, des sujets, des sociétés, des valeurs. Et Jakobson, par sa lutte et ses arguments contre l'arbitraire du signe, permet profondément une alliance entre la linguistique et la phénoménologie, heideggerienne en particulier (1985a: 49).

Siguiendo con el texto de Meschonnic, de 1965 a 1975 ocurre el periodo de proliferación de obras de corte estructuralista, que encuentran su mayor impulso en la apropiación de la obra de Saussure y en los trabajos de Charles S. Pierce. Para Meschonnic hay una incompatibilidad, incluso una dominación del pensamiento de

Peirce sobre el de Saussure, expresada en la ambición de totalidad de la semiótica: «Si tout est signe et systèmes de signes, tout est sémiotisable, et la sémiotique est la science des sciences (...). Ce totalitarisme appartient à l'histoire de la sémiotique américaine, de Peirce à Charles Morris. Il est solidaire des tentations de l'unité, de la totalité» (1982a: 74). Al contrario que Saussure, Peirce no va a prestar atención a la naturaleza del signo, sino solamente a su efecto, a su acción. En sus trabajos se asume una convergencia entre significado y verdad que justifica su “pulsión de unidad” y el consecuente primado de la lógica y la estructura (1975: 150):

La rigueur même de Peirce montre ce qui arrive au langage, partant du sémiotique. Comme s'il était pris seulement au passage, parmi les autres systèmes de signes (...), le langage apparaît comme nécessairement méconnu par les postulats et les analyses sémiotiques (...). La sémiotique de Peirce n'est pas dialectique. Elle prend et renforce la métaphysique du signe-absence, la métaphysique du signe-unité³⁹ (156).

Además, estos son los años en que se traduce la obra de Propp y Hjelmslev al francés, o de aparición de libros como la *Sémantique structurale* (1966) de Greimas. Un momento en que, además, «Lacan⁴⁰ plus Althusser⁴¹ achevaient de donner l'impression

³⁹ Benveniste inicia el artículo “Sémiologie de la langue”, incluido en el segundo volumen de los *Problèmes...* (1974), estableciendo las diferencias entre la teoría de Saussure y Peirce. De este, dice que «[e]n ce qui concerne la langue, ne formule rien de précis ni de spécifique (...). Il ne s'est jamais intéressé au fonctionnement de la langue (...). La langue se réduit pour lui aux mots, et ceux-ci sont bien de signes, mais ils ne relèvent pas d'une catégorie distincte ou même d'une espèce constante» (44). La dificultad de aplicar los presupuestos peircianos radica en que «le signe est posé à la base de l'univers entier, et qu'il fonctionne à la fois comme principe de définition pour chaque élément et comme principe d'explication pour tout ensemble» (45), y no se encuentra nada que no sea signo de otra cosa. Recuperamos estas apreciaciones porque son el punto de partida para el estudio sobre la significancia que Benveniste hace en este artículo, y que nosotros vamos a recuperar en el capítulo 4.

⁴⁰ En *Politique du rythme...* (19995), Lacan aparece ligado al mismo procedimiento esencializador que sigue el lenguaje de Heidegger —«Un fantôme en habit d'époque : langage Heidegger, langage Lacan. (...) Langage Lacan, la *passé* : “le réel, dont la politique fait sa *passé*, n'a jamais que la figure sans essence de l'événement”. Et les tours ou tics de la syntaxe, avec *faire* : “ce qui de la politique fait vérité”» (67)—, y al estructuralismo —«Or le problème poétique de Lacan, et de tous ceux qui le suivent, est que toute sa conception du langage est liée au structuralisme linguistique — qui est tout sauf saussurien. Et ce structuralisme est mort. Ce *choir dans l'entre-deux d'une chaîne de langage*, c'est tout ce que les structures, même sub-liminales, ne sauvent pas penser comme valeur, système, historicité, sujet (68)—.

⁴¹ «Le marxisme selon Althusser y présuppose l'identité entre science et théorie qui est nécessaire pour l'opposer radicalement à l'idéologie. L'objet de connaissance y est propre en effet à la science. Du moins à ce concept particulier de la science. Mais le rejet du sens dans l'idéologie ne reconnaît pas l'effet de sa

que structuralisme, plus marxisme, plus psychanalyse, articulés ensemble, permettraient une totalisation anthropologique» (1985a: 34). Junto a ellos se mencionan los trabajos de *Tel Quel* en los sesenta, o *Le plaisir du texte* (1973) de Barthes. Sobre Hjelmslev se detiene en diversos puntos para atacar la debilidad epistemológica de sus propuestas (1982a: 75, por ejemplo), así como la confusión que impone sobre Saussure al pretender servirse de él como fundamento del célebre binomio *expresión/contenido*:

Hjelmslev a fondé sa science sur l'exploitation des deux concepts de *forme* et de *substance*, que Saussure cherchait précisément à éliminer (ayant rejeté la substance, remplaçant la forme par la valeur), luttant contre la métaphysique du signe. Cette exploitation s'est faite au nom de Saussure. (...) Le jeu des quatre (forme, substance, expression, contenu), la reformulation d'ensemble de la théorie saussurienne en schéma et usage, remplaçant le système par la hiérarchie, définissent le rapport du formel à la taxinomie qui a modelé la sémiotique (1975: 227-228).

La tendencia al binarismo y a la taxonomía en Hjelmslev es para Meschonnic otra muestra más de la «logique de l'identité et le primat du signifié» (1982a: 77). Lo mismo va a ocurrir, por ejemplo, con las *isotopías* de Greimas: «la répétition du même (...). On procède à son "extraction". C'est à dire à une série de réductions notionnelles. Variante de la paraphrase masquée par le scientisme» (ibid.).

A partir de 1975, y coincidiendo con su penetración en las escuelas (1985a: 38-39), el estructuralismo empezaría a dejar de ser productivo. Lo que muestran obras como las *Mimologiques, voyage en Cratylie* (1976) de Genette, o *Théories du symbole* (1977)

propre manoeuvre sur la théorie du langage. C'est la continuité logique de Marx à Marr qui, prenant ou rejetant ensemble le sens et l'idéologie, met l'idéologie dans la langue, rejette la philosophie du langage avec le langage des philosophes (dans *l'Idéologie allemande*) et prépare l'impensable du langage par la superstructure. Donc l'impensable du sujet. L'*articulation* du marxisme et du structuralisme est par elle-même la négation du sujet : "la formation sociale n'est pas composée de sujets; on ne peut y définir que des *places* auxquelles sont attachées des conditions de production et de reproduction des significations"» (Meschonnic, 1982: 80).

de Todorov, es un estancamiento de las herramientas analíticas marcado por «un double jeu du fait et du droit, du plaisir et de la science» (38):

Ainsi apparaît un caractère récent des discours sémioticiens : non seulement le statut du langage y est celui ambivalent (...), mais ce statut du langage vient brouiller le statut épistémologique du discours sur les textes littéraires. A partir du primat effectif de l'unité et de l'origine, le discours de la poétique fait la caution du mime qui s'est répandu. Barthes a contribué, et des lacaniens, à ce mimétisme : supposant la dénégarion du métalangage, c'est le discours du désir d'être soi-même un texte (ibid.).

Aunque en realidad, los presupuestos estructuralistas están lejos de haber cerrado su ciclo. Por un lado, porque, como se ha dicho, cuando termina la teoría comienza su enseñanza: «Il y a ceux pour qui le structuralisme continue comme si de rien n'était. La coupure entre les pratiques pédagogiques et la recherche les conforte. Le structuralisme est commode. Les habiles y sont installés encore pour longtemps» (1985a: 39). Por otro, porque estos presupuestos se prolongan en otras teorías del lenguaje que hacen el papel de “continuadoras” del estructuralismo. Es el caso, por ejemplo, de la gramática generativa, «techniquement son adversaire, mais par sa position et son rôle sa continuatrice» (1995: 97). La idea tras este hilo conductor es, para Meschonnic, la de una tradición que se perpetúa trasladándose a otras disciplinas, de modo que siempre parece mantenerse vigente. Vuelven a aparecer los nombres de Marx, Althusser, Lacan...:

C'était le temps où la linguistique, par le structuralisme (...) passait pour la science pilote des sciences humaines. La linguistique contribuait de manière dominante au mythe des Pères fondateurs. Dans l'Unité du structuralisme, une Trinité nouvelle, Saussure selon la Vulgate structuraliste (en gros inchangée dans la générative), Marx selon Althusser, Freud selon Lacan. Trois évangiles (ibid.).

La lectura que Meschonnic hace de este periodo pretende ser la alternativa, desde su teoría del lenguaje, a una cronología/mitología (1995: 95) que hace de estos años los “años-teoría” a los que más adelante seguirán unos años-práctica (94). Como es lógico, Meschonnic se opone a esta interpretación porque contradice algunas de las cuestiones fundamentales de su planteamiento teórico: la consideración de que existe una sola teoría que evoluciona por periodos, la confusión entre teoría y cientificismo, la delimitación de un momento para la teoría y otro para la práctica, y la mediación en todo ello de la ideología. Aunque en el bloque II estas alusiones se estudiarán con detenimiento, es importante destacar que las reinterpretaciones —Marx leído por Althusser, Freud por Lacan— tienen como objetivo una unificación de la teoría bajo el mismo marco.

Ce qui s'impose alors est la nécessité d'une réaction contre la schizophrénie épistémologique qui a atteint les études du langage et de la littérature. On assiste aux divers formalismes, thématiques, ou narratifs. Le recours à des concepts psychanalytiques ne change rien à cette dichotomie : au contraire il la masque, et la renforce donc, en installant l'illusion d'une totalisation, ramenant confusément le sujet de l'écriture au sujet de l'inconscient (1985a: 35).

Para Meschonnic, este marco es el signo, su paradigma, cuya estrategia totalizadora quedará al descubierto al recuperar a Saussure⁴².

⁴² Esta cronología, que se hace desde la perspectiva de Saussure y el periodo en que ocurre su apropiación por el estructuralismo, se complementa con la incluida en *Poésie sans réponse* (Meschonnic, 1978: 358-365), que describen la recepción de Saussure y Humboldt en Estados Unidos. Allí, la presencia de Peirce, Morris y Bloomfield, entre otros, “fait écran à l'historicisation systématique qui me semble son oeuvre” (359). Pascal Michon, en su artículo *Rythme et histoire: une introduction* (2012) tiene en cuenta esta cronología, los nombres y autores destacados del estructuralismo lingüístico entre 1960 y 1980, y propone una lista alternativa de títulos que abordan el estudio del lenguaje desde la continuidad lenguaje-cuerpo: es el caso de *Surveiller et Punir* (1975) de Foucault, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce* (1977) de Serres, el primer volumen de *La Méthode* (1977) de Morin, *Mille plateaux* (1980) de Deleuze y Guattari, y la propia *Critique du rythme* (1982) de Meschonnic.

3.2. Recuperar a Saussure

La cuestión, entonces, es determinar de qué manera la lingüística estructuralista ha malinterpretado y se ha apropiado de conceptos que Saussure habría concebido con objetivos radicalmente distintos:

Mais si la linguistique a joué un rôle, et majeur, dans toute cette conjonction des savoirs et des pratiques du langage, ce rôle s'est fondé sur une immense illusion. Car le structuralisme linguistique s'est formé, pour sa représentation de Saussure, et de sa continuité avec Saussure, par une addition de trahisons et de contre-sens⁴³ (1995: 97).

Estas “traiciones” hacen referencia a una apropiación de Saussure por parte del estructuralismo, a partir de una serie de errores de interpretación. Son problemas como tomar como pares excluyentes determinadas relaciones que en Saussure son de implicación recíproca, como *lengua/habla* o *diacronía/sincronía* (98); la confusión entre *sistema*, histórico, y *estructura*, ahistórico, o entre *radicalmente arbitrario* y *convencionalismo* (ibid.); o la preeminencia del significado sobre el *valor*, y por tanto del origen del sentido antes que de su *funcionamiento* (1982a: 29). Todas estas ideas ya se han tratado, en mayor o menor grado, al abordar los términos principales de la teoría del lenguaje de Meschonnic. La implicación entre lengua y habla hace referencia a la continuidad entre lenguaje y cuerpo, del mismo modo que la relación entre diacronía y sincronía es otra expresión de la historicidad y especificidad de las manifestaciones del lenguaje. El sistema es orgánico, todas sus partes son interdependientes, mientras que en la estructura no existe este vínculo. Lo radicalmente arbitrario es la formulación del nominalismo de Saussure, mientras que lo convencional alude a la reducción a un único punto de vista que pasa por lo natural (realismo). Finalmente, el valor es la

⁴³ Pascal Michon habla de cómo Saussure ha sido «victime de son instrumentalisation par le mouvement structuraliste» en su *Fragments d'inconnu. Pour une histoire du sujet* (2010: 81).

determinación del sentido dentro de un sistema de discurso; por tanto, no dependiente de un origen (general) sino de la manera en que el lenguaje se comporta en una manifestación específica: su modo de significar y no su significado. Estos conceptos, considerados de manera conjunta, «déterminent *ensemble* l'hypothèse d'un primat du discours, que Saussure n'a pas formulé, mais qu'il a rendu possible» (1982a: 29). Y más adelante los considerará también como una línea de defensa frente al paradigma del signo:

S'il est envisagé dans et comme un quatre inséparable : *système-valeur-fonctionnement-arbitraire*, par rapport à la stratégie du signe et du cosmique, stratégie de la langue (*mot-sens-origine-nature*), il constitue une stratégie forte, parce qu'elle est celle de l'empirique, du discours, qui historicise la motivation (91).

Una defensa que tomará la forma de «une anthropologie historique du langage, où le sens ne soit plus ni totalité, ni unité, ni vérité, mais une logique non hégélienne de la contradiction, du multiple, de l'empirique» (1985a: 43), y que implica fijar en Saussure un reinicio crítico de la teoría (ibid.).

En su artículo “Traduire, et la Bible, dans la théorie du langage et de la société” (2009b), Meschonnic denuncia los contrasentidos de la lectura estructuralista de Saussure en una lista de nueve puntos. Dado que los apartados siguientes se refieren de manera constante a ellos, se citan aquí al completo:

1. quand Saussure dit système, notion dynamique, le structuralisme dit structure, notion formelle et ahistorique;
2. quand Saussure pose que sur le langage on n'a que des points de vue, notion capitale : des représentations, le structuralisme avec le signe se présente comme décrivant la nature du langage ;
3. et Saussure construit la notion de point de vue selon une systématité interne toute déductive, mais le structuralisme a fait des sciences du langage descriptives;

4. et Saussure pense l'unité de la langue et de la parole, dans le discours, mais le structuralisme a disjoint comme deux hétérogènes une linguistique de la langue et une linguistique de la parole ;
5. aussi, chez Saussure, la théorie du langage postule et suppose une poétique, mais le structuralisme n'a su qu'opposer le rationalisme du Cours et la folie des anagrammes;
6. et Saussure, ce que montre même le texte de 1916, oppose l'associatif, qui est multiple, au syntagme, quand le structuralisme n'a su que pratiquer l'opposition binaire du paradigmatique au syntagmatique ;
7. et chez Saussure le radicalement arbitraire du signe implique une historicité radicale du langage, des langues, des discours (quand on cherche l'origine on trouve le fonctionnement), mais dans le structuralisme l'arbitraire a été compris comme un conventionnalisme ;
8. aussi, chez Saussure, la diachronie et la synchronie sont ensemble l'histoire, et le structuralisme a enseigné que la diachronie était l'histoire, qu'on opposait à la synchronie, état de langue ;
9. si bien que Saussure pense le continu du langage et critique les divisions traditionnelles (lexique, morphologie, syntaxe), alors que le structuralisme a été le triomphalisme d'un scientisme du discontinu, selon les dichotomies du signe (2009b: 20).

Para organizar estas ideas, y poder hablar a un tiempo de la crítica a la lectura estructuralista de Saussure y de la teoría del lenguaje de Meschonnic, se van a dividir los conceptos del listado en dos bloques. El primero, referido a la formación del sistema de la lengua, comenzará por la noción de *arbitrariedad del signo*, para pasar luego a las ideas de *valor* y *funcionamiento*, y finalmente al *sistema* y su historicidad. El segundo, centrado en la práctica del análisis, abordará los conceptos de *lenguaje*, *lengua* y *habla*, con un apartado final sobre la *oralidad*.

3.3. El sistema de la lengua

3.3.1. Arbitrariedad del signo⁴⁴

Saussure define la lengua como un «système d'équivalence entre des choses d'ordres différents» (Saussure, 1995: 115), esto es, como un *sistema de valores* (como se ve en el apartado siguiente). Lo que para él fundamenta este sistema, la interrelación entre sus elementos y su independencia con respecto a valores externos, es la arbitrariedad del enlace entre significante y significado, que puede traducirse como su absoluta autorreferencialidad: «Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : *le signe linguistique est arbitraire*» (100). Lo que esta concepción aporta a la organicidad del sistema es la relatividad de los valores que operan en su interior:

Non seulement les deux domaines [idea y sonido] reliés par le fait linguistique sont confus et amorphes, mais le choix qui appelle telle tranche acoustique pour telle idée est parfaitement arbitraire. Si ce n'était pas le cas, la notion de valeur perdrait quelque chose de son caractère, puisqu'elle contiendrait un élément imposé du dehors. Mais en fait les valeurs restent entièrement relatives, et voilà pourquoi le lien de l'idée et du son est radicalement arbitraire (157).

La cuestión es que, como se ha visto en el listado anterior, la arbitrariedad ha sido leída por toda una serie de autores no como lo autorreferencial-particular, sino como lo convencional-general —«dans le structuralisme l'arbitraire a été compris comme un conventionnalisme», punto 7 del listado— dando como resultado que aquella característica que servía a Saussure para asegurar la independencia del sistema de la lengua, se lleva ahora al terreno de los planteamientos generales, la significación y la

⁴⁴ Pascal Michon hace de la cuestión de la arbitrariedad la idea central de su recuperación de Saussure en *Fragments d'inconnu* (2010: 81-100). También Kouadio (2017: 97-98) se centra en la arbitrariedad como uno de los asuntos principales en su discusión de la herencia saussuriana de Meschonnic.

ulterior instrumentalización del lenguaje, algo ajeno a lo que Saussure parece querer plantear:

Le conventionnalisme, c'est la position d'Hermogène dans le *Crayle* de Platon. Le langage, les mots, résultent d'un accord, sans rapport avec la nature. Ce sont les hommes qui, par une forme de contrat, se sont donnée le langage tel qu'il est. Mais on savait déjà, au XVIII siècle, qu'un tel accord, pour avoir lieu, présuppose précisément le langage. Les partisans du lien naturel ont donc postulé un conventionnalisme secondaire : le langage serait conventionnel par défaut, le contrat linguistique se révélant nécessaire pour remédier à l'usure de l'histoire, responsable de la perte, de l'oubli du lien à la nature (Dessons y Meschonnic: 1998: 35-36).

La primera consecuencia de esta confusión, señala Meschonnic, es el establecimiento de la oposición convención/natural, lo que convertiría el estudio del lenguaje en un intento de despojarnos de aquello que hemos adquirido por convención, para centrarnos en una investigación por el origen, de raigambre esencialista que contrariamente, y según Meschonnic, anula la posibilidad de una teoría del lenguaje:

Il s'agit de penser la spécificité du langage, et non plus le signe comme absence des choses — leur mort, leur meurtre selon Hegel, dans sa théorie de la conscience. La cohésion du modèle théologique, chez Hegel, avec sa logique du concept et sa théorie de la conscience, apparaît comme la condition d'une impossibilité d'une théorie du langage. Le langage n'est ni objet ni sujet chez Hegel. Il faut le chercher dans l'analyse de la mémoire, ou de l'imagination (Meschonnic, 1995: 144).

La arbitrariedad, lo autorreferencial, debería motivar la descripción de funcionamientos⁴⁵ específicos y no de orígenes. Saussure lo formula en el *Cours*: «La

⁴⁵ Hay que notar que este es otro punto que Meschonnic aprovecha para establecer continuidad entre propuestas teóricas y metodológicas. Lo que de momento es solo una recuperación de Saussure en el plano conceptual, va a tener luego consecuencias en el terreno práctico. Ya se ha visto algo de esto al anunciar la continuidad entre cuerpo y lenguaje en Spinoza (2.3.1): la teoría del ritmo de Meschonnic pone en juego una “física del lenguaje” (1995: 143) que trasciende todo binomio naturaleza/lenguaje sonido/idea, significado/significante; al mismo tiempo, y desde estos parámetros, es también crítica del paradigma del signo: «Le rythme contribue à dénoncer comme une stratégie de la nature dans le signe la confusion traditionnelle de la convention et de l'arbitraire» (144).

linguistique travaille donc sur le terrain limitrophe où les éléments de deux ordres [idea y sonido] se combinent ; *cette combinaison produit une forme, non une substance*» (1995: 157). Esta atención al modo y no al significado es la que abre la puerta a la historicidad. El punto 7 de la lista anterior: «et chez Saussure le radicalement arbitraire du signe implique une historicité radicale du langage, des langues, des discours (quand on cherche l'origine on trouve le fonctionnement)».

La segunda consecuencia de la confusión entre arbitrariedad y convención ocurre cuando esta última da un paso hacia la institucionalización (1982a: 431), e intenta formalizar el sistema de valores de la lengua —hacer que el objeto de la investigación lingüística no sean los sistemas cambiantes sino las estructuras, fijas y unificadoras— y generalizar el modelo del signo. Hacia esto apunta el presupuesto estructuralista de que el modelo del signo es la naturaleza del lenguaje —«le structuralisme avec le signe se présente comme décrivant la nature du langage», decía el punto 2 del listado—. El sistema de valores de la lengua pierde con esta institucionalización su relatividad e independencia, y pasa a estar dominado por un modelo único binario. Una totalización que Meschonnic sigue hasta sus últimas consecuencias:

D'où, à mon sens, une dégénérescence actuelle de la pensée du langage, qui prend le formalisme pour la théorie, le scientisme pour la science, les confusions hâtives du cognitivisme pour la connaissance. Mais le cognitivisme rejette le langage, sans concept pour penser ensemble la neuro-biologie et la poésie, vers une régression épistémologique, le rêve du XIX siècle d'une épistémologie unitaire pour les sciences sociales et les sciences de la nature. Il remet le langage dans les schémas du binaire propres à la théorie de l'information des années cinquante, et dans les sciences de la nature, psychologie, physiologie (1995: 140).

Es verdad que Saussure habla de la convención, pero lo hace refiriéndose a los “hábitos colectivos”, en una contraposición a lo que podrían llamarse “hábitos del

individuo” que no hace sino poner de manifiesto la dependencia entre ambos: «En effet, tout moyen d’expression reçu dans une société repose en principe sur un habitude collective ou, ce qui revient au même, sur la convention»; y más adelante, «on verra plus bas qu’il n’est pas au pouvoir de l’individu de rien changer à un signe une fois établi dans un groupe linguistique» (Saussure, 1995: 100-101). Este escaso poder del individuo queda también de manifiesto al abordar la noción de valor:

A son tour, l’arbitraire du signe nous fait mieux comprendre pourquoi le fait social peut seul créer un système linguistique. La collectivité est nécessaire pour établir des valeurs dont l’unique raison d’être est dans l’usage et le constamment général ; l’individu à lui seul est incapable d’en fixer aucune⁴⁶ (157).

De lo que se trata, en resumen, es de que para Meschonnic la arbitrariedad lleva el germen de la actividad del lenguaje, vinculada no a una determinación previa de cómo debe ser ese lenguaje, sino a un modo de significar específico que se reinicia con cada

⁴⁶ Roy Harris, en *Language, Saussure and Wittgenstein* (1988), indica que “convención” y “arbitrariedad” en Saussure se refieren a dos dimensiones distintas de la lengua: “Conventionality, on this view, relates to society’s communicational use of the materials supplied by *la langue*, while arbitrariness concerns the internal relations of *la langue*. Or, perhaps more exactly, conventionality is a question of the freedom of choice available to the linguistic community, whereas arbitrariness is a question of the freedom of choice available to the language” (50); la diferencia entre ambos términos reside en que el primero implica decisiones racionales, fruto de un acuerdo que conviene a todas las partes (49) —es una buena definición de instrumentalismo y los “hábitos colectivos”—, mientras que la arbitrariedad implica fuerzas temporales y sociales que no pueden ser simplemente señaladas, delimitadas —«or else we simply have to say that there is no explanation» (50), en el sentido de una justificación racional—. Hasta tal punto la arbitrariedad presenta esta naturaleza que «[u]nlimited arbitrariness equals linguistic chaos: and this must inevitable be so if languages, like games, have nothing in the world “outside” to secure and shore up their internal organisation» (60), y es por eso que para Saussure «linguistic structure is *constituted by* limitations on arbitrariness» (58) —y cita el *Cours*: «tout le système de la langue repose sur le principe irrationnel de l’arbitraire du signe qui, appliqué sans restriction, aboutirait à la complication suprême» (Saussure, 1995: 182)—. Desde estas consideraciones, podemos decir la toma de partido de Meschonnic por la arbitrariedad a) implica que la historicidad es inconmensurable, o de lo contrario no es historicidad sino historicismo/convención, b) implica que la inconmensurabilidad proviene de la autorreferencialidad (las “internal relations” que menciona Harris), porque solamente esta manera de considerar el lenguaje permite liberarlo del binarismo de un signo “que se refiere a otra cosa” (fuera del sistema), que solo puede encontrar sentido remitiendo a instancias superiores: «Dans une culture langage, l’arbitraire du signe est le fonctionnement du langage référé à lui-même, hors du cosmique. Qui est d’un autre ordre, sans mesure ni frontière comune. Les rapports cherchés sont l’histoire de la culture» (1975: 512). Esto quedará más claro cuando abordemos la idea de *significancia* —para Meschonnic, aquello que debe remplazar al *significado*; un término que toma de Benveniste— en el capítulo 4.

discurso: no origen —enmascarado por la convención, si se asume esta idea— sino funcionamiento —puesto en marcha por una subjetividad y una historicidad—:

(...) le “radicalement arbitraire” est le caractère radicalement historique du langage, des langues, du discours, et des discours. Ce qui signifie que l’individu trouve le langage en venant au monde et que, par conséquent, l’origine du langage ne se trouve pas ailleurs que dans cette incessante activité du langage que sont les discours (Dessons y Meschonnic, 1998: 36).

3.3.2. *Valor y funcionamiento*

Si comprendemos de este modo la noción de arbitrariedad del signo, se entenderá la caracterización que Saussure hace de la lengua como un sistema de valores un conjunto de elementos de órdenes diferentes entre los que se establece una equivalencia. En este caso, sonidos e ideas:

[I]l n’y a donc ni matérialisation des pensées, ni spiritualisation des sons, mais il s’agit de ce fait en quelque sorte mystérieux, que la « pensée-son » implique des divisions entre deux masses amorphes et que la langue élabore ses unités en se constituant entre deux masses amorphes (Saussure, 1995: 156).

Es importante insistir sobre esto porque Meschonnic hace del valor uno de los elementos centrales de su teoría del lenguaje. Y lo hace en base a su oposición al dualismo significado/significante, o más precisamente, como manera de superar el binarismo: «Dans le dualisme du sens, le difficile est la forme, le rythme, la valeurs. C’est en se détournant du sens, et de la signification, que Saussure est arrivé à penser la valeur» (Meschonnic, 1989: 87).

Saussure define el valor desde tres perspectivas. En la primera, lo enfrenta a la significación: el valor, en su dimensión conceptual, es un elemento de la significación (Saussure, 1995: 158), pero solo en la medida en que la red de relaciones entre valores

—dentro de una lengua o entre diferentes lenguas— es el paso previo para que pueda haber asignación de significado (162). El valor no puede ser confundido con el concepto o el significado, porque no es, como estos, la simple contrapartida de la imagen auditiva (159); todo lo contrario, el valor no se define por su contenido, sino por las relaciones que establece dentro del sistema:

Dans tous ces cas nous surprenons donc, au lieu d'*idées* données d'avance, des *valeurs* émanant du système. Quand on dit qu'elles correspondent à des concepts, on sous-entend que ceux-ci sont purement différentiels, définis non pas positivement par leur contenu, mais négativement par leurs rapports avec les autres termes du système. Leur plus exacte caractéristique est d'être ce que les autres ne sont pas (162).

El valor, que solo resulta de la “présence simultanée des autres”, no se define por sus características, sino por sus relaciones:

Elles sont toujours constituées:

1° par une chose *dissemblable* susceptible d'être *échangée* contre celle dont la valeur est à déterminer ;

2° par des choses *similaires* qu'on peut *comparer* avec celle dont la valeur est en cause (159).

Saussure pone primero el ejemplo de una moneda que se puede intercambiar por productos (1) o por monedas de otros sistemas (2). Después, ejemplifica las relaciones de valor entre entidades léxicas —términos equivalentes pero no iguales entre lenguas, sinónimos caracterizados por su coexistencia con otros términos similares— y gramaticales —plural en francés frente a plural sánscrito, o diferentes flexiones de tiempos verbales—. Su objetivo es mostrar que la relación de significación, la asociación de una imagen acústica con un concepto, solo es un momento posterior e incompleto por sí mismo en el proceso de captación de sentido: «Quand j'affirme

simplemente qu'un mot signifie quelque chose (...) en aucun cas je n'exprime le fait linguistique dans son essence et dans son ampleur» (162).

En segundo lugar, Saussure habla del aspecto material del valor. En estas páginas se hacen dos afirmaciones importantes. La primera pone de relieve la relación entre *diferencial* y *arbitrariedad*, y sirve para comprender mejor este segundo elemento a la luz del primero:

Puisqu'il n'y a point d'image vocale qui réponde plus qu'une autre à ce qu'elle est chargée de dire, il est évident, même *a priori*, que jamais un fragment de la langue ne pourra être fondé, en dernière analyse, sur autre chose que sur sa non-coïncidence avec le reste. *Arbitraire* et *différentiel* sont deux qualités corrélatives (163).

La arbitrariedad a la que Saussure se refiere no tiene nada de convención — asignación de contenido, o suplantación de un contenido (natural) por otro (pactado)—, sino única y exclusivamente de relación. O lo que es lo mismo: lo diferencial del sistema de valores se funda sobre la arbitrariedad del signo; y al revés, precisamente porque los valores permanecen relativos los unos con respecto a los otros puede hablarse de arbitrariedad entre idea y sonido. Se trata, una vez más, de descubrir una manera de funcionar, y no una sustancia —Saussure repite la fórmula «forme et non substance» en 169—. La segunda afirmación ilustra la preeminencia de la relación sobre el contenido mediante los fonemas:

Chaque idiome compose ses mots sur la base d'un système d'éléments sonores dont chacun forme une unité nettement délimitée et dont le nombre est parfaitement déterminé. Or ce qui les caractérise, ce n'est pas, comme on pourrait le croire, leur qualité propre et positive, mais simplement le fait qu'ils ne se confondent pas entre eux. *Les phonèmes sont avant tout des entités oppositives, relatives et negatives* (164, la cursiva es nuestra).

Entonces, si el valor precede al significado, y los fonemas son entidades definidas por su oposición, la conclusión inevitable es que «*dans la langue il n'y a que des différences*» (166). Esto afirma desde la tercera perspectiva, considerando el signo en su totalidad:

Un système linguistique est une serie de différences de sons combinées avec une serie de différences d'idées ; mais cette mise en regard d'un certain nombre de signes acoustiques avec autant de découpures faites dans la masse de la pensée engendre un système de valeurs ; et c'est ce système qui constitue le lien effectif entre les éléments phoniques et psychiques à l'intérieur de chaque signe (ibid.).

Los comentarios finales de este apartado, dedicados a vincular el valor con la *unidad lingüística*, refuerzan la idea de interdependencia entre imagen acústica y concepto, esto es, la idea de la lengua como sistema diferencial de valores en la que prima la relación por encima del significado. Como Saussure ha comentado en las páginas previas, una de las dificultades de establecer una ciencia del lenguaje está en que «la langue présente donc ce caractère étrange et frappant de ne pas offrir d'entités perceptibles de prime abord» (149). Y aunque finalmente Saussure sí que establece estas unidades de estudio, lo hace desde la perspectiva de que «en matière de langue on s'est toujours contenté d'opérer sur des unités mal définies» (154). Pues bien, lo que la noción de valor tiene que aportar a la unidad es precisamente su carácter diferencial:

Appliqué à l'unité, le principe de différenciation peut se formuler ainsi : *les caractères de l'unité se confondent avec l'unité elle-même*. Dans la langue, comme dans tout système sémiologique, ce qui distingue un signe, voilà tout ce qui le constitue. C'est la différence qui fait le caractère, comme elle fait la valeur et l'unité (169).

«L'unité n'est plus le mot mais le discours» (Meschonnic: 1985a: 49). La noción de valor, planteada en estos términos, arroja nueva luz sobre la idea, planteada más arriba propósito de la subjetivación del lenguaje, de que cada discurso específico es su

propio sistema. «Le discours en fait des valeurs, dans un système de signifiance» (51). Meschonnic recupera el valor —y denuncia la manera en que el estructuralismo lo ha sustituido por “sentido” o “significado”— porque le permite hablar de un sistema de relaciones que va más allá del significado/significante que impone el modelo del signo. Si cada discurso es una manifestación concreta del lenguaje puesta en marcha desde una subjetividad, y cada subjetividad se determina en base a su funcionamiento específico, el valor aporta a este esquema el rasgo de especificidad y de sistematicidad: «La valeur, dans un texte littéraire [que aquí puede sustituirse por “discurso”], est une marque du sujet, un des éléments de la spécificité du texte. La valeur (...) montre qu’il n’y a pas de théorie du langage sans théorie du sujet, pas de théorie du sujet sans théorie du langage» (1995: 141). Y, por supuesto, para Meschonnic el valor también lleva la marca de la historicidad. Por eso, «[l]’historicité n’est pas simplement l’inscription des valeurs dans l’histoire» (142), sino que por implicar una actividad del sujeto, una subjetivación del discurso, lo que hace el valor es inaugurar el sentido para cada discurso, y por tanto, reinventar constantemente la historicidad. Esta es la definición “fuerte” de historicidad que se explicaba en el capítulo anterior:

[la valeur] consiste essentiellement, par une oeuvre [entiéndase “para un discurso”], dans l’invention de sa propre historicité. (...) tend à être l’accomplissement même de sa définition, au lieu d’être une qualité ajoutée à la définition. En tant qu’oeuvre particulière, c’est sa spécificité, et le caractère radical de son historicité qui font sa définition (Dessons y Meschonnic, 1998: 236).

Como se intuye por las últimas citas, el valor tiene un segundo sentido que aparece al hablar de obras, de textos literarios, esto es, de poética. Como se intenta hacer una exposición progresiva de los conceptos, se va a dejar la explicación de este otro sentido para el capítulo siguiente (4.3). Baste con saber que Meschonnic habla de la noción estética tradicional de valor, y que la desplaza de la cuestión del gusto o lo bello

hacia el conjunto de elementos que constituyen una obra como tal —cuyo análisis constituirá el objetivo de la poética—.

3.3.3. Sistema frente a estructura

Una vez explicadas las ideas de arbitrariedad del signo y de valor, puede comprenderse mejor la diferencia que establece Meschonnic entre *sistema* y *estructura*: «Tout le structuralisme, [comme il] confondait *système* (ensemble organisé par des unités qui sont interdépendantes) et *structure* (ensemble d'unités solidaires, mais pas forcément interdépendantes : on a même pu faire de *structure* le synonyme de *plan*)» (Meschonnic, 1995: 36). En cualquiera de sus textos es el primer elemento de la crítica a la apropiación estructuralista de Saussure. Los puntos listados antes, por ejemplo, abren señalando esta oposición. Para Meschonnic, como para Saussure, el sistema se caracteriza por la interdependencia de los elementos que lo componen, su valor, y no su significado o su origen. La estructura, precisamente por atender a la búsqueda de significados y leyes generales—recuérdese su asociación a lo natural, lo biológico (apartado 3.1 de este capítulo)—, es un conjunto de partes con algún vínculo, pero no interdependientes. Pensar en términos de *estructura* implica pensar en categorías, pensar de manera discontinua, lo que sin duda perjudica a la investigación lingüística, que debería ser capaz de atender a las situaciones específicas y dotarlas de sentido sin generalizaciones, siempre en un sistema de relaciones.

En primer lugar, el problema de las estructuras atañe a Meschonnic en la cuestión de la historicidad del discurso. La referencia a la sincronía y a la diacronía en el punto 8 del listado anterior pone sobre la mesa, usando el vocabulario de Saussure, la manera en que brecha entre sistema y estructura afecta a la historicidad. Tomar ambas facetas en conjunto, de manera “dinámica”, o hacerlo de manera independiente, “formalista”,

cambia la perspectiva de estudio y obliga a una toma de partido en la cuestión de la historicidad.

Por esta razón, Meschonnic dice que la estructura obliga a pensar el lenguaje de manera ahistórica; esto es, a pensar de manera que lo histórico se corresponde solo con una dimensión del lenguaje, la perspectiva diacrónica, un enfoque que por un lado reduce lo histórico a mero historicismo —una manera de contextualizar un discurso que no tiene visos de proyectarse fuera de su momento de actividad, si se recuerda la definición que hemos hecho en el capítulo 2—, y por otro relega al estudio de las especificidades al ámbito exclusivamente sincrónico. En el *Cours*, Saussure dedica bastantes páginas a diferenciar entre el método sincrónico y el diacrónico (1995: 114-143), a advertir sobre los problemas de confundir una perspectiva con la otra⁴⁷. Pero si hace esto es porque la investigación rigurosa de los sistemas de valores necesita discernir las *simultaneidades* de las *sucesiones*, precisamente porque en el conjunto del sistema estas dimensiones tienen lugar de manera superpuesta:

[P]lus un système de valeurs est complexe et rigoureusement organisé, plus il est nécessaire, à cause de sa complexité même, de l'étudier successivement selon les deux axes [eje de simultaneidades y eje de sucesiones]. Or aucun système ne porte ce caractère à l'égal de la langue : nulle part on ne constate une pareille précision des valeurs en jeu, un si grand nombre et une telle diversité de termes, *dans une dépendance réciproque aussi stricte* (116, la cursiva es nuestra).

Aquí está resumida la necesidad de considerar la organicidad del lenguaje por encima de las pretensiones de cientificismo de la investigación lingüística: el sistema

⁴⁷ En lo que a la teoría de Meschonnic respecta, es útil el aviso que hace Saussure a propósito de los puntos de vista pancrónicos (1995: 134-138, incluidas las “Conséquences de la confusion du synchronique et du diachronique”): la pancronía puede formular principios generales, pero no puede decir nada sobre casos particulares de una lengua. «En linguistique comme dans le jeu d'échecs (...), il y a des règles qui survivent à tous les événements. Mais ce sont là des principes généraux existants indépendamment des faits concrets ; dès qu'on parle de faits particuliers et tangibles, il n'y a pas de point de vue panchronique».

puede estudiarse desde dos perspectivas, sincrónica y diacrónica, pero por encima de ellas prima la interacción entre ambas. Saussure ilustra esto invirtiendo los términos tradicionalmente asociados a estas perspectivas: la sincronía, pese a sus pretensiones de generalidad, de definición de una regularidad y de estado de las cosas, no puede imponer su ley específica —«simple expression d'un ordre, la loi synchronique constate un état de choses (...). Et l'ordre qu'elle définit est précaire, précisément parce qu'il n'est pas impératif» (131)—, mientras que la diacronía, que en principio no tiene nada de general —«ainsi les faits diachroniques sont particuliers ; le déplacement d'un système se fait sous l'action d'événements qui non seulement lui sont étrangers (...), mais qui sont isolés et ne forment pas système entre eux» (134)— presenta un factor dinámico, de producción de efectos y “cosas ejecutadas” (131), que implica un carácter imperativo. En la interacción de las dos se descubre tanto su complementariedad como una ausencia de leyes generales que hacen que el sistema se mantenga por su exclusiva “dependencia recíproca”, y no por determinados principios:

Résumons : les faits synchroniques, quels qu'ils soient, présentent une certaine régularité, mais ils n'ont aucun caractère impératif ; les faits diachroniques, au contraire, s'imposent à la langue, mais ils n'ont rien de général.

En un mot, et c'est là que nous voulions en venir, ni les uns ni les autres ne sont régis par des lois (...), et si l'on veut malgré tout parler de lois linguistiques, ce terme recouvrira des significations entièrement différentes selon qu'il sera appliqué aux choses de l'un ou de l'autre ordre (134)

Un asunto, entonces, es la investigación lingüística acerca de la evolución de una lengua y la definición de un estado de las cosas —un trabajo que, por ejemplo, ya hemos visto que Humboldt hace—, y otra es la extrapolación de estos rasgos al nivel de principios generales para el lenguaje. En última instancia, esto remite a la consideración de Meschonnic de que no puede haber historicidad sin especificidad, y viceversa. Algo que también está expresado en su concepción de una teoría ligada a una práctica, y por

tanto una teoría permanentemente abierta, en cambio y contradicción. Saussure expresa esto en sus propios términos, indicando que la descripción científica implica siempre una simplificación:

En pratique, un état de la langue n'est pas un point, mais un espace de temps plus ou moins long pendant lequel la somme des modifications survenues est minime. Cela peut être dix ans, une génération, un siècle, davantage même. Une langue changera à peine pendant un long intervalle, pour subir ensuite des transformations considérables en quelques années (...).

Bref, la notion d'état de langue ne peut être qu'approximative. En linguistique statique, comme dans la plupart des sciences, aucune démonstration n'est possible sans une simplification conventionnelle des données (142-143).

La condena de formalismo y estructuralismo que hace Meschonnic se basa en que la lectura que estos hacen Saussure retiene únicamente aquellos elementos que son útiles para su práctica científicista, descriptivista. Junto a ellos, otras corrientes y pensadores de la época suman fuerzas en el proceso de deshistorización:

Toute une époque (...) est restée solidaire du formalisme structuraliste, confondant Saussure et le structuralisme, la convention avec l'arbitraire, tendant l'un contre l'autre, comme les deux forces contraires du sujet, le formalisme gramatical abstrait et la folie de Saussure, le jeu de mots lacanien, le différenciel indéfini de sens et de vérité chez Derrida prolongeant Heidegger. Autant de corrélatifs d'une déshistoricisation (1995: 253).

Frente a esto, Saussure deja claro que «il semble à première vue très simple de distinguer entre ce système [el lenguaje] et son histoire, entre ce qu'il est et ce qu'il a été ; en réalité, le rapport qui unit ces deux choses est si étroit qu'on a peine à les séparer» (Saussure, 1995: 24).

La ahistoricidad de las estructuras también alcanza, como es lógico, a la cuestión del sujeto. Y lo hace en todos los frentes que Meschonnic defiende: sujeto del discurso, como interrelación entre forma de vida y forma de lenguaje, y por tanto sujeto como

subjetivación; sujeto como cuerpo, como portador de unas marcas de subjetividad que determinan el sistema de valores de cada manifestación del lenguaje; y también sujeto como individuación, como estar-haciendo-siempre sujeto y como relación con lo social:

Puis le structuralisme, rétrospectivement désigné comme l'ère des structures, a désobjectivé le langage et l'anthropologie. La conjonction du marxisme, pour qui les individus étaient les créatures des rapports sociaux, et du structuralisme, faisait une grammaire des relations qui donnait à voir dans les relations elles-mêmes les acteurs. Le sujet, une illusion bourgeoise (ibid.).

La desubjetivación del lenguaje, dice Meschonnic, pasa por la confusión entre “sujeto” e “individuo”, por la negación de las relaciones entre sujeto y sociedad, y por un primado de esta sobre aquel. Todo lo contrario a la concepción saussureana: «Le langage a un côté individuel et un côté social, et l'on ne peut concevoir l'un sans l'autre» (Saussure, 1995: 24). La alianza con el marxismo, cuya influencia Meschonnic reconocía en la cronología estructuralista, provoca este desplazamiento del sujeto al individuo, que solamente es una parte definida por el todo (ver 2.3.2). Otras influencias, como la de Heidegger o el psicoanálisis, confirman que la apuesta por la trascendencia de las estructuras y el descriptivismo revierte en una pérdida de subjetividad: «Mais le structuralisme, avec un effet retard, a déclenché une hystérie autour de la “mort du sujet” censée perpétrée par Marx, Lacan, Foucault⁴⁸» (Meschonnic, 1995: 254).

3.4. La práctica de la lengua

Tal y como Meschonnic indica, los planteamientos teóricos tienen inevitables consecuencias para la práctica. Queda por ver, entonces, la manera en que la

⁴⁸ El caso de Foucault, no obstante, puede tomarse como ejemplo de relectura crítica de Meschonnic, en este caso orientada a des-heideggerianizar a Foucault para liberarlo de su lugar en la opinión común y recuperarlo para su teoría del lenguaje. Meschonnic escribe en *Politique...* sobre cómo las ideas de Foucault acerca de la *función-autor* (241-243) de hecho “renuevan el pensamiento del sujeto” (242).

recuperación de Saussure afecta a la realización efectiva del discurso, a la actividad del lenguaje tal cual es abordada por un sujeto también él actividad. Para ello, es necesario abandonar dos presupuestos estructuralistas fundamentales: el análisis desde la inmovilidad de las categorías de la lengua/signo, y la distinción entre escritura y oralidad.

3.4.1. *De la lengua al lenguaje*

«Celle-ci [la théorie du langage] est en train de passer, non sans résistance, des catégories de signe, de sens, d'énoncé, toutes catégories de la langue, à des catégories spécifiques du discours, telles que l'énonciation, la signifiante, le rapport du langage au corps» (Meschonnic, 1989: 236). Si queremos poner el foco en las categorías específicas de las prácticas del lenguaje, es necesario desplazar el foco de estudio de la *lengua*, cuyo criterio, como se viene viendo, es el del signo, al *lenguaje*, esto es, a una comprensión histórica y subjetivizada del discurso. El estructuralismo, según Meschonnic, habría retenido entonces la parte por el todo, la lengua por el lenguaje, y estaría pretendiendo describir la totalidad del sistema del lenguaje en base a observaciones científicas sobre lo que no es sino un “principio de clasificación” (Saussure, 1995: 25).

Cuando Saussure afirma que «il n'est donc pas chimérique de dire que c'est la langue qui fait l'unité du langage» (27), lo hace desde la necesidad de reducir la heterogeneidad del lenguaje a una homogeneidad analizable (32), un objeto definido que permita introducir un orden en un conjunto que no se presta a clasificaciones (25). Ante todo, mantiene que «la langue est une convention» (26), que es «extérieure à l'individu» (31), y que no es «une fonction du sujet parlant, elle est le produit que l'individu enregistre passivement» (30). Frente a esto, el lenguaje permanece como

multiforme et hétéroclite ; à cheval sur plusieurs domaines, à la fois physique, physiologique et psychique, il appartient encore au domaine individuel et au domaine social ; il ne se laisse classer dans aucune catégorie des faits humains, parce qu'on ne sait comment dégager son unité (25).

Estos términos de “heterogeneidad”, “categoría”, “orden”, sirven a Meschonnic para denunciar que los intentos de ordenar la investigación sobre lenguaje han acabado imponiéndose como su realidad, como su naturaleza. Contra esto, la labor de la teoría es la de recuperar el pensamiento del lenguaje para volver a plantear su actividad indefinida y sus relaciones con el sujeto:

Mais c'est l'hétérogénéité même des catégories de la raison selon le signe qui règne dans le culturel, et dans ce qu'on appelle les disciplines universitaires, selon des régionalismes et des compartimentations qui sont autant d'obstacles à la pensée des rapports entre le langage et la société, entre le langage et les arts du langage, entre le langage et la vie. Cette hétérogénéité des catégories de la raison régnante situe ironiquement ce qu'il y a à penser comme une utopie, ou une prophétie, contre le maintien de l'ordre (Meschonnic, 2009b: 20).

En el capítulo 1 de esta tesis ya hemos indicado que la búsqueda de la heterogeneidad contra el “mantenimiento del orden” es uno de los objetivos principales de la teoría del lenguaje de Meschonnic. A la luz de Saussure, sin embargo, estas palabras adquieren un nuevo sentido. Porque ahora, además, sabemos que la cuestión afecta directamente sujeto del lenguaje: «Référé à la langue seule, le sens n'est plus le sens d'un individu-oeuvre. Il est soumis au statut de la langue. C'est la langue qui devient l'individu. L'unité des unités qui la composent. Dans la langue, il n'y a qu'un individu, et c'est la langue» (1985a: 33).

Y lo mismo ocurre con la historicidad. Marko Pajević, en un estudio sobre la relación de la teoría del lenguaje de Meschonnic con lo social, resume bien la cuestión:

It is consequently true that our thinking is inseparable from our language, but with *langage* not *langue*, that is, with language spoken by a subject in its

historicity and not language as a convention. (...) Language has to be considered historically and culturally, and even where its formal aspects are concerned, with a much broadened range of vision, whereas Meschonnic saw twentieth-century linguistics as equating progress with a narrowing of focus (2018: 303).

A esta “lingüística del siglo veinte”, con su estrechez de miras, es a la que Meschonnic una y otra vez atribuye la deshistorización. Así ocurre, por ejemplo, con la noción de “lengua poética”, sobre la que ya se ha hablado al aludir a Jakobson:

C’est dans cette stratégie de l’historicité qu’il importe de ne plus confondre *langue* et *langage*, comme le faisaient les thèses de 1929 du Cercle Linguistique de Prague, recommandant d’étudier « la langue poétique en elle-même ». Dire « la langue poétique », « la langue des vers » ne peut plus être que soit une traduction caduque, —là où les langues slaves n’ont qu’un mot, *jazyk* en russe, comme un mot, *Sprache*, en allemand, pour les deux concepts de *langue* et de *langage* —, soit une stratégie, dont il est clair qu’elle est (...) contre le discours (Meschonnic, 1982: 214).

La nota sobre cómo diferentes lenguas expresan estos términos proviene, por cierto, de una indicación de Saussure: «Ainsi en allemand *Sprache* veut dire “langue” et “langage” ; *Rede* correspond à peu près à “parole”, mais y ajoute le sens spécial de “discours”. En latin, *sermo* signifie plutôt “langage” et “parole”, tandis que *lingua* désigne la langue, et ainsi de suite» (Saussure, 1995: 31).

La cuestión está, en síntesis, en recuperar la continuidad entre el sujeto, su cuerpo y su historia, una continuidad que se sitúa en la comprensión heteróclita del lenguaje, y no en las categorías de la lengua/signo. Solo así el estudio del lenguaje pasará de rastrear significados a analizar valores, de buscar orígenes a comprender funcionamientos. En un pasaje marcadamente lírico, Meschonnic lo define de la siguiente manera:

On peut vous peindre aujourd’hui autrement. Non plus dédoublé en entités duelles et discontinues, mais comme un continu de rythme où le mouvement de signifier a votre corps, vos gestes, votre voix, votre histoire. Vous n’êtes plus

son et sens (...). Convention et nature. Vous êtes un homme une femme réellement en train de parler. Il ne vous sort plus de la bouche les catégories de la langue, qui laissent toujours un drôle de résidu, mais tout entier vous êtes discours et prosodie. L'infini du dire. Le fond du tableau aussi a changé. Votre portrait en langage vous peint comme un monde (1985a: 48)

3.4.2. Parole y oralidad

La otra confusión que Meschonnic quiere deshacer es la que lleva a separar la lengua abstracta de su realización, la *parole*: «La langue ne se réalise donc que dans la *parole* — l'activité de qui parle ou écrit. Toutes deux, la langue et la parole, se supposent mutuellement. Pas de langue sans parole, pas de parole sans une langue. La langue est ainsi à la fois une condition de la parole, et de la pensée, et une condition de liberté» (Dessons y Meschonnic, 1998: 31). Para su teoría del lenguaje, es necesario mantener este vínculo por dos razones: para poder considerar la lengua desde su realización práctica y no desde su abstracción, y por lo que el habla implica para la idea de *oralidad*. En la primera cuestión, la *parole* como realización específica de una lengua, Meschonnic es quizá donde más se distancia de Saussure. Porque si bien Saussure habla explícitamente del vínculo entre las dos,

[s]ans doute, ces deux objets sont étroitement liés et se supposent l'un l'autre : la langue est nécessaire pour que la parole soit intelligible et produise tous ses effets ; mais celle-ci est nécessaire pour que la langue s'établisse ; historiquement le fait de parole précède toujours (...) Il y a donc interdépendance de la langue et de la parole ; celle-là est à la fois l'instrument et le produit de celle-ci (Meschonnic, 1995: 37),

también afirma que, debido a que la lengua pertenece a la colectividad y la *parole* la realización individual (37-38), su estudio conjunto es impracticable para la teoría del lenguaje:

Pour toutes ces raisons, il serait chimérique de réunir sous un même point de vue la langue et la parole. Le tout global du langage est inconnaissable, parce qu'il n'est pas homogène (...).

Telle est la première bifurcation qu'on rencontre dès qu'on cherche à faire la théorie du langage. Il faut choisir entre deux routes [estudio de la lengua y estudio de la *parole*] qu'il est impossible de prendre en même temps ; elles doivent être suivies séparément (38).

La distancia entre lengua y *parole* es en el *Cours* mucho mayor que la de diacronía/sincronía. No obstante, Meschonnic sigue recurriendo a Saussure para defender la continuidad entre ambas: «(...) ces couples d'oppositions disjointes (langue/parole, diachronie/synchronie, [...]) (...). Tout ce que le structuralisme a su faire a été de construire une folie Saussure» (1995: 137). Si se atiende a lo que para Meschonnic el sujeto tiene de subjetividad, actividad específica, y de interrelación individuo/colectivo, se entiende que en este punto su lectura de Saussure esté forzada, orientada, para conseguir unas bases teóricas que vinculen la teoría con la práctica del lenguaje:

Le sujet-langage est donc double. Sujet linguistique de l'énonciation, au sens de Benveniste⁴⁹. Qui modifie déjà la *parole* individuelle, selon Saussure, dont il faut noter qu'elle *neutralise* l'opposition entre le parlé et l'écrit. Etant l'acte individuel de langage. Neutralisant aussi toute distinction entre l'individu et le sujet. Et il y a le sujet poétique⁵⁰ de l'énonciation, tel que le discours est transformé par le sujet et le sujet advient au statut de sujet par ce discours. (1989: 269).

Aunque la razón fundamental tiene que ver con la noción de oralidad:

L'oralité reste à dégager de l'empirisme traditionnel qui, croyant n'y voir qu'une propriété de la voix, la considère à travers le modèle du signe. Selon le dualisme de l'oral et de l'écrit. Celui-ci fait l'évidence. En ethnologie comme

⁴⁹ Meschonnic se va a servir del *sujeto de la enunciación* de Benveniste para distanciarse de él. Se estudia en profundidad en el capítulo siguiente.

⁵⁰ No “tema del poema”, sino “sujeto del poema”. Estudiamos esta cuestión en el siguiente capítulo, aunque la definición que aporta es útil en este momento.

en linguistique et dans la pédagogie des langues. Le structuralisme l'a renforcé (1989: 235).

Meschonnic quiere hacer hincapié sobre la oralidad, separarla del sonido, de la voz⁵¹, porque considera que es una cualidad del lenguaje, no exclusivamente del habla, sino de toda manifestación:

Je prends l'oralité comme rythmique linguistique, culturelle et forme-sujet, ce qui solidarise, au lieu de les séparer, la littérature et le parlé. Non dans une indifférenciation qui les méconnaîtrait, mais comme partageant les mêmes moyens et les organisant autrement, selon une pluralité de modes de signifier (268);

y más adelante: «[l]'oral serait l'ensemble des modes de signifier» (269). La insistencia en el modo de significar —el sentido, la significancia— es lo que funda y a la vez a donde apunta la investigación sobre la oralidad. Si se ha conseguido hacer una buena sistematización de los conceptos explicados hasta aquí, todo se concentra en este punto, y todo conduce de manera lógica a la teoría del ritmo que se desarrolla en el bloque II. El argumento sería algo como lo siguiente: la consideración de la historicidad y la especificidad del lenguaje —lo que tiene de absolutamente arbitrario/diferencial, y por tanto de absolutamente anti-esencial— pasa por entender que el lenguaje es ante todo actividad, elaboración continua que proyecta un infinito de sentido que no puede ser simplificado reduciéndolo a cuestiones de significado y origen. Esta actividad está

⁵¹ Estudiar la voz desde una perspectiva comparada, enfrentando a Meschonnic con filósofos y poetas, es un trabajo que requeriría de su lugar específico. Por lo que a esta investigación respecta, nada de lo que se puede decir sobre la voz se va a dejar sin analizar al abordar la oralidad; esto es, la vía de la voz es solamente una manera de formular la cuestión de la oralidad para que se puede vincular con toda una tradición de pensamiento que ha reflexionado sobre este asunto —y ha hecho de ello esencia, categoría...—. Véase, por ejemplo, las críticas a la práctica etimologizante de Heidegger, «Mais s'il s'agit d'écouter la voix, non le mot "voix". Comme fait en allemand Heidegger, qui passe de *Stimme*, "voix" à *Stimmung*, "humeur", et à *stimmen*, "être en accord avec". Il en est déduit que la voix "produit une affection" (...). C'est, à la Heidegger, le réalisme de la voix» (1989: 270). Serge Martin, a partir del concepto de ritmo de Meschonnic, ha desarrollado una teoría literaria alrededor de las ideas de voz y relación; ver Martin 2005, 2017b y 2018. Para un panorama bastante completo de la cuestión de la voz en el pensamiento —filosofía, psicoanálisis, teoría política y literatura— contemporáneo, ver *A Voice and Nothing More* (2006) de Mladen Dolar.

determinada por un sujeto que aporta al lenguaje tanto como el lenguaje le aporta a él: el sujeto del discurso es subjetivación porque comparte con el lenguaje el hecho de ser actividad, de estar constantemente elaborándose, y porque lo hace desde una perspectiva a la vez histórica y radicalmente específica. Todo método de estudio que proponga una reducción de estas entidades a unas estructuras predefinidas, o que las someta a una interpretación filtrada u orientada de alguna manera, está condenada a fracasar (o a solo dar cuenta de una faceta del lenguaje y el sujeto) porque no podrá considerarlas con la suficiente amplitud, o las constreñirá de tal modo que su actividad no pueda seguir proyectándose. Es el caso de determinados estudios lingüísticos de la poesía, determinadas lecturas ideológicas del sujeto, o determinadas interpretaciones semióticas de la lengua. Y esto es así porque estos métodos hacen hincapié en orígenes y fines, en abstracciones y generalizaciones, y no en el modo en que lenguaje y sujeto interactúan para generar sentido. Una forma de vida transforma una forma de lenguaje, y una forma de lenguaje transforma una forma de vida. Para Meschonnic, la continuidad entre lenguaje y sujeto ocurre en el cuerpo, y es este, a través de sus marcas afectivas — prosodia, semántica de posición, y eventualmente ritmo— el que deja la huella de esta continuidad. Lo cual conduce a la oralidad: «L’oralité est le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours» (1982a: 280). Referirse a la oralidad es apuntar un método distinto de los anteriores —y Meschonnic aprovecha para criticar el proyecto del signo, que borra el ritmo y el sujeto del discurso mediante un proyecto totalizador que quiere pasar por la “naturaleza del lenguaje”—. Al recordar que «[l]’oralité, [désigne] l’ensemble des propriétés qui caractérisent ce qui est *oral*» (1989: 266), Meschonnic no cae en la tautología, sino que insiste en la idea de que la realización específica del lenguaje implica la inscripción de una serie de marcas subjetivas, corporales, que son el modo en

que el sentido aparece en el discurso. Además, y como también indica, las manifestaciones de esta oralidad no *son* el sentido, sino que *están en interacción* con él, y al estudiarse y evidenciarse proyectan la significación de una manera que la relación tradicional *imagen acústica/concepto* —*significante/significado* o *habla/lengua*— no puede hacer.

La vinculación entre oralidad y cuerpo no debe entenderse, desde luego, desde una posición biologizante. Meschonnic recurre de nuevo a Saussure: «Il s'agit de "dépouiller le problème de tout ce qui est purement physiologique", comme disait Saussure. Parce que le biologisme est un instrumentalisme. Toute biologisation du langage renforce l'instrumentalisme du signe» (1989: 271). Como veíamos al comentar la posición de Rorty sobre Heidegger (capítulo 1 de esta tesis), o como Meschonnic hace un poco más adelante en la cita, al criticar la idea marxista de cuerpo como conjunto de relaciones sociales (1989: 271), toda concepción instrumental o comunicativa del lenguaje se opone a su teoría del lenguaje:

Mais la voix n'est pas plus un instrument que le langage n'est un instrument. De communication. Ou une institution. Instrumentaliser l'un, c'est instrumentaliser l'autre. Les deux instrumentalisations n'en font qu'une. Une même réduction. Que dénonce l'anthropologie du langage. Dès Humboldt. Mais d'abord l'oralité elle-même, paradoxalement inentendue, inaperçue dans ce concert d'instruments (272).

La oralidad no puede estar al servicio de ninguna postura o teoría, porque al pertenecer a la especificidad de cada discurso, solo sirve al sistema de valores de ese discurso específico. O en otras palabras: el cuerpo que porta esa oralidad no es vehículo de ideologías o disciplinas, sino que lo es de un sujeto-actividad, de un sujeto del discurso que se reinicia con cada manifestación.

Por otro lado, y como ya se ha citado, la oralidad pertenece tanto a lo hablado como a lo escrito, y atribuírsela solo a la voz, a la *parole*, es de nuevo una práctica propia del estructuralismo⁵² —«Le structuralisme et la sémiotique (...) ont renforcé l'identification-confusion que masque la bonne conscience de mener le bon combat pour donner au parlé (...) une place qu'il n'avait pas dans la valorisation traditionnelle de l'écrit» (282)—, y que deriva de la teoría del signo:

Dans la régie du signe, la division même du signe en un signifiant et un signifié, du sons et du sens, ne laisse place qu'à la dualité de l'oral (au sens courant d'oralisation, lié à l'étymologie du mot, de *os*, *oris*, en latin, la bouche) et de l'écrit. Aucun troisième terme n'est possible. L'oral, depuis Platon, est la voix vivante, l'élément phonique et auditif du parlé ; l'écrit n'en est que la transcription graphique. Un discours est soit oral, soit écrit (Dessons y Meschonnic, 1998: 45).

Para Meschonnic, sin embargo, la oralidad es ese tercer término, que media en la distinción entre lo hablado y lo escrito, porque “on peut appeler *oral* le mode de signifier caractérisé par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens” (ibid), y más adelante:

L'*oralité* est alors le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole. Le rythme et la prosodie y font ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée. Ils sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite (46).

La relación entre la corporalidad y el modo de significar se traduce, en estas líneas, en una entre *oralidad* y *ritmo*. Es el anuncio de que la teoría del lenguaje de Meschonnic encuentra en la organización del movimiento de la palabra, en la prosodia,

⁵² Entre los autores criticados, son notorias las líneas sobre Barthes: «Barthes concluait à une tripartition : la parole, l'écrit, l'écriture. L'écrit étant le transcrit, et l'écriture “proprement dite, celle qui produit des textes” ayant “chaque fois un sujet séparé”. Seul l'écrivain donc étant un sujet. (...) en dédoublant l'écrit, la tripartition de Barthes maintient la dualité de l'oral et de l'écrit, la confusion inchangée entre le parlé et l'oral. Barthes accomplit l'un des effets du signe, son instrumentalisme, en isolant l'écriture hors du langage ordinaire» (1989: 267-268). Meschonnic cita aquí algunas afirmaciones de Barthes en el volumen de entrevistas *Le grain de la voix* (1981).

acentuación, posición de las palabras, un lugar para estudiar el sentido completamente opuesto al del signo: mientras este parte de relaciones binarias, de búsqueda de significado y de establecimiento de generalidades, el estudio del ritmo marcha hacia la pluralidad, hacia el infinito de sentido y hacia las prácticas específicas, discursos, y sus sistemas de valores propios. Pero antes de desarrollar la teoría del ritmo, Meschonnic propone un último paso: «le rythme est en interaction avec le sens. Le poème est le discours où cette interaction est la plus visible. Sans doute aussi celui où elle est la plus spécifique» (Meschonnic, 1982: 82). Una vez establecido que la oralidad es característica tanto del lenguaje hablado como del escrito, Meschonnic anuncia que es en el lenguaje escrito, y más concretamente en la literatura, en la forma de poema, donde esta oralidad adquiere una manifestación más notoria. Por medio de esto, el *sujeto del discurso* pasará a ser considerado, como ya hemos anunciado, *sujeto del poema*. Es necesario, por tanto, conocer lo que Meschonnic quiere decir cuando habla de poema, poesía, y en última instancia, de una poética del lenguaje.

Capítulo 4

La labor de la poética

Estos tres primeros capítulos han servido para definir las bases conceptuales — lo que implican las nociones de teoría y crítica, lenguaje y actividad, historicidad y especificidad, valor y sistema— de la teoría del lenguaje de Meschonnic. Pero esta ordenación es solamente un requisito impuesto por la presentación rigurosa de las ideas. Salir del paradigma del signo requiere de la colaboración entre teoría y práctica; los textos de Meschonnic, son una amalgama de teoría y práctica, de conceptos y análisis, que resulta de tener siempre presente esta doble orientación. Para él, el camino que une teoría y práctica pasa por el ejercicio de la *poética*, y de la comprensión del discurso como *poema*:

J'entends par théorie du langage, l'extension, intérieure à la poétique, vers une poétique généralisée du langage, y compris celui qu'on dit ordinaire, vers une poétique du sujet, vers une poétique de la société (...). Le paradoxe de la théorie du langage est que sa mise à l'épreuve est la théorie de la littérature, sa théorie de la littérature (1995: 86).

Establecer esta “poética generalizada del lenguaje” implica actualizar las tareas tradicionalmente asignadas a la poética, para ponerlas en consonancia con la teoría del lenguaje. Los mecanismos de esta puesta a punto están resumidos en estas pocas líneas: primero, la consideración de la literatura como el lugar en el que el lenguaje se pone a prueba, lo que requerirá una reflexión sobre la obra de arte y el discurso, la semántica y los modos de significar, de la mano de Benveniste; segundo, la relación de la poética con el sujeto, con objeto de establecer un *sujeto del poema* que amplíe las

consideraciones de la subjetivación expuestas en el capítulo 2; finalmente, la capacidad de la teoría del lenguaje de dar cuenta de todo discurso, toda manifestación en la que esté implicado, lo que se traduce en la idea de continuidad entre la poética y la sociedad, entre poética, ética y política.

4.1. El lugar de la poética en la teoría del lenguaje

Para comprender las razones que llevan a Meschonnic a situar el *poema* —en un sentido amplio, como se verá— como práctica privilegiada para estudiar el lenguaje, vamos a volver a la pregunta “d’où parlez-vous?”. Todo se centra, una vez más, en la cuestión del esencialismo, que es contra lo que Meschonnic actúa al dar peso a las prácticas concretas frente a las abstracciones, principios generales y búsqueda de orígenes. Lo que hace al cuestionar la utilidad de las definiciones (capítulo 1 de esta tesis) no es negar la posibilidad de estudiar el lenguaje, sino señalar que debe hacerse de otro modo, centrándose en el funcionamiento, en la actividad del sujeto en el lenguaje, lo que implica una revisión constante de las preguntas y las respuestas. Si se considera la historicidad y especificidad del discurso, que lo singularizan hasta el punto de actualizar constantemente los sistemas de valores con que deben analizarse, entonces un análisis que vaya de arriba abajo, que confíe en la identificación de una serie de principios generales para el lenguaje —esto es, un planteamiento estructural para la teoría, en lugar de uno sistemático—, está necesariamente abocado al dogmatismo, que es una forma de esencialismo.

Au lieu d’un primat de la contradiction, d’un *faire* historique qui modifie sans cesse l’énonciateur par la modification apportée aux conditions de son discours, rendant la question injustifiable d’une réponse déclarative, sur le mode de la définition et du savoir, la question « d’où parlez vous ? » révèle un dogmatisme non dialectique (1978: 10).

Frente a ello, el “primado de la contradicción” es el lugar en el que hay cabida para la alteridad, lo otro, que es también lo específico, aquello que puede hacer frente a toda generalización y toda forma de racionalidad plegada sobre sí misma (ibid.). Una teoría del lenguaje no debe responder a la cuestión “¿qué significa?” —lo que tiene que ver más con el intento de plegarlo hacia una disciplina o ideología determinada que con una crítica rigurosa desde y hacia la propia actividad del lenguaje— sino más bien a la de “¿cómo funciona?”. Y este es precisamente el lugar de la poesía: de todas sus maneras de presentarse, el *poema* es la manifestación del lenguaje que más escapa a las preguntas sobre su fundación o su naturaleza, precisamente porque es lo contrario a una definición. El poema es un modo, antes que un significado, una pregunta antes que una respuesta, una apuesta por la contradicción. Esta terminología —resulta importante precisarlo— no es un giro retórico. Meschonnic considera que la poesía, al ser la manifestación más subjetiva en la que el lenguaje puede verse envuelto, es un obstáculo para aquellas lecturas que persigan interpretación, significados, síntesis en un sentido que sea definitivo. Un obstáculo, por tanto, a la definición:

[L]a poésie commence par échapper à toute définition, tout lieu, toute question d'origine ou d'inscription. Elle échappe au verbe être. Elle fait la figure même du langage. Pourquoi elle est question, non pas réponse. Et, comme question, elle est sans réponse. Sinon que sa réflexion même, aussi mouvante qu'elle même, constitue chaque fois la « réponse » (11).

En estas condiciones, es necesario remplazar la pregunta que motiva la investigación: «la question “d'où parlez-vous?” se retourne, réversiblement, dans la question “qu'avez-vous fait de la poésie?” adressée à toute théorie du discours, du sujet, de l'histoire, de l'État» (11). Si una teoría del lenguaje debe dar cuenta del lenguaje de manera independiente a cualquier disciplina (o por encima de todas ellas), y la poesía es lugar en el que el lenguaje aparece más ajeno a la investigación por su origen o su

naturaleza, entonces vislumbrar el lugar de la poesía en esta teoría nos ayudará a dar cuenta de la manera en que esta teoría funciona en cualquier otro tipo de discurso; será verdaderamente *figura*, representación de todo el lenguaje, en la medida en que comprender su funcionamiento es acercarse al funcionamiento específico de cada discurso, esto es, a la actividad del lenguaje a través de cada manifestación particular: «montrez-moi ce que vous faites du poème, je vous dirai, et je dirai à tout le monde, ce que vous faites du langage» (1995: 91).

Por otro lado, el conocimiento de la poesía, la poética del lenguaje, es una actividad crítica por lo que tiene de revisión de disciplinas establecidas, de puesta a punto de otras teorías del lenguaje:

La poésie est aussi une critique pour une crise (...). Un projet qui est la visée du contre-questionnement poétique, portant sur ce qui a engagé la poésie, et la théorie du langage, de telle manière que ni la contradiction, ni la poésie, ni l'histoire, ni le discours, ni le sujet n'en sortent sinon *simplifiés* : ce que font la phénoménologie, le structuralisme, le marxisme (1978: 12).

Y en otra parte: «La poésie a plusieurs effets. Pour moi, le plus important est qu'elle mine la métaphysique du signe» (1985a: 190). La poética es un elemento débil para el paradigma del signo porque el cientificismo de este obliga a una formalización —a un binarismo— que no puede dar cuenta de la multiplicidad y la contradicción que representa un discurso poético. Es el caso, una vez más, de la lingüística estructuralista, que Meschonnic menciona numerosas veces para demostrar que allí donde una teoría del lenguaje (en este caso, el estructuralismo) no puede dar cuenta de la poesía, no tiene entonces capacidad como para dar verdadera cuenta del funcionamiento del lenguaje:

La poésie empêche le structuralisme de fonctionner (...). Quand Roman Jakobson analysait des poèmes, c'était pour leur formalisation structurelle, qui ne dit rien de la valeur. La sémiotique à la mode est aussi mal à l'aise devant le

poème et oublie les problèmes de traduction⁵³. C'est qu'elle a seulement oublié le langage (ibid.).

Dentro del paradigma del signo también puede ocurrir que cuando este llegue a su límite como modelo (naturaleza) del lenguaje, se mitifique todo aquello de lo que no puede dar cuenta. Entonces adviene la sacralización lo poético como hace la fenomenología —y de nuevo, Heidegger es el ejemplo más claro—:

[L]a phénoménologie, quelles que soient ses nuances, a essentialisé la poésie. Son adoration a enfermé la poésie dans une auto-allegorie. Là, elle est l'essence du langage, paradoxalement, par là-même retirée à l'activité du langage. (...). Heidegger-hölderlinisée, la poésie tend vers son propre stéréotype. D'où, nécessairement, elle s'échappe, laissant, comme elle a toujours laissé, ses adorateurs devant une idole (1982a: 37).

Pero «[l]e poème n'a pas besoin de vérité, de sacralisation⁵⁴ parasite» (40). Por esta razón, frente al signo en su versión cientificista (estructuralismo) o sacralizadora (fenomenología), Meschonnic hace del estudio del poema un estudio de funcionamientos antes que de estructuras, significados u orígenes:

J'entends par poétique, non l'analyse formelle propre au structuralisme, mais le développement interne de l'analyse du fonctionnement des textes littéraires en analyse des modes de signifier, dans leur spécificité et leur historicité, par quoi la critique, en renouvelant la notion linguistique du rythme, se transforme en anthropologie historique du langage (1995: 408).

Como puede verse en esta definición, Meschonnic va a vincular la poética con los parámetros más característicos de su teoría del lenguaje —la *historicidad*, el *sujeto*

⁵³ En el capítulo 8 se aborda con más detalle la cuestión de la traducción, sobre la que, como puede imaginarse, Meschonnic dice que no es simple traslado de significados; el valor, las marcas afectivas, la oralidad de los textos traducidos, deben estar igual de presentes en la traducción que en la lengua de origen.

⁵⁴ Otra expresión de esta lectura sacralizante de la poesía: «La critique de la poésie passe par la critique de la sacralisation de la poésie. (...) la poésie a été enfermée dans une métaphysique qui oppose l'archaïsme valorisé, la terre et le paysan, le sacré et la fête, au moderne qui est la perdition, à la ville comme lieu déshumanisé, au quotidien méprisé, depouillé de valeur» (Meschonnic, 1985a: 186-187). Volveremos a encontrar este tipo de crítica al abordar a Heidegger y su interpretación de la poesía en el capítulo 5.

y la *oralidad* del discurso—, con objeto de establecer un vínculo (una continuidad) entre los procedimientos de su teoría y los procedimientos de la poética: si la teoría del lenguaje debe dar cuenta de la actividad del lenguaje, y la poética es el lugar en que esa actividad aparece de manera más clara, teoría y poética deben compartir una manera de entender el lenguaje, la historicidad y la subjetivación.

A propósito de lo primero, Meschonnic insiste en el vínculo radical entre poética e historicidad: «La critique consiste à penser l'historicité radicale de la poésie, et de la poétique. Comme du langage» (1985a: 187). Señala dos posibilidades para la poética en función de si esta atiende o no a la historicidad: bien un formalismo, que solo puede ser ahistórico —«1) une poétique enfermée dans le formalisme et le structuralisme, qui s'est détournée d'une théorie du sens-du sujet-de l'histoire, qui est prise dans la théorie du signe et le primat de la langue»—, bien una teoría del discurso realmente histórica —«2) une poétique historique du discours, des sujets» (1982a: 33)—. Y en otro punto insiste sobre la des-historización que genera una consideración cientificista o sacralizante de la poética: «Les poétiques structurale, générative, sont ahistoriques. Le discours phénoménologique est ahistorique. Le cumul de la modernité aboutit à un discours soit scientiste soit poétisant. Mais tous deux sont d'un même monde, par leur déshistoricisation. Leur effet conjugué sacralise» (39). Además, Meschonnic vuelve a recurrir a Humboldt para recuperar el vínculo entre «langue et littérature» —que son los términos en que Humboldt expresa la cuestión— e historicidad:

Il est remarquable que ce lien du discours à l'énonciateur et ce primat du discours s'accompagnent de la solidarité entre langue et littérature (...). L'historicité du langage et des discours n'est pas séparable de l'histoire des formes littéraires: « Si on attribue le nom de littérature aux premiers essais de l'aspiration intellectuelle, même frustes et grossiers, alors la langue va toujours du même pas qu'elle, et toutes deux sont inséparablement liées (...) » (1985d: 143).

Por otro lado, la historicidad del poema atañe, además, al sujeto:

Si l'écriture poétique, plus qu'une autre, apporte une connaissance du sujet, c'est en se faisant la mise à decouvert que le sujet est sa fonction ordinaire, et qu'elle est une fonction ordinaire du sujet.

Elle nous permet de voir, alors, que son historicité est une part de l'histoire de l'individuation, et ainsi de cesser de confondre, comme font les sociologues, le sujet et l'individu (1989: 315).

Para Meschonnic, «[l]e poème et la théorie du langage, tous deux agissent le sujet» (314). A la relación entre poética y sujeto, y por extensión entre poética y oralidad —«[a]insi l'oralité, qui syncrétise le corps dans le langage, est un enjeu. De littérature, de théorie du langage, mais aussi de civilisation» (1985a: 133)— está dedicado el apartado 4.3. Lo que se apunta ahora está orientado a recoger los mismos conceptos que se han tratado a lo largo de tres capítulos —historicidad, especificidad, subjetivación, continuo entre cuerpo y lenguaje— y trasladarlos desde la teoría del lenguaje a la poética. Según estos términos, la poética «est l'écoute des autres écoutes. C'est parce qu'elle est la théorie et la critique de la littéralité (la *literaturnost'* des formalistes) qu'elle se fait critique du rythme, et par là théorie des modes de signifier, des discours, de la subjectivité dans la signifiante» (ibid).

Lo que se quiere poner de manifiesto es que Meschonnic propone entender la poética desde los parámetros de su teoría, y al hacerlo le asigna un lugar privilegiado para el estudio del lenguaje. Si ahora confrontamos esto a los problemas que plantea la pregunta de “desde dónde hablas”, se puede entender mejor que la función de la poética no debe ser el estudio de formas, la interpretación de significados o la crítica general del texto, sino una aproximación específica al lenguaje que pasa por su comprensión como actividad, con todo lo que esto implica para Meschonnic:

La poétique n'est pas plus la stylistique qu'elle n'est la critique littéraire. Son travail n'est pas d'interprétation, ni de jugement de goût sur telle ou telle oeuvre. Mais, dans telle ou telle oeuvre, la reconnaissance de son mode de signifier, de son historicité, et l'examen de ses propres concepts à l'oeuvre dans la lecture d'une oeuvre (1995: 148).

La poética, y esta es la idea fundamental, no pregunta por el significado, sino por el modo de significar: «en littérature, comme dans le langage en général d'ailleurs, ce n'est pas tant le sens qui compte, que le mode de signifier» (149). Consiste ante todo una investigación de los funcionamientos, «le développement interne de l'analyse du fonctionnement des textes littéraires en analyse des modes de signifier, dans leur spécificité et leur historicité» (408). Lo que hace es proyectar el modo de significar del texto literario —donde Meschonnic considera que el lenguaje se presenta en su máxima subjetivación e historicidad— a toda forma de discurso, para alumbrar lo que hay en ellos de específico e histórico.

4.2. Nuevas lecturas de Benveniste

Algunos de los apuntes de lingüística y teoría del lenguaje que Benveniste hace en los dos volúmenes de *Problèmes de linguistique générale* conectan de manera directa con la propuesta de teoría de Meschonnic —y están estrechamente relacionados con los conceptos que hemos visto que recoge de Humboldt y Saussure—: «Or le langage (...) n'est pas un *instrument*. On ne *se sert* pas du langage. Benveniste l'a dit d'un mot, qui annule cette notion par l'emploi même qu'il en fait, quand il a écrit: "Le langage sert à vivre". Sinon il y a un instrumentalisme généralisé» (2001a: 195). De manera particular, la lectura que Meschonnic hace de los textos de Benveniste es útil para explicar las cuestiones que quedan en el aire al plantear su poética particular: en qué consiste exactamente el análisis de *modos de significar* —y qué lo diferencia del análisis de

significados—, qué entiende Meschonnic por *poema* y *poesía*, y cómo el sistema de valores permite repensar la *obra* —obra de arte, poema, y eventualmente discurso— *como unidad*. De todo ello va a desprenderse una comprensión más precisa de la función del *discurso* dentro de la teoría del lenguaje de Meschonnic, y eventualmente una transformación del sujeto del discurso en *sujeto del poema*.

4.2.1. *Semántica sin semiótica. La unidad de la obra*

La semiótica, la “science des sciences” (1982a: 74) que impone la unidad de la teoría alrededor del signo, así como su cientificismo formalista (75), reúne en torno a sí y “enmascara” las estrategias de muchas de las disciplinas que Meschonnic critica:

Ses effets sont un maintien réciproque du post-structuralisme et de la phénoménologie, un cloisonnement en régions (sémiotique de la peinture, du cinéma, etc.) qui accroît le flou de la notion de signe, flou aussi d’emprunts à une idéologie du plaisir dérivée d’une “articulation” avec la psychanalyse. Une stratégie de la polémique de détail, à usage interne, comme dans la grammaire générative, masque par des discussions techniques son enjeu (75).

«La sémiotique contribue ainsi au confusionisme présent» (ibid.) con las divisiones, las derivaciones ideológicas o las discusiones terminológicas que impone. El estudio del lenguaje como actividad, del discurso y la subjetivación, debe tomar consciencia del dominio de la semiótica para comprender y localizar sus efectos. La poética, señala Meschonnic, es un lugar privilegiado para hacerlo: «La sémiotique et la poétique ne sont qu’un aspect d’un conflit que la poétique met à découvert. Ce conflit est irréductible. Il met à découvert qu’il est impossible de penser le langage sans penser en termes de conflit» (78). O el formalismo o la actividad, o las categorías o los modos de significación. Meschonnic, ante el signo, presenta un “estado de guerra”, poética

mediante, porque considera que es la única actitud que puede acabar con la totalización a la que el análisis del lenguaje está sometido.

La labor de la poética, y aquí es donde se presenta Benveniste, debe ser desarrollar su actividad contra el signo, apoyada no en una semiótica sino en una *semántica*. «Le poème en tant qu'il est poème (il peut aussi en même temps être autre chose) est du *sémantique sans sémiotique*. Comme Benveniste en avait l'intuition» (2001a: 44). Benveniste desarrolla esta idea en su texto “Sémiologie de la langue”, incluido en el segundo tomo de los *Problèmes*. De manera sintetizada, y expresado en términos que ya hemos utilizado, lo que su estudio propone es que la obra de arte — para el caso, el poema— es una *unidad* por sí misma, un sistema particular cuyos valores no son intercambiables de una obra a otra, sino que pertenecen exclusivamente a una manifestación concreta y han de ser estudiados como tales. El análisis de obras de arte no debería consistir, por tanto, en la identificación de elementos derivados de una estructura de significación común —formalismo: estos son los elementos que componen la obra, este es su orden y este es su significado; «ce que Benveniste a montré (...), qu'en art les unités ne sont pas de signes» (210) —, sino en la concreción del sistema de valores que hace la obra —modo de significar: esta es la relación entre los elementos de la obra, esta es el vínculo entre su prosodia y su sentido—. Solo así, indica Meschonnic, un análisis puede revelar la historicidad y la especificidad de una manifestación artística, poema, discurso:

Contre la sémiotique et son effet sur le langage, sur la littérature, Benveniste a fait plus qu'esquisser une stratégie, dans « Sémiologie de la langue » (...). Benveniste a montré qu'il n'y a pas d'*unité*, par exemple dans les arts plastiques, donc pas de sémiotique. Seule « l'oeuvre de tel artiste » (p. 57) en serait une « approximation », — c'est-à-dire une « caractéristique individuelle » : l'unité ruine la notion d'unité. Elle devient une unicité : « L'art n'est jamais ici qu'une

oeuvre d'art particulière » (p. 59). (...) l'analyse de Benveniste est la seule à tenir l'historicité et la spécificité de chaque pratique (1982a: 76).

Benveniste abre su texto contraponiendo las visiones de Peirce y Saussure sobre la lengua: en el primer caso, su reducción a un conjunto de signos, sin interés por su funcionamiento su funcionamiento (Benveniste, 1974: 44); en el segundo, el intento de sistematizar y descubrir el principio de unidad que domina la multiplicidad del lenguaje (47). Benveniste, como puede imaginarse, se adscribe a la propuesta de Saussure, y trata de continuar el proyecto, solamente apuntado por este, de una semiología que aborde «le statut de la langue parmi les systèmes de signes» (50). La cuestión central del artículo va a ser la propiedad de significar, la *significancia*⁵⁵, que es el rasgo común a todos los sistemas y el criterio de pertenencia o no al ámbito de la semiología (51). Benveniste, además señala unas condiciones mínimas para los sistemas semióticos: «(1) un répertoire fini des SIGNES, (2) des règles d'arrangement qui en gouvernent les FIGURES (3) indépendamment de la nature et du nombre des DISCOURS que le système permet de produire» (56). La reflexión sobre todo ello lleva a Benveniste a señalar que hay sistemas no significantes, como la música o las artes plásticas, que no obstante cuentan con una unidad⁵⁶ y en los que “sentido” —entrecorrido en 57— es una característica particular de una obra, que es un sistema por sí misma: «Les relations significantes du “langage” artistique sont à découvrir À L'INTÉRIEUR d'une composition. L'art n'est jamais ici qu'une oeuvre d'art particulière, ou l'artiste instaure

⁵⁵ Como se va a ver en el apartado siguiente, Meschonnic recoge este término de Benveniste pero le atribuye un valor distinto: «je donne une valeur propre à la poétique au terme signifiante, par rapport à celle que lui donnait Benveniste de “propriété de signifier”» (Meschonnic, 1982: 72). Tampoco puede identificarse con la *significance* descrita por Charles Morris en, por ejemplo, los *Writings on the General Theory of Signs* (1971), porque Morris deja fuera la subjetividad —una apreciación que debemos a Gabriella Bedetti, que apunta esto en su artículo “Henri Meschonnic: Rythm As Pure Historicity” (1992)—.

⁵⁶ Benveniste no da una definición clara de “unidad”; por la dificultad de encontrar los términos, plantea un acercamiento en forma de preguntas: «y a-t-il quelque chose de commun à la base de tous ces arts (...)? Trouve-t-on dans chacun eux, fût-ce dans l'un d'eux seulement une entité formelle que l'on puisse dénommer UNITÉ du système considéré? Mais quelle peut être l'unité de la peinture ou du dessin? Est-ce la figure, la couleur? La question, ainsi formulée, a-t-elle encore un sens?» (1974: 56).

librement des oppositions et des valeurs» (59). El encuentro entre *signos* y *unidades* es fundamental para la comprensión de la “semántica sin semiótica” que Meschonnic persigue:

Il apparaît que la notion d'UNITÉ est au centre de la problématique qui nous occupe et qu'aucune théorie sérieuse ne pourra se constituer si elle oublie ou esquivé la question de l'unité, car tout système signifiant doit se définir par son mode de signification. Un tel système doit donc désigner les unités qu'il met en jeu pour produire le « sens » et spécifier la nature du « sens » produit. (...)

L'unité et le signe sont à tenir pour des caractéristiques distinctes. Le signe est nécessairement une unité, mais l'unité peut n'être pas un signe (57).

A la vista de esto, los sistemas fundados sobre unidades pueden dividirse entre sistemas de unidades significantes —el caso de las lenguas— y de unidades no significantes —la música o las artes plásticas— (58). Y Benveniste se reafirma al decir que en los primeros la significancia es inherente a los signos que forman parte del sistema, mientras que en los segundos «la signifiance se dégage des relations qui organisent un monde clos» (59). Esta afirmación da la clave para entender, y aquí llegamos a lo que nos atañe, que Benveniste considere que en la lengua —sistema signifiante privilegiado por encima de todos los demás— es el único lugar en que se dan dos modos de significancia, el *semiótico* y el *semántico* (63):

Le sémiotique désigne le mode de signifiance qui est propre au SIGNE linguistique et qui le constitue comme unité. (...) La seule question qu'un signe suscite pour être reconnu est celle de son existence, et celle-ci se décide par oui ou non: *arbre-chanson-laver-nerf-jaune-sur*, et non **arbre-*vanson-*laner-*derf-*saune-*tur*. (...) Toute l'étude sémiotique, au sens strict, consistera à identifier les unités, à en décrire les marques distinctives et à découvrir des critères de plus en plus fins de la distinctivité (64).

Por el contrario, el semántico es «le mode spécifique de signifiance qui est engendré par le DISCOURS» (ibid.). Si el modo semiótico produce sentido mediante la adición de

signos, el semántico lo hace de manera global, y es solamente en un segundo momento cuando puede dividirse en porciones significantes que son las palabras (ibid.). La diferencia a la hora de estudiar ambos, señala Benveniste, consiste en el

critère de validité qui est requis par l'un et par l'autre. Le sémiotique (le signe) doit être RECONU ; le sémantique (le discours) doit être COMPRIS⁵⁷. La différence entre reconnaître et comprendre renvoie à deux facultés distinctes de l'esprit : celle de percevoir l'identité entre l'antérieur et l'actuel d'une part, et celle de percevoir la signification d'une énonciation nouvelle, de l'autre (64-65).

Benveniste plantea que las expresiones artísticas, al contrario que la lengua, tienen una significancia unidimensional: una semántica sin semiótica (65) que obliga a *comprender* su unidad y los valores que comportan, en lugar de *reconocer* los signos que las componen. La existencia de este tipo de sistemas obliga a ampliar la noción de Saussure del «signe comme principe unique» (66) capaz de dar cuenta de la naturaleza heteróclita del lenguaje, para dar cabida a la dimensión de significancia del discurso, a una metasemántica que implique un análisis transversal de textos, una *semántica de la enunciación* (ibid.).

En páginas posteriores del volumen, finalmente, Benveniste vuelve a la semántica para asociarla a la lengua como actividad, esto es, a una consideración del discurso como funcionamiento que apunta a la necesidad del estudio semántico por lo que tiene de “desarrollo de la conciencia”:

La notion de sémantique nous introduit au domaine de la langue en emploi et en action (...). Seul le fonctionnement sémantique de la langue permet

⁵⁷ Es inevitable recordar aquí a la distinción que Wittgenstein hace en el *Tractatus* entre “decir” y “mostrar” (6.522), o en las *Investigaciones Filosóficas* entre “explicar” y “describir” (§109). Lo mismo, en el orden de la poesía, con la distinción de Mallarmé entre “nombrar” y “sugerir” (Mallarmé, 2003: 405). En una primera instancia, y salvando todos los matices, el primer término de estos binomios se asociaría al *reconocimiento*, la determinación de unidades mínimas y reproducibles de significado, y el segundo a la *comprensión*, la captación del conjunto como una unidad total de significación.

l'intégration de la société et l'adéquation au monde, par conséquent la régulation de la pensée et le développement de la conscience (224).

Esto es el paso lógico de su consideración de que la semántica “c'est l'ouverture vers le monde. Tandis que le sémiotique, c'est le sens refermé sur lui-même et contenu en quelque sorte en lui-même” (21). Gérard Dessons⁵⁸, en su libro *Émile Benveniste, l'invention du discours* (2006), indica que el paso de la semiótica a la semántica implica un cambio de lógica que lleva el lenguaje del cientificismo, que es un formalismo, a la dimensión empírica del discurso (95). Este proceso ocurre desde la consideración del continuo entre lenguaje y sujeto:

Alors que le sémiotique est le domaine du signe (...), le sémantique nous fait entrer “dans le mode spécifique de signifiante qui est engendré par le discours”. Ce qui implique, dans ce cas, la prise en compte de la situation d'énonciation, notion désignant en fait la relation continue entre le langage, l'homme et le monde (94).

El libro de Dessons revisa las ideas de Benveniste a la luz de una serie de conceptos meschonnicianos —historicidad, especificidad, continuo—, y es por tanto útil para establecer los puntos de unión entre Meschonnic y Benveniste. Dessons repasa en diversos puntos el modo semántico de significancia desde su aplicación al discurso, pero en las páginas finales lo hace desde su aplicación al lenguaje poético⁵⁹. Vuelve a aparecer aquí la idea de unidad de la obra —o unidad del discurso—, cuya significancia no viene dada por los signos que la componen sino por su consideración como un todo, «[a]insi, “le langage poétique”, dans la mesure où il n'a pas de référence, “n'est jamais

⁵⁸ Dessons ha sido profesor de literatura francesa en la París 8. Ha escrito junto con Meschonnic el *Traité du rythme. Des vers et des proses* (1998), y sus ideas tienen un lugar destacado en su *Introduction à l'analyse du poème* (1991). En 2005 coordinó, junto con Serge Martin y Pascal Michon, el volumen *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Ha entrevistado a Meschonnic en diversas ocasiones.

⁵⁹ Dessons menciona un conjunto de textos, en su mayoría consagrados a Baudelaire, en los que Benveniste reflexiona sobre el lenguaje poético. En 2006, fecha de su libro sobre Benveniste, Dessons conoce la existencia de estos textos, pero como están aún inéditos se refiere a ellos por las letras *LP* (*Langage Poétique*) y cuando los referencia no hay números de página. En 2011 fueron publicados por Chloé Laplantine bajo el título de *Baudelaire* (Ed. Lambert-Lucas).

répétable: “Il est tout entier dans *ce* poème, dans *ce* vers, instances chaque fois uniques”» (203), y en otra parte:

Il est indéniable, en tout cas, que Benveniste considérait le poème moins comme une pratique artistique, que comme la dimension artistique du langage, le lieu où la valeur se constitue. Tout son travail sur le langage poétique est tourné vers la question de *l'oeuvre d'art*, ainsi qu'il apparaît à l'occasion d'une critique de l'herméneutique poétique: « Ce n'est pas ce que le poète dit, le “sens général” du poème, qui compte dans l'oeuvre d'art ». La mise en avant de la dimension spécifiquement artistique du poème dessine, contre l'héritage des arts poétiques, la possibilité d'une poétique (200).

Dessons considera que los planteamientos de Benveniste sobre los modos de significancia suponen una aproximación lingüística a la obra de arte, y de manera más concreta, un estudio del lenguaje poético como problema lingüístico (203). Y esto es importante porque involucrar al lenguaje en el estudio de la especificidad de la obra de arte, de su modo de significar —su *manière*: «[n]otion à reconceptualiser, la manière nomme indissociablement une forme et l'historicité d'une pratique» (204)— implica asumir que «le langage est le seul système qui permette de faire de l'art la subjectivité-historicité d'une pratique signifiante» (205).

Semántica, entonces, como la parte de la semiología que estudia el discurso, pero también como el modo de significancia característico de las obras de arte, del poema, y por tanto posibilidad de una poética. Meschonnic recupera estas ideas clave desde su teoría del lenguaje, y hace de ellas un lugar central tanto de su propuesta de poética como de su crítica del signo:

La grande nouveauté de Benveniste, ici, est d'oser dissocier unité et signe. La proposition : « Le signe est nécessairement une unité, mais l'unité peut n'être pas un signe » est capitale pour les « expressions artistiques ». Si l'oeuvre tout entière est l'unité, pour la poétique, l'unité n'est pas un signe, et l'oeuvre n'est pas faite de signes (Meschonnic, 1997: 311).

Del mismo modo que Benveniste parte de Saussure para establecer las condiciones generales de la semiología, y determinar dentro de ella una categoría de estudio específica para el discurso, Meschonnic parte de Benveniste para continuar su programa y desarrollar herramientas de análisis del discurso:

[C]'est le programme inachevé de Benveniste qui est à reprendre, quand, pour le « domaine sémantique », il requerrait : « Il aura besoin d'un appareil nouveau de concepts et de définitions » . C'était pour penser le discours, au sens où le discours était le domaine indifférencié du comprendre. (...)

Il reste, aujourd'hui non seulement à continuer, comme Benveniste a commencé, de penser le discours avec des concepts du discours, pour ne pas regliser du discours à la langue, en psychologisant, en logicisant, il reste à penser une sémantique sérielle du continu (323).

Lo que hace Meschonnic es, entonces, retomar las ideas de Benveniste desde sus propios términos. La “semántica serial del continuo”, por ejemplo, es la propuesta de estudio de los discursos desde su especificidad, desde el sistema de valores particular que cada uno de ellos constituye, y que como ya se ha apuntado va a tomar la forma de un análisis prosódico, de marcas afectivas. Siguiendo con esta traducción de conceptos, al estudio general del modo de significar, la perspectiva translingüística de análisis de funcionamiento del discurso que Benveniste llama metasemántica (Benveniste, 1974: 66), es a lo que Meschonnic va a llamar *poética*:

Rien n'est dit, et ne pouvait l'être alors davantage, de cette « métasémantique », sinon quelle sera celle des oeuvres. Elle est le travail même de ce que j'appelle la poétique, et qui n'a que le nom de commun avec telle ou telle stratégie formelle, néo-rhétorique des figures ou continuation de Roman Jakobson (Meschonnic, 1997: 324)

Y precisamente por todo aquello que distancia a su poética de la poética estructuralista, Meschonnic renombra la semiología general como *teoría del lenguaje*. Solo desde este término, que implica una comprensión del lenguaje global y desligada

del signo, pueden aplicarse los criterios semántico-poéticos —unidad de sentido frente a fragmentación de significados, comprensión frente a reconocimiento, especificidad frente a generalidad— al discurso; solo desde este término, y esta es la clave de toda esta línea de argumentación, puede entenderse que la unidad-particularidad del poema, lo que lo convierte en una figura privilegiada de la actividad del lenguaje y en una semántica sin semiótica, es la misma que la especificidad de cualquier otra manifestación discursiva, y que por tanto puede elaborarse una misma poética es la misma para todas:

Pour moi, bien qu'il y ait plus d'incertitudes que de certitudes dans la poétique, je ne parlerais plus de « sémiologie générale », car c'est encore le signe, mais de théorie du langage, puisque, par une sorte d'homologie, comme « la langue est l'interprétant de la société », la théorie du langage est l'interprétant de la théorie de la société. Et le sémantique sans sémiotique, critère de l'art, et du sujet du poème, est lui-même le critère du rôle de l'art et de la littérature comme critère des représentations de la société (325).

4.2.2. *Modos de significar*

La semántica, además de llevar a reflexionar sobre la unidad del discurso y la poética, obliga a considerar de un modo particular la *significancia*. Meschonnic se separa de Benveniste en la definición de significancia, pero algunos comentarios de este último son útiles para justificar, una vez más, la distancia que debe marcarse entre el estudio de la lengua y el estudio del lenguaje.

La lengua, como se ha indicado, es el único sistema semiológico que porta la doble significancia: el modo semiótico del signo, y el modo semántico del discurso. Es por eso que tradicionalmente tiene asignado un lugar privilegiado entre todos los sistemas. Benveniste llama a este privilegio *modelaje semiótico* (1974: 63), lo que

implica que la lengua se relaciona con otros sistemas bien interpretándolos —la relación de interpretancia descrita unas páginas más arriba: «la langue est l’interprétant de tous les systèmes sémiotiques. Aucun système ne dispose d’une “langue” dans laquelle il puisse se catégoriser et s’interpréter (...), tandis que la langue peut, en principe, tout catégoriser et interpréter» (61-62)— bien describiendo su modelo, el funcionamiento de su sistema —«la nature de la langue, sa fonction représentative, son pouvoir dynamique, son rôle dans la vie de relation font d’elle la grande matrice sémiotique, la structure modelante dont les autres structures reproduisent les traits et les modes d’action» (63)— . La cuestión es que en el momento en que aparece el modo semántico de significar, estas relaciones tan determinadas se tambalean. Porque este modo alude, en primer lugar, a algo distinto del signo, a unos conceptos y definiciones que se salen del “mundo cerrado” del signo (65), lo que implica que «on ne peut l’ériger en principe unique de la langue dans son fonctionnement discursif» (ibid.). Pero, y más importante aún, al designar al signo como un modo, y hacer por tanto de él una categoría más, lo que se está revelando es que las relaciones que el signo establece, sea modelo, sea interpretación, sea reconocimiento de unidades idénticas, no son todas las relaciones posibles, no definen toda la significancia.

Si ahora se traslada esta reflexión al ámbito de la poética, como hace Dessons, el contraste entre unidad semántica y unidad semiótica implica «l’irréductibilité de *la poésie comme art* aux signes qui la composent» (Dessons, 2006: 201). La significancia de una obra de arte no puede reducirse con la designación lexical de sus componentes, puesto que esto conduce a salir fuera del sistema de la obra, a romper la unidad de la obra para introducir la discontinuidad del signo (ibid.). Cuando Benveniste reflexiona sobre la significancia lo hace desde la particularidad de cada sistema, y en el caso de las obras de arte, desde el reinicio constante de su funcionamiento: «La signifiance de l’art

ne renvoie donc jamais à une convention identiquement reçue entre partenaires. Il faut en découvrir chaque fois les termes, qui son illimités en nombre, imprévisibles en nature, donc à reinventer pour chaque oeuvre» (Benveniste, 1974: 59-60).

Meschonnic considera que Benveniste es el que abre las puertas al estudio de los modos de significancia, a la salida del signo, pero que él mismo no desarrolla ese trabajo:

Le paradoxe est que Benveniste n'a pas développé ce travail, tout en étant le premier et le seul à l'avoir rendu possible. C'est qu'il faisait une linguistique du discours, et que, peut-être, il y fallait une poétique du discours : qui analyse le poème comme révélateur du fonctionnement du rythme dans le discours. Et Benveniste permet cette poétique, mais ne la constitue pas lui-même (1982a: 70).

En estas líneas aparece de nuevo el desplazamiento de términos: de una lingüística del discurso a una poética del discurso, por medio del estudio del poema como funcionamiento —que eventualmente veremos que es un estudio del *ritmo*⁶⁰ del poema, del discurso—. Este desplazamiento ocurre porque la poética para Meschonnic es un estudio del funcionamiento del lenguaje desde la perspectiva de la significancia; esto es, el trabajo que Benveniste continúa asociando a una semiótica, pero que Meschonnic arranca de esta disciplina para llevarlo a un estudio del discurso radicalmente extraño al signo, sus categorías y su terminología. Por eso *significancia* adquiere un valor poético que en Benveniste no tiene: «C'est pourquoi je restreins le commentaire au *comment*, sans entendre par là des procédés, une combinatoire formelle propre aux conceptualisations dualistes, mais une signifiante, c'est-à-dire la spécificité des signifiants poétiques» (342). Y continúa:

⁶⁰ En el bloque II volveremos a Benveniste para estudiar sus propuestas sobre el ritmo, contenidas en el primer volumen de los *Problèmes*. Meschonnic también indica que, en esta cuestión, Benveniste se limita a apuntar toda una nueva teoría, pero no llega a desarrollarla.

Signifiant, je le rapelle, entendu en poétique non pas comme en linguistique par opposition à un signifié, ni comme en psychanalyse selon un plan symbolique pouvant être extralinguistique, mais comme l'organisation linguistique et translinguistique d'un sujet dans et par le langage, caractérisée par l'inséparabilité d'un message et de sa structure, d'une valeur et d'une signification (ibid.).

Todo el proyecto del ritmo, la alternativa de Meschonnic al paradigma del signo, se funda sobre esta doble solidaridad: un sujeto que se hace sujeto *en y por*⁶¹ el lenguaje, y un lenguaje caracterizado por la unión entre “mensaje” y “estructura”, entre su significación y los valores que comporta. Esta solidaridad es el modo en que Meschonnic propone superar todos los binomios y oposiciones del signo, sobre todo el de sonido y sentido —lo que, como se ha apuntado, en Meschonnic tomará la forma de una colaboración entre sonido y sentido, un análisis de la prosodia del discurso para establecer la manera en que el sujeto “inscribe” el sentido—:

Qu'il n'y ait pas de *son* dans le langage, mais seulement du sens, seulement de la signifiante, jamais de vide du sens, mais des systèmes qui se forment et se déforment, communiquent ou se cachent, comme dans les mondes enfantins, c'est ce qui détruit empiriquement le schéma dualiste du signe (259).

En *Le signe et le poème* (1975) encontramos una neutralización de la pareja sonido/sentido desde la reconsideración de la arbitrariedad. Como hemos indicado en el capítulo 2, la arbitrariedad que Meschonnic considera se opone a cualquier idea de modelaje semiótico, al convencionalismo como formalismo e instrumentalización. Todo lo contrario, el lenguaje para Meschonnic, porque es autorreferencial/específico —no

⁶¹ En Dessons, 2005: 134-138 se encuentra una reflexión, útil para ilustrar el pensamiento de Meschonnic, sobre la expresión *dans et par* como «la pensée d'un rapport» entre sujeto y lenguaje. Cita a varios autores que recurren a ella (A. Kojève, Hegel, A. Lalande, N. Sarraute), y concluye con la idea de que «d'une part, la conception idéaliste du sujet qui considère le langage comme l'englobant de la conscience (*dans*) se trouve corrigée par le point de vue du langage comme agent, activité (*par*). Et, d'autre part, la conception instrumentale du langage qui maintient l'homme en dehors d'un langage ne le constituant pas en sujet se voit remise en question par l'idée que ce processus d'individuation se fait bien *dans* le langage, et non dehors de lui» (137).

remite a instancias superiores para definir su comportamiento o su significado— y porque es histórico, se desprende de la unicidad y lo jerárquico (el signo, la primacía del significado sobre el significante), y actúa en el nivel de lo relacional, de los valores. Es, una vez más, el paso del significado al *modo* de significar, a la significancia:

[U]ne performativité morphologique, relationnelle, neutralise l'opposition du signifiant et du signifié. (...) Cette neutralisation implique une fonction représentative du langage comme discours, à tous les niveaux linguistiques (...). Il n'y a plus alors un signifiant opposé à un signifié, mais un seul signifiant multiple, structurel, qui fait sens de partout, une signifiante (signification produite par le signifiant) constamment en train de se faire et de se défaire (512).

El estudio de esta significancia, porque escapa a la formalización, no puede ser asunto de una ciencia, o de una filosofía del lenguaje —ya en ellas aún quedan restos de una metafísica del signo que busca el orden original del lenguaje (515)—, sino de una poética que sea exploración y práctica del lenguaje (519).

Alcanzar este punto pasa por pensar toda la heterogeneidad del lenguaje, todas sus posibilidades de manifestación, desde el modo semántico, lo que implica tanto tener una consideración amplia de la significancia, como hacer intercambiables *discurso* y *poema* —y por tanto, lingüística del discurso y poética—. De nuevo, aparece el poema como figura de todo el lenguaje: «Le poème est un des modes de signifier les plus actifs du langage sur le langage» (1982a: 259). Y su análisis, como modelo de análisis para cualquier manifestación: «Rythmique, prosodie, métaphores, sont une seule sémantique. Sémantique du particulier, de la valeur. (...) Un poème ne dit pas seulement, il fait» (272).

El estudio de la significancia, al contrario que la búsqueda de significados o la determinación de estructuras, es un trabajo que no acaba nunca. Es la manera en que se concreta el “infinito de teoría” que apuntábamos en el capítulo 1. Y esto es así porque

cada manifestación porta un reinicio de los valores, una especificidad y una historicidad que solo se revelan al comprender el lenguaje fuera del signo: «D’autres lectures en sont possibles, indéfiniment. Mais ce qui échappe ne sera pas le même, selon que c’est le résidu de l’analyse dualiste (...) ou selon que c’est la signifiance qui, une fois produite, ne finit plus (...). La signifiance est infinie, comme la théorie» (ibid.).

4.3. Poesía, poema

4.3.1. Algunos sentidos de poesía

Estas consideraciones sobre la unidad de la obra de arte y la significancia apuntan al lugar central que para Meschonnic la poética ocupa en el estudio del lenguaje y del rastreo de la actividad subjetiva. Si consideramos, como él hace, que el poema es el lugar donde esta actividad se da de manera más radical, *poema* y *poesía* van a dejar atrás su significado tradicional para pasar a implicar todo un nuevo pensamiento:

[W]hat he [Meschonnic] calls the poem is indeed not the literary genre, but rather a way of thinking, une pensée, which represents the maximal relationship between life and language, subjectivation in language and the subjectivation of language. It is «l’exposition maximale d’un sujet dans le langage» (Pajević, 2018: 294).

En diversos lugares Meschonnic alude una serie de sentidos de *poesía* que tienen que dejarse atrás para llegar a comprender lo que él quiere decir cuando dice poesía. En *Célébration de la poésie* (2001a) lista tres sentidos de la palabra, y expone las razones para descartarlos. En primer lugar está el sentido “sacralizador”: Meschonnic indica que «il n’y a pas plus anti-poétique que l’idée de la poésie pure» (31), y señala que la excepcionalidad que se atribuye al poema —«le problème du rapport entre la compréhension de ce que fait un poème et la représentation commune du langage par le signe» (33), en oposición a la propuesta de Meschonnic, que ya apuntábamos al hablar

de Wittgenstein en el capítulo 2, de que «la poésie n'est en rien distincte du langage courant. Tous deux se réalisent dans une inséparation du sons et du sens» (31)—conduce a una sacralización-celebración⁶² de la poesía, una esencialización de sus formas y sus sentidos: «Si je me place du point de vue de l'inconnu du poème, du poème inconnu (...) c'est une définition de la poésie comme une essence» (34). Esta esencialización puede tomar la forma de la “celebración”, de la sacralización del poema —«l'auto-érotisme de la poésie, l'auto-écriture de la poésie. (...) effet Hölderlin, effet Celan, effet Mallarmé⁶³ et surtout l'effet *Coup de dés*. À ne pas confondre, chaque fois, avec l'oeuvre de l'éponyme» (35)— o la dirección etimologizante de la “fabricación” —«celle de Valéry, et de Pound⁶⁴ aussi. Là encore s'inscrit tout un contemporain : celui de l'expérimentalisme, du calculisme, du formélisme» (ibid.)—. En ambos casos⁶⁵, el poema se construye desde la consideración de lo sagrado de la poesía, desde su “adoración”, esto es, desde la esencialización de sus procedimientos y sus interpretaciones:

Mais dans les deux cas le poème est *fait comme*, il est fait *pour*, il est fait *selon* l'essentialisation de la poésie comme un modèle. Et le paradoxe de ce modèle est qu'il est à la fois inconnaissable et modèle et c'est pour cela qu'il se fond

⁶² La idea de celebración, que desde el título mismo del libro tiene un sentido irónico, implica para Meschonnic la idea del anti-instrumentalismo, —no servirse del lenguaje, sino celebrarlo, adorarlo: «Sartre (“Les poètes sont des hommes qui refusent *d'utiliser* le langage”) a donné la forme classique du cliché» (1995: 126)—, que es tan negativo como el instrumentalismo. Porque si este hace del lenguaje una simple herramienta, aquel cae en la esencialización: «L'effet immédiat [del anti-instrumentalismo] en est de confondre la poésie et le sacré. Car l'union des mots et des choses est la définition du sacré, dans les termes du signe. Plus la poésie est poétisée et opposée à l'instrumentalisme du langage dit ordinaire (proposition témoin : le langage *sert* à communiquer), plus elle est sacralisée et prise pour un substitut du sacré, et plus elle ne fait que s'inscrire dans le signe et accomplir, renforcer le schéma du signe» (ibid.).

⁶³ Meschonnic se refiere, como dice inmediatamente, a las interpretaciones de estos autores: la lectura esencializante de Heidegger hace de Hölderlin, el tópico de la “dificultad” de Mallarmé.

⁶⁴ El caso de las “fabricaciones” de Ezra Pound es bastante evidente; con Valéry, sin embargo, Meschonnic mantiene una relación ambivalente. Aunque reconoce su capacidad crítica —«Valéry, après Baudelaire, avait lié la poésie à la critique (...)». La relation entre la théorie et la critique n'est pas claire, mais toutes deux puisent dans la vie» (1982a: 105)—, indica que practica un formalismo que esencializa la poesía frente al lenguaje cotidiano —«[l']écart contre la norme ou l'usage, la fête loin du quotidien, la poésie “fête de l'intellect”, selon Valéry, loin du langage ordinaire» (1995: 433)— y que propone fórmulas que deshistorizan y desubjetivizan el lenguaje. Ver, por ejemplo, 1982: 427-437.

⁶⁵ En *Poésie sans réponse* se da a estas dos situaciones los títulos de «le rattachement de la poésie au sacré» (1978: 22) y «l'érotisme verbal-visuel» (24).

avec le sacré, avec le cosmique, dans une pensée vague et une adoration des mages, une adoration de la poésie. (...)

Dans sa double réalisation, cette essentialisation de la poésie, performatif de l'ineffable — l'essence ne peut pas se dire — pour ce qu'elle a de représentatif, est de la poésie, à mes yeux, au sens un. L'adoration de la célébration, la célébration de l'adoration (35-36).

El segundo sentido que Meschonnic descarta es el de “poesía” como “emoción poética”, lo que deriva en “lo poético” —«on parle de la poésie d'un tableau, ou d'un coucher de soleil. (...) Le sentiment des choses. Largement diffus au-delà du langage. Ce sentiment n'est pas la poésie. Même s'il peut se dire en poèmes» (36)—, y el tercero es como género o división para el estudio —«la poésie déjà écrite, c'est-à-dire le *stock*. Sens trois. La poésie mondiale, ou distribuée par tranches, ethniques, chronologiques, monographiques, dans une diversification empirique qui n'a pas de fin : la poésie française, espagnole, anglaise, etc. ; la poésie du XVIe siècle, et de chaque époque, etc.» (ibid.)—.

El sentido uno es un posicionamiento, el dos un fantasma, el tres un pasado⁶⁶ (37). Ninguno de ellos comienza a abrir la investigación de la poesía por la vía que Meschonnic necesita, la de la especificidad e historicidad. La manera de hacerlo debe ser partir de lo concreto a la general, esto es, no tratar de abordar de manera general la poesía —“Conséquence de ce sens trois — le stock, la poésie déjà faite : le plus grand ennemi du poème, l'ennemi intérieur, c'est la poésie” (40)—, sino enfrentarse primero al poema. A su actividad, a la realización subjetiva, a la unidad que genera y el sistema de valores que implica:

⁶⁶ La conferencia “Problèmes de poésie française contemporaine” (2002a), lista los mismos tres sentidos —«la définition par l'essence», «la poésie confondue avec l'émotion» y «le “stock”»— y añade la definición de diccionario «Est poésie tout ce qui est écrit en vers». Esta última pone sobre la mesa el binomio poesía/prosa (verso/línea), que no se trata ahora porque en el capítulo 8 será una de las cuestiones centrales a la hora de definir el ritmo como funcionamiento.

Où le mot *poésie* prend encore un autre sens. Sens quatre. Celui d'être *l'activité d'un poème*. Le mode d'activité de langage propre à un poème. Ce qu'il fait. Le poème fait la poésie. Pas l'inverse. Ce n'est pas la poésie qui fait le poème. Si le poème doit être un poème, c'est-à-dire ce poème-là, et pas un autre, et ce qu'il fait, il est seul à le faire (ibid.).

El poema es la medida de la poesía, y no a la inversa. Meschonnic da aquí una definición amplia de poema, que entiende como cualquier manifestación de la cosa literaria, para referirse a un modo de actividad concreto, a la presencia máxima de una subjetividad en un discurso, al mismo tiempo que a la mayor realización de la historicidad y la especificidad propias de su teoría del lenguaje:

Je prends le mot poème en lui donnant un sens élargi par rapport à son emploi traditionnel. Le poème est pour moi l'indicatif du continu entre le corps et le langage, ce qui suppose un récitatif, c'est-à-dire une sémantique de la prosodie et du rythme. Ce que j'appelle poème court à travers toute la chose littéraire (...).

Le poème est une activité. L'activité qu'invente le poème, c'est la poésie (Meschonnic, 2000b: 78-79).

4.3.2. *El sentido poético de valor*

Con el cuarto sentido de poesía se abre paso a la especificidad de un doble modo: desde el punto de vista de la actividad concreta de cada manifestación poética, y también desde la propiedad de ser poema: «La poésie est alors l'activité spécifique d'un poème qui est un poème, pas quelque chose qui fait tout pour y ressembler» (41). Poesía, entonces, en función de lo que cada poema *hace* y en función del modo en que cada poema *es*. Este sentido conduce a pensar el valor —«Le poème — l'oeuvre, en tant qu'elle est une oeuvre — oblige à penser la valeur» (44)— de un modo que amplía las consideraciones que hemos hecho en el capítulo anterior. Si desde la perspectiva

lingüística, el valor era «une différentielle interne dans un système» (1995: 141), ahora el sistema se concreta como poema, y la diferencial interna, el funcionamiento específico de cada poema, es la poesía. Meschonnic propone aquí un desplazamiento al terreno de la estética; o, más propiamente, una superación de los términos generales de la estética a través de la especificidad de la poética: «le sens qu'on appelle traditionnellement esthétique, celui d'une qualité spécifiquement littéraire (...). Il ne s'agit pas du goût, d'un point de vue individuel ou social, mais de la transformation de la littérature par la littérature» (ibid.). Desde este punto de vista, es la obra (literatura, pintura, música...) la que estipula sus propias condiciones para ser obra, y no el gusto general, una opinión o una convención.

El valor, en su sentido poético, tiene tres características. Las dos primeras ya las conocemos: la especificidad y la historicidad de cada manifestación, que aparecen aquí como una tensión entre la situación particular de las obras y su capacidad de salir de ellas, de proyectarse en un infinito de sentido:

à la fois ce qui a, comme toute oeuvre, sa situation historique et ce qui a pour activité d'en sortir indéfiniment. D'avoir une activité qui continue au-delà de son temps et même de sa culture, en quoi s'accomplit en elle la *modernité*⁶⁷

⁶⁷ A la cuestión de la modernidad, que aquí aparece asociada a la invención constante de la historicidad y a la proyección infinita de sentido, Meschonnic le dedica dos libros, *Modernité modernité* (1988) y *Pour sortir du postmoderne* (2009). Su postura sobre la modernidad —que deriva de la célebre definición de Baudelaire, para el que «l'art pur selon la conception moderne [...] C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même» (citado en Meschonnic, 2010b)— puede resumirse del siguiente modo: hay una actitud moderna cuando hay un pensamiento a la vez social y artístico acerca de la cuestión del sujeto y su lugar en el discurso humano: «je définis la modernité (...) comme l'activité continue d'une forme-sujet, la découverte de sa propre historicité comme une présence au présent» (1995: 377-378) Esta definición, que puede parecer general o abstracta, no lo es tanto si volvemos a los términos de Meschonnic: la cuestión social implica, por un lado, la relación entre sujeto y sociedad, y por otro la continuidad entre sociedad y poética (como vamos a ver en el último apartado de este capítulo); por su parte, el pensamiento del sujeto debe ser un pensamiento sobre el sujeto del discurso, sobre la actividad subjetivadora del lenguaje. «For Meschonnic», dice Marko Pakević, «modernity is almost interchangeable with the notions of presence, subject and poem» (2011: 312). Por eso es indispensable adoptar una actitud moderna a la hora de estudiar el lenguaje; y por esto, también, no hay “una” modernidad, sino que «il y a autant de modernités que de stratégies de la modernité» (1995: 378)—. La definición de modernidad no es especialmente relevante *per se* para este trabajo, pero es útil a la hora de reforzar determinadas críticas. Es el caso del antimodernismo de Heidegger —en su versión sociologizante de la “crítica de la técnica”, pero también en su falta de pensamiento sobre el lenguaje (como veremos en el capítulo 5)—, o en su crítica tanto del

comme présence indéfiniment continué au présent (Dessons y Meschonnic, 1998: 46).

Estas dos características son las propias de la teoría del lenguaje de Meschonnic, las que conducen a la comprensión del lenguaje como actividad y del discurso como subjetivación. La tercera característica de este nuevo sentido de valor es, sin embargo, la que dota a la poética de entidad propia, y la diferencia de una estética o una lingüística. Es la idea de que el valor no es un “valor añadido”, en el sentido de un adjetivo que explique la obra (bella, buena), sino que el valor coincide cada vez con la definición total de la obra: «C’est la réalisation même, chaque fois unique et indispensablement maximale, de la définition même de la chose en question» (47). Esta identificación entre valor y definición total aflora de manera necesaria al tratar la relación entre poesía y poema:

[L]e rapport du poème à la poésie impose de penser l’une par l’autre la définition (de ce qu’est un art, et une oeuvre) et la valeur. Un lien, une solidarité entre elles. Au point que la réalisation maximale de la valeur soit la réalisation maximale de la définition. Tendant vers leur identité (Meschonnic, 2001a: 45).

La diferencia entre estética y poética a la hora de abordar el valor es que, mientras la primera permanece en el terreno del gusto, la convención social —lo que remitiría la caracterización de una obra de arte, de un poema, a factores externos a ella misma, y por tanto reemplazaría su sistema de valores con una estructura general e impuesta—, la segunda estudia la obra desde la obra, desde su particularidad y su valor específico:

[C]ette notion [de valor] se déplace de l’esthétique vers la poétique, au sens où le problème de la valeur ne ressortit plus à une analytique du sensible ou de la beauté, mais consiste essentiellement, pour une oeuvre, dans l’invention de sa

academicismo como del posmodernismo —«l’anti-art et l’anti-present» (555) el primero, «crypto-negation» y «polemique» (545) el segundo—.

propre historicité. (...) d'externe à l'oeuvre, par sa réception sociale (sa place au musée, ou dans une anthologie), elle devient interne à l'oeuvre, et tend à être l'accomplissement même de sa définition, au lieu d'être une qualité ajoutée à la définition. En tant qu'oeuvre particulière, c'est sa spécificité, et le caractère radical de son historicité qui font sa définition (Dessons y Meschonnic, 1998: 236).

Esta manera de entender el valor tiene que ver con la idea de unidad de la obra que hemos visto en Benveniste. Para Meschonnic los modos de significancia son útiles a la hora de determinar el funcionamiento de una obra de arte, puesto que ponen sobre la mesa que 1) la obra de arte lleva sus propias condiciones de estudio, sus valores y 2) estos valores, al contrario que los signos, reinician el modo de funcionamiento para cada ocasión. El modo semántico, que comprende la obra como unidad significativa, es el que puede definirla desde su valor, esto es, analizar su funcionamiento para determinar su especificidad e historicidad:

Le poème, en tant qu'il est poème (il peut aussi en même temps être autre chose)⁶⁸ est du *sémantique sans sémiotique*. Comme Benveniste en avait l'intuition. Le poème ne *parle pas de*. Et on ne peut que *parler du poème*.

En ce sens, ce qu'il fait n'a rien à voir avec la *vérité*, ni au sens logique, ni au sens éthique, ni au sens psychologique. C'est d'une autre nature. L'invention d'un rapport à soi, aux autres, et au monde (Meschonnic, 2001a: 44).

El poema no habla de algo, no es un significado a descifrar, sino que es su propia unidad significativa, lleva consigo sus propias condiciones de sentido, que se manifiestan en el valor poético. Hablar del poema es hablar de actividad del lenguaje, lo mismo que hablar de poesía —que no es esencia ni emoción— es hablar de la manera en que esta actividad se subjetiviza en grado máximo. Por eso, el análisis de poemas no puede caer bajo el ámbito de la filosofía del arte o la estética, sino que requiere de una

⁶⁸ Meschonnic se refiere a las veces en que un poema, un texto, se considera desde otra óptica. Por ejemplo como objeto cultural, como objeto de mercado, como referencia historiográfica...

aproximación concreta, de una poética que, desde la teoría del lenguaje, se enfoque hacia los textos literarios para estudiar su funcionamiento:

Cependant *penser le poème* n'équivaut pas à dire que le *poème pense*. Si j'essaie de penser ce qui fait un poème, ce que fait un acte de littérature, je suis obligé de remettre radicalement en question, comme question philosophique et non littéraire, non poétique, la question à *quoi pense la littérature*, avec son préalable logique qui suppose que la littérature pense, que le poème pense. (...)

Mais ce qu'il fait, le poème ne peut pas le *penser*, au sens du sujet philosophique. Et pourtant le sujet du poème le *sait* et le met en oeuvre. C'est toute la différence entre un *dire* au sens fort, et *parler de*. Ce qui équivaut à *montrer* et à faire avec ses moyens ce que le langage ne peut pas *dire*⁶⁹ au sens transitif courant des unités discontinues du signe (43-44).

De esta cita se desprenden dos ideas fundamentales que sintetizan toda esta reflexión. Primera, que la poética es algo distinto de la estética y la filosofía. Ahora puede entenderse mejor la insistencia de Meschonnic en que «[c]'est tout autre chose que j'appelle la poétique qui est, à partir de la notion d'oeuvre littéraire prise comme unité, la recherche généralisée du fonctionnement du langage, pour tenir ensemble et l'une par l'autre, la théorie de la littérature et la théorie du langage» (55). Esto da pie a un quinto sentido de poesía, aquel que hace del poema un modelo de funcionamiento:

C'est le sens cinq : la poésie, comme activité d'un poème, est un des universaux du langage. Anthropologiquement.

C'est une définition qui échappe au signe. Elle fait du poème une éthique en acte, en acte de langage. Inséparablement du fait que le poème est ce qu'un corps fait au langage (41).

Segunda, que si el poema no piensa del mismo modo que el sujeto filosófico piensa, si el poema es la implicación de un cuerpo en el lenguaje, es porque su actividad

⁶⁹ Pensar/hacer, hablar de/decir, son binomios que recuerdan a aquel de Benveniste de reconocer/comprender, así como al mostrar/sugerir que Mallarmé propone para la poesía. Ver, a este respecto, lo que ya se ha comentado en la nota 57.

requiere de un sujeto específico, que se retira de todos los sujetos conocidos (42) para constituer un sujeto propio del poema que permite vincular la poética con una antropología y una ética.

4.4. El sujeto en Meschonnic (II): sujeto del poema

Tras estas ideas, podemos entender mejor la necesidad que Meschonnic tiene de postular un sujeto específico para el poema: «J'appelle pensée poétique ce qui transforme la poésie par un sujet et un sujet par la poésie» (2001a: 42). Esta doble relación proviene de una fórmula que ya hemos visto al estudiar el sujeto como subjetivación:

Pour reprendre le fil de la pensée Humboldt, de la pensée Wittgenstein, il me semble que la pensée poétique advient, imprévisiblement, quand et seulement quand une forme de vie transforme une forme de langage et quand une forme de langage transforme une forme de vie, les deux inséparablement (41).

Pensar el poema implica necesariamente pensar el sujeto (42). Pero si, como acabamos de ver, el pensamiento del poema no puede ser el pensamiento filosófico, o estético, sino que requiere de una atención a la especificidad y a la historicidad, una comprensión del funcionamiento del poema como actividad radicalmente subjetivante, Meschonnic encuentra necesario postular un nuevo sujeto para el poema. Uno que, partiendo de la comprensión del sujeto como actividad, del sujeto como subjetivación del lenguaje (capítulo 2), llegue hasta el poema como práctica máxima de este proceso: «D'où je postule un sujet spécifique. Je l'appelle le *sujet du poème*. Ce n'est pas l'individu, l'auteur. C'est l'activité même de subjectivation d'un discours, d'une pratique. Quand cette pratique est maximale, intégralement subjectivée» (43). La subjetivación, recordemos, consistía en “l'extension à toutes les unités d'un

discours d'une qualité propre à l'invention d'un discours par un sujet, et d'un sujet spécifique par son discours" (Dessons y Meschonnic, 1998: 263). Es, en otras palabras, el valor como definición máxima del discurso, lo que para Meschonnic automáticamente se identifica con la especificidad que el sujeto aporta a cada discurso. Esta cadena de implicaciones —sujeto que vuelve el lenguaje específico, especificidad que asigna un valor a cada manifestación, valor que define un discurso— necesita de una caracterización, de un nombre para la actividad que pone en movimiento. Si para Meschonnic esta actividad tiene su realización máxima en la poesía, en la actividad del poema, va a ser este el que mejor aluda, el que mejor concrete el proceso de subjetivación de un discurso.

A la hora de abordar la cuestión del sujeto, «la poétique est une poétique négative, une démarche négative : elle se *retire* inévitablement de tous les sujets connus» (Meschonnic, 2001a: 42). El sujeto del poema no es, como hemos citado más arriba, el individuo —un mero continente para un contenido social: «la confusion entre individu et sujet a contribué, et contribue encore, à faire jouer à l'individu le rôle du signifiant (...) et à la société le rôle du signifié⁷⁰» (1995: 123)— ni el autor —desde luego no en el sentido de Barthes, «sujet-écrivain, comme chez Barthes, quand il voyait dans l'écrivain seul un sujet qui s'affranchit du "fascisme" de la langue⁷¹» (25)—. Pero tampoco es el sujeto postulado por algunos de sus autores de referencia, como Saussure o Benveniste: «Ce sujet n'est donc plus le sujet de la langue, selon Saussure, avec son inconscient linguistique. Il n'est pas d'avantage le sujet de l'énonciation, qui est le sujet

⁷⁰ Y no obstante, «l'individuation est un enjeu de la démocratie, de ses combats contre les intégrismes» (1995: 123). Como se ha visto al hablar de Humboldt (2.3.2), la propuesta de sujeto de Meschonnic rescata, de la noción tradicional individuo, el proceso de individuación.

⁷¹ «Barthes accomplit l'un des effets du signe, son instrumentalisme, en isolant l'écriture hors du langage ordinaire. Isolement, écart qui coïncident avec une idée de l'écrivain "infunctionnel"» (1989: 268). Hay que recordar, sin embargo, que Meschonnic defiende la "función autor" de Foucault (1995: 240-244), que lleva al autor más allá del simple "autor del texto" para constituirlo en "fundador de discursividad".

du discours selon Benveniste, car tout le monde à chaque instant est ce sujet» (1995: 190). El sujeto del poema no puede ser sujeto de la lengua, porque «elle est la partie sociale du langage, extérieure à l'individu, qui à lui seul ne peut ni la créer ni la modifier» (Saussure, 1995: 31); tampoco equivale al sujeto de la enunciación, porque «le paradoxe des linguistes de l'énonciation est que la linguistique de la subjectivité s'est consacrée à une étude typologique des discours avec les catégories de la langue (le lexique), sur le seul plan des effets de sens⁷²» (Meschonnic, 1985a: 117). Pero tampoco es el sujeto de la psicología o del psicoanálisis:

Il n'est pas non plus le sujet consciente, unitaire, volontaire de la psychologie (...). Mais pas d'avantage le sujet non-sujet de la psychanalyse qui est en chacun également (...) si profond qu'aïlle la psychanalyse, elle reste une psychologie des profondeurs. Ses concepts ne disent rien d'un poème comme poème⁷³ (1995: 190-191).

⁷² Meschonnic no pronuncia una postura definitiva sobre la enunciación. En el artículo “Benveniste : sémantique sans sémiotique” (1997) anuncia que las ideas de Benveniste sobre el sujeto de la enunciación abren el camino a sus propias ideas sobre el sujeto del poema: «C'est son élaboration du discours qui fait de Benveniste un chemin obligé (ce qui dit bien qu'on ne s'arrête pas à lui) pour penser le continu dans le langage, une position linguistique du sujet dans son énonciation qui prépare, mais ne constitue pas, la notion de sujet du poème» (312). Sin embargo, mantiene las distancias con esta enunciación, tal y como la entiende Benveniste, porque su idea de que «parler, c'est toujours parler de» (Benveniste, 1974: 62) es para Meschonnic una reducción del discurso al contenido, al significado, mientras que lo que él quiere rescatar de Benveniste es su estudio del modo de significar (el discurso desde la semántica). En el “Le discours sans voix”, incluido en *Les états de la poétique* (1985a), Meschonnic defiende una superación de «le sémiotique par le sémantique, la langue par le discours, l'énoncé par l'énonciation» (117). La idea de estas páginas es que las disciplinas de estudio del enunciado —entre las que destaca la pragmática (cita a Austin, Searle, Ducrot)— se mantienen en el marco del signo: operadores del enunciado, referencia, predicación, valores de verdad, actos de habla (118), son una serie de abstracciones que limitan el discurso al ámbito de la lengua (119), a una lógica binaria que desubjetiviza y deshistoriza el lenguaje. En ambos casos, se trata de volver la vista a la literatura, a la poética, desde donde el discurso recupera su pluralidad y su rasgo de actividad: «Si la linguistique de l'énonciation ne s'ouvre pas sur une poétique de l'énonciation, elle redevient linguistique de l'énoncé. Le pluriel interne du discours — le discours, c'est la pluralité des discours — ne peut qu'inclure la littérature. Les théories actuelles du discours ne le font pas. Le résultat est que, contre leur propre visée, elles ramènent le discours à la langue» (120).

⁷³ «La psychanalyse renforce le dualisme du signe, en se fondant sur l'opposition conceptuelle entre absence et présence, qui redouble et motive le schéma du signe» (1982a: 663); «La psychanalyse est entraînée dans une rationalité mythique du langage-nature» (668); «Le “rythme sémiotique”, identifié aux investissements pulsionnels, touche un ordre fondamental du langage. Mais il le fausse, et il le méconnaît, en faisant du poétique un surplus de nature au langage ordinaire (...). Plus le texte sera poétique, plus il sera d'avant-garde, plus il sera une anti-communication. Une anti-représentation. Idéologie ahistorique, que toute l'histoire de la poésie dément. Solidaire d'un fantasme d'origine» (669); «On comprend alors pourquoi *il ne peut pas y avoir de poétique pour la psychanalyse*. Parce que la psychanalyse est elle-même déjà cette apoétique» (669-670).

En otro punto, y con idea de insistir en que el análisis del poema es extensible al análisis del discurso —esto es, con idea de establecer una continuidad entre el sujeto como subjetividad y el sujeto del poema—, indica que

[o]n appelle ce sujet le sujet du poème, quel que soit le “genre” d’écrit considéré, pour le distinguer de tous les autres sujets: le sujet linguistique de l’énoncé (l’individu), le sujet linguistique de l’énonciation (sujet grammatical), le sujet philosophique, le sujet psychologique, le sujet du droit, le sujet freudien⁷⁴ (Dessons y Meschonnic, 1998: 236).

Como conclusión de esta definición negativa, Meschonnic confronta al sujeto del poema con el sujeto como subjetivación para realizar dos matices importantes: por un lado, que subjetividad no es subjetivismo, del mismo modo que individuo no es individualismo (1995: 191); por otro, que los pronombres personales no son la manifestación de la subjetividad en el poema:

Certains continuent même de prendre l’emploi des pronoms personnels pour le sujet du poème. À croire qu’il n’y a plus de sujet s’il n’y a plus le mot *je*. Mais dans le poème, c’est la subjectivation du langage qui est le sujet. À lire allegoriquement. Par la valeur (ibid.).

Estas apreciaciones son importantes para no olvidar el argumento detrás de la constitución de un sujeto para el poema: si el poema es la máxima realización (máxima historicidad y especificidad) de la actividad subjetiva del discurso, el análisis de las marcas de esa subjetividad nos dará las señas de esa actividad de manera privilegiada. El sujeto del poema es su actividad en el lenguaje, las huellas de su oralidad, su prosodia, su acentuación, su semántica de posición, su ritmo. El sujeto del poema es un sujeto rítmico, y «la subjectivité du rythme n’est pas une subjectivité de la personne» (1985a:

⁷⁴ En la conferencia “Problèmes de la poésie française contemporaine” (2002a), Meschonnic descarta, además de los mencionados, algunos sujetos más: el sujeto de la ciencia o sujeto de la técnica —que obviamente no tienen nada que hacer frente a un poema—, o el sujeto de la historia, que podría ser también sujeto de la ideología—«[o]n sait que pour les marxistes, il n’y avait que les masses qui étaient sujets de l’histoire il n’y avait pas d’individus»—.

136). Las estrategias de la poética deben seguir el camino de la actividad, del discurso, y no de las categorías gramaticales o del enunciado. Por eso «le problème du sujet de l'écriture n'est certainement plus la subjectivité de l'individu émetteur, mais ce qui dans l'activité d'un discours fait le passage d'un sujet à un autre sujet, et les constitue en sujets par ce passage même» (137). Con la subjetividad del ritmo no se trata de “decir” —discurso como objeto significante— sino de “hacer” —discurso como actividad subjetiva— (138). Por eso el sujeto del poema no se identifica con el “yo” del enunciado, sino con el “pasaje” de un sujeto a otro, lo que determina al discurso como actividad.

Al centrar la determinación del sujeto del poema en torno a la cuestión del ritmo, Meschonnic reafirma la poética, y no cualquier otro tipo de análisis o reflexión, como el camino que la teoría del lenguaje tiene que seguir para investigar la historicidad y especificidad de los discursos, “sea cual sea” el tipo de discurso considerado. Y lo hace de dos maneras fundamentales.

En primer lugar, y continuando con la reflexión sobre la *oralidad* hecha en el capítulo anterior, si el sujeto del poema es un sujeto rítmico, y no gramatical o de cualquier otro tipo, hay un vínculo estrecho entre la inscripción de ese sujeto en el discurso y el modo en que el discurso significa. Recordemos ahora que oralidad, para Meschonnic, implica un modo de significar para cualquier tipo de manifestación del lenguaje —hablada o escrita—, y contrastemos esta idea con la siguiente cita:

Peut-être la poésie est-elle un discours, et le seul, où les figures ne sont pas des figures (...) mais où ce qu'on prend pour des figures serait le propre d'un rapport référentiel et intersubjectif nouveau. L'organisation prosodique des métaphores⁷⁵ montre, non que la poésie est métaphore, mais que la métaphore, quand il y en a, est consubstantielle au rythme, à la prosodie — à l'oralité d'une

⁷⁵ El párrafo aparece al hilo de una reflexión sobre las metáforas: «Le malentendu rhétorique sur la poésie serait d'en faire le lieu privilégié des métaphores. Au lieu d'y voir un travail du langage qui les réalise comme discours (ibid.)».

énonciation. Si quelque chose distingue la poésie, ce n'est pas la métaphore, mais le mode d'oralité (1985a: 145).

El poema es el lugar en el que la actividad del lenguaje se realiza de un modo máximo porque, además de evidenciar la especificidad y a la historicidad consustancial a todo discurso, es la mejor expresión de un modo de significar particular. Uno que, en lugar de diferenciar entre sonido y sentido, los unifica para implicar al uno en el otro, de tal modo que el discurso puede ser considerado como una unidad significativa independientemente de los signos lingüísticos que lo constituyen. Es la semántica de Benveniste pasada por el filtro de los conceptos de Meschonnic, de forma que la oralidad, como modo, ocupa un lugar central en el estudio del poema, en la poética. Ahora puede entenderse mejor la afirmación de que «[j]e prends l'oralité comme rythmique linguistique, culturelle et forme-sujet, ce qui solidarise, au lieu de les séparer, la littérature et le parlé» (1989: 268): la poética, el estudio de la actividad específica de los poemas, propone también un estudio del modo de significar de un poema, a la luz de un análisis rítmico de su oralidad:

Ainsi la littérature, dans ce qu'elle a de transformateur (non comme objet culturel ou comme marché), est inseparable de l'oralité. Elle est même la seule oralité qui dure, et se transmet comme oralité. L'oralité et la littérature, ainsi conçues, rendent caduque, et font apparaître comme purement sociologique, l'opposition habituelle entre littérature écrite et littérature orale (définie par le mode de production, d'exécution et de transmission). C'est le vieux dualisme du signe, redoublant celui de la voix et de l'écrit, qui se survit (1985a: 145).

Y Meschonnic irá aún más lejos, al afirmar que «il apparaît que seule la littérature, quand elle est fortement littérature — pas ce qui ressemble à la littérature⁷⁶ — est l'oralité. La réalisation maximale de l'oralité» (1995: 128).

⁷⁶ La poética «fournit aussi les critères pour reconnaître la valeur en littérature et la différence entre une oeuvre véritable et une imitation» (2005: 253).

Pero hay, además, otra manera en que la cuestión del ritmo, de la subjetividad en su sentido rítmico, afianza la poética. La intersubjetividad, que aparece como expresión de la actividad del lenguaje, apunta a una relación entre sujeto y poema que va más allá de la mera enunciación. El poema no habla de algo porque no es un objeto, sino una manifestación del sujeto en el discurso. Es por eso que, como ya hemos citado, su actividad no tiene que ver con la verdad, sino que es «d'une autre nature. L'invention d'un rapport à soi, aux autres, et au monde» (2001a: 44). De la definición de poesía como universal del lenguaje Meschonnic deduce una dimensión antropológica que hace del poema «une éthique en acte, en acte de langage» (41). Esta propuesta entronca con aquella de un sujeto indispensablemente ligado a lo social, en una interrelación que tiene al poema como puesto de observación privilegiado: «L'art du langage est un poste d'observation unique, parce qu'il se situe au défaut du signe, pour reconnaître le fonctionnement des pratiques et des concepts du langage et du social» (1995: 19-20). Meschonnic indica que la tradición Humboldt-Saussure-Benveniste ya anuncia esta proyección de la investigación del lenguaje desde lo individual hasta lo social. En el caso de Benveniste, en concreto, su semántica sin semiótica abre la puerta hacia la consideración de una continuidad necesaria entre ambos polos:

Pour la poétique, il s'agit du discours comme système. En se fondant, à partir de Benveniste, dans l'oeuvre comme « sémantique sans sémiotique », elle travaille la tension entre une asocialité, celle de l'invention d'un sujet par son discours et d'un discours par un sujet, et une socialité, une histoire, celle de la lecture. Cette tension fait le rôle de la littérature. Par ce détour, qui est à la fois sa technicité et son éthique, la poétique est nécessaire à une pensée de l'éthique et du politique, et l'éthique et le politique, nécessaires à la pensée du langage. À travers de l'historicité des textes, se joue une pensée de l'historicité des sujets, de tous les sujets (24-25).

4.5. Poética, ética⁷⁷, política

La semántica que propone Benveniste permite a Meschonnic señalar un modo de significancia en el que el discurso aparece como una unidad, con su propio sistema de valores como definición absoluta de sí mismo. El análisis de este modo de significancia parte de la oralidad, porque es a través de ella como se revelan las marcas de la actividad del sujeto en el discurso. En toda esta propuesta hay un cambio de paradigma, del signo a lo que Meschonnic va a llamar *ritmo*, que necesariamente tiene que sacudir la manera en que nos hemos venido representando el lenguaje: «La transformation de la notion linguistique de rythme entraîne une poétique généralisée, une transformation de toute la représentation du langage, du sujet. Et des rapports avec les autres ordres de représentation du social» (1995: 128). Meschonnic invoca la noción de *interacción* en Humboldt —«La pensée de la diversité des langues et la pensée de la spécificité sont solidaires d’une recherche du continu entre langue et littérature, langue et société, langue et sujet chez Humboldt» (136)—, que sin duda remite a la de *continuo* en Spinoza, para señalar que allí donde el signo aplica la discontinuidad entre disciplinas y la división de puntos de vista (ideologías, doctrinas, corrientes), la teoría del lenguaje puede dar cuenta de la totalidad de ellas. No desde una generalización, que al renunciar al signo ya no puede hacerse, sino desde la infinidad de sentido que ponen en marcha los criterios de especificidad e historicidad:

Dans le signe, le modèle binaire, totalisant, expose son infirmité. Le modèle même du signe, avec ses dérivées (...) est un obstacle à la théorie du langage.

Du moins si la théorie du langage doit pouvoir rendre compte de toutes les pratiques du langage, et autant du continu avec la culture, la littérature, l’éthique, le politique, que du discontinu du signe — mot, sens, phrase, langue.

⁷⁷ En el apartado 9.5, “El sujeto en Meschonnic (III): *recitativo y paradigmática*”, se retoma la idea de ética para proponer una definición desde el ritmo.

Rendre compte non d'une totalité, qui n'existe pas, mais d'un infini qui est le même que celui de l'histoire (143).

La poética, por su atención al modo en que los discursos significan, es la encargada de poner al descubierto los conflictos del signo con el lenguaje (146). Comprobar lo que la filosofía, la lingüística, la retórica, la estilística, la crítica literaria, la filología y la semiótica —descartadas por su instrumentalismo, su formalismo, su aspiración a totalizar el análisis (147-150)— han hecho con la poética, revelar los conflictos de todas estas disciplinas con el poema, es en última instancia comprobar que las relaciones del sujeto con el lenguaje están dominadas por el modelo del signo: «La poétique montre qu'il y a, dans le langage, à la fois le discontinu du signe, des mots, et des langues, qui est connu, mais aussi un continu que le connu empêche de connaître» (2005a: 252). Solamente la poética, al frente de una teoría del lenguaje determinada por la historicidad y especificidad, puede dar cuenta de la continuidad entre los diferentes discursos, esto es, de las diferentes relaciones del sujeto con el lenguaje: «Penser la modernité et la société comme une seule question n'est possible que par la poétique. C'est-à-dire penser l'un par l'autre le poème, l'éthique et l'histoire. L'invention du sujet est une invention politique autant que poétique, une invention du politique» (1995: 155). La transformación de la noción de unidad que la poética opera, su énfasis en la actividad específica del poema, suponen «la transformation d'un rapport de langage entre le sujet et la collectivité, la transformation de la notion d'individu. Elle suppose une violence, et n'est pas plus séparable d'une éthique, d'un rapport au politique, que d'une théorie du sens» (1982a: 710). Y en otro punto:

En quoi un poème nous invente, il invente qui l'écrit, et il invente qui le lit. C'est un acte éthique, pas un acte esthétique, une éthique en acte, un acte de langage, et qui transforme donc aussi l'éthique. (...).

Ce qui associe inséparablement poétique et anthropologie. Et a pour effet aussi de déplacer, ou plutôt même brouiller, ou neutraliser, les différences entre les notions génériques traditionnelles de poésie, roman, philosophie (2005a: 257-258).

Los trabajos de algunos de los estudiosos de Meschonnic permiten entender mejor estas afirmaciones. Gérard Dessons indica en su artículo “Engager le poème. Hugo, l’en-avant ! de l’art” (2005), que para Meschonnic «le poème n’a pas de forme, il a une force» (29) —algo que Meschonnic dice casi de manera literal al apuntar que «[l]a poésie n’est pas une forme. Mais une pensée. D’une certaine manière, le maximum du rapport entre la vie et le langage» (2005a: 257)—, y más adelante añade:

Pour être plus précis, il faudrait dire non pas que le poème *a* une force, mais qu’il *est* une force. Pas celle des actes de langage, mais celle du langage même. C’est-à-dire que quand le langage, en tant que discours, a cette force (...) de s’inventer en inventant le sujet et le social en une même historicité, il est le poème (29-30).

Pascal Michon profundiza sobre esta idea⁷⁸ al indicar que “les oeuvres littéraires (...) sont des formes maximalisées et systématisées de l’activité signifiante quotidienne. C’est pourquoi (...) elles constituent des formes idéaltypiques de ce que peut être l’activité langagière ordinaire quand elle est pratiquée de manière éthique” (2005: 57). Por su parte, Marko Pajević ofrece una lectura del continuo poética-ética-política cercana al pragmatismo, interpretando la extrapolación del “pensamiento poético” como una protección contra el dogmatismo:

⁷⁸ Michon, cuyas lecturas de Meschonnic le llevarán a desarrollar una *ritmología* destinada a comprender la historia de la individuación y subjetivación, considera no obstante que el proyecto de “poética de la sociedad” de Meschonnic es poco satisfactorio por numerosas razones: «De nombreuses raisons ont empêché le développement de la “poétique de la société” envisagée, la principale étant certainement qu’il [Meschonnic] avait une assez mauvaise compréhension de ce qui se passait autour de lui. Il ne voyait pas le type d’aide qu’il aurait pu recevoir des très nombreuses études sur l’individuation et la subjectivation, dans les sciences sociales comme dans la philosophie, qui luttaienent comme lui contre le dualisme ; il ne comprenait pas l’immense intérêt des théories de la complexité qui étaient pourtant proches de la sienne, par certains côtés au moins ; enfin, il ne reconnaissait pas l’attention d’autres penseurs pour le rythme, qu’il croyait être le seul à prendre en compte» (2012).

This thinking of language cannot offer a generally valid, solid and always reliable ethics, but we should not regard this purely as a weakness. Any clear representation develops an institutionalization, and the institution by its nature has to protect itself against anything that threatens its unity: it becomes dogmatic and rigid. Meschonnic's theory provides a form of what I call *poetical thinking*. It cannot build a system; its strength consists in being a counterforce, possibly a corrective force, against all institutionalization⁷⁹ (Pajević, 2011: 315).

Por todas estas razones, Meschonnic considera necesario pensar en una continuidad entre poética, ética y política. Porque las tres se preguntan en última instancia por el funcionamiento de los discursos y por la relación del sujeto con el lenguaje. Y ocurre igual en sentido contrario: la teoría del lenguaje, a la vista de su objetivo final de dar cuenta de la continuidad entre todas estas manifestaciones, tiene que definirse como un proyecto de orden antropológico que aspire a poner en marcha, de modo paralelo, una poética, una ética y una política.

J'appelle ici langage le système (...) des modes de signifier qui tient l'un dans l'autre, l'un par l'autre le sujet et le social, l'historicité radicale et la spécificité, la pluralité du faire sens, inséparablement poétique et politique. En ce sens, la théorie du langage (terme de Saussure) est une anthropologie historique du langage, la théorie de son historicité radicale (1990a: 18).

⁷⁹ La continuación de este párrafo, sin embargo, ofrece matices a esta afirmación: la poética no puede sobrevivir sin el marco de un sistema de signos que lo arraigue a la comunidad, a la comunicación y el intercambio de ideas: «Paradoxically, society needs both: the system and a way of thinking that undermines it. Only in this way can humanity function and persist. A system without poetical thinking becomes inhuman; poetical thinking without the framework of the system is incapable of community. This is why society has to be as open to poetical thinking as possible; it has to represent a space pervaded by the poetic in which the systemic and the poetic exist together, complementing one another. Poetics in itself is, then, the effort to develop a rational discourse about poetical thinking. This explains the tension between semiotics and poetics: poetics, to a certain degree, has to function semiotically to demonstrate the limits of the sign, transcending it in a way that recalls Wittgenstein's famous ladder that has to be pushed away after use» (Pajević, 2011: 315). Pajević pone en cuestión la validez de la teoría del lenguaje de Meschonnic más allá de «a way of understanding the world and oneself» (314), pero al hacerlo destaca precisamente el que nosotros consideramos su valor fundamental: la prevención contra todo esencialismo. Por otro lado, y como empezaremos a ver en el bloque II, la teoría se prolonga en toda una metodología de análisis de textos que tiene como objetivo la concreción de los parámetros rítmicos que revelan de la subjetividad de un discurso.

Esta antropología del lenguaje, que trabaja allí donde la lingüística no alcanza, y que investiga los modos de significancia a través de la poética, se construye a partir de una comprensión del ritmo como “comunicación”, como traspaso de sentido entre sujetos. Es el sujeto, mediante la relación cuerpo-lenguaje, el que justifica la aparición del ritmo: «C’est vers ce corps-langage qui tend la critique du rythme» (1982a: 645). Y más adelante:

Le rythme, dans le langage, système du plus subjectif qui soit, (...) en quoi commence justement le travail réciproque du sujet dans le rythme, du rythme sur le sujet, pour être un universel anthropologique, ne peut qu’être transsubjectif. Communication, et communion, qui traverse le sens, même si le sens n’a pas les concepts, dans la théorie traditionnelle, pour situer son mode d’agir. Le rythme a toujours été décrit comme collectif, social (1982a: 647).

Estas líneas sobre el ritmo son la conclusión necesaria de todo este bloque. La cuestión tiene un tratamiento detenido en el bloque II; en este punto, sin embargo, sirven para demostrar la organicidad de toda la propuesta de Meschonnic. Para comprobar que desde el primer momento, desde que se propone la interacción de la teoría con una práctica, y desde que se establecen los primeros términos de la teoría del lenguaje, hay una coherencia que lleva a asumir las condiciones de esta teoría hasta el nivel más pequeño del lenguaje. Y el poema es el eje articulador de toda ella, el que pone en contacto la concepción del lenguaje como actividad con una idea renovada de sujeto, la crítica histórica y específica de los discursos con la necesidad de una teoría de conjunto que implique a la ética y a la política. En el “Manifeste pour un parti du rythme”, incluido en *Célébration de la poésie* (2001a) se exponen todas las razones: «Non à cette pauvreté boursouflée qui confond le langage et la langue (...). Non au consensus-signe, dans la sémiotisation généralisée de la communication-monde» (299); «[n]on à l’opposition entre individualisme et collectivité (...). Non à la confusion entre subjectivité (...) et la subjectivation de la forme-sujet qu’est le poème» (301). El poema

«manifeste et il y a à manifester pour le poème le refus de la séparation entre le langage et la vie» (303), y por eso son necesarios estos rechazos, igual que es necesario el trabajo de la crítica (294). Para que continúe existiendo un pensamiento del poema, que es necesario para el lenguaje y para la sociedad (303).

Capítulo 5

El caso Heidegger

Al inicio de *Le langage Heidegger*, Meschonnic insiste en el compromiso de su análisis con la crítica, y señala la degradación de esta actividad cuando se piensa desde categorías aisladas o puntos de vista —cuando se formula la pregunta “desde dónde hablar”, o “desde dónde hacer la crítica”—:

Il s’agit de rapprendre la critique. Le sort avili réservé à ce terme est révélateur de sa dégradation, de son oubli. Aussi un disciple de disciple⁸⁰ demande : « D’où pourrait-on “critiquer” Heidegger ? De quel “point de vue” ? » Une vulgate assez vulgaire entend par là les bassesses présomptueuses du dénigrement, c’est-à-dire de l’incompréhension. Toujours le dualisme du dedans-dehors, de la pensée et du politique, tel que toute mise en relation des deux est nécessairement extérieure à la pensée, et comme telle disqualifiée (1990a: 35).

En estas líneas quedan sintetizadas las asunciones de la teoría a las que Meschonnic se enfrenta, y que venimos comentando desde el primer capítulo de esta tesis: el fracaso de adoptar un punto de vista doctrinal, ideológico, el posicionamiento alrededor de una metodología cerrada, una disciplina o una corriente de pensamiento en cuyos límites se opera; el descarte, con este posicionamiento, de todo lo que quede fuera del propio campo de acción, y con ello el encierre, la esencialización de la doctrina; el pensamiento binario que deriva de esta toma de postura, que como sabemos para Meschonnic tiene su origen en un paradigma general del signo; la confusión de crítica con polémica, con

⁸⁰ Se refiere a Philippe Lacoue-Labarthe —es una cita de *La fiction du politique, Heidegger, l’art et la politique* (1987)—, con quien Meschonnic mantiene siempre la distancia a pesar de que los argumentos de ambos coinciden en diversos puntos.

lo que esta tiene de acallar al adversario, de terminar con la teoría (en el doble sentido de tener la última palabra y pretender que haya una teoría terminada). La labor de la teoría del lenguaje, su compromiso con la crítica, presenta unas estrategias completamente distintas. Aplicadas a Heidegger, están todas sintetizadas en las líneas que siguen:

Mais j'entends par la critique l'exercice même de la pensée, le travail de reconnaître ce qui la compose et qui la situe. Et le point de vue-David sur le Goliath-Heidegger est un point de vue situé ici dans le travail sur la théorie du langage comme historicité radicale, à partir de Humboldt, Saussure et Benveniste, et dans la poésie, sa pratique, sa pensée. D'où, dans leur relation, la poétique (ibid.).

Es por esta síntesis de todas las cuestiones clave de su teoría —la historicidad radical del lenguaje, las revisiones de Humboldt, Saussure y Benveniste, la relación entre pensamiento y poema que se revela en la poética— por lo que es importante entender la lectura de Heidegger que hace Meschonnic. En la crítica de su filosofía, que es una crítica de su lenguaje, se encuentra toda la teoría puesta en práctica, además de demostrarse la continuidad —que como se ha dicho otros proscriben— entre teoría del lenguaje y pensamiento, entre poética, ética y política:

[C]e qu'il y a à faire entendre, à faire comprendre, pour changer la pensée de la société, pour une pédagogie de la liberté et d'une « vie humaine », au sens de Spinoza, c'est comment l'analyse du fonctionnement du langage (...) est vital pour une éthique de la société, une poétique de la société, une éthique de la politique. Penser ainsi le langage pourrait remettre Heidegger à sa place (2007b: 18).

El continuo política-poética es, de hecho, la pauta de sus argumentos frente a Heidegger, la secuencia de lectura por la que considera que es necesario pasar para comprender lo lejos que pueden llegar las consecuencias de su pensamiento. Al estudiar el antisemitismo nos colocamos en un plano político y ético; el esencialismo, el origen

y la destinación conducen al terreno más propiamente del pensamiento, a la filosofía; finalmente, la persecución de la esencia del lenguaje nos conduce a la poética. Estas serán las tres paradas del capítulo.

5.1. La política de Heidegger⁸¹

5.1.1. *Aprender a leer el antisemitismo*

Con la política, también se trata del lenguaje. Para Meschonnic este es un vínculo tan fundamental que afirma que para localizar el antisemitismo hace falta aprender a leerlo: «Car il semble qu'il faut rapprendre à lire l'antisémitisme, pour ne pas brouiller les mots, les étapes, ce qui n'a qu'un effet, évacuer la chose. Cette chose se meut dans le langage» (1990a: 120). Situar la cuestión del antisemitismo en el orden del lenguaje tiene el objetivo de emprender una crítica desde los parámetros de su teoría, pero también es una estrategia para denunciar a quienes pasan por encima de ello, matizando la capacidad de discernimiento político de sus contemporáneos (117), pretendiendo que la vulgaridad del antisemitismo no pueda tocar a Heidegger (118), o haciéndolo pasar por patriotismo (119). Para Meschonnic a estos análisis se les escapa la relación lenguaje-historia:

Ce n'est donc pas là qu'il faut se situer. Mais bien dans le rapport entre le langage et l'histoire. Entre la pensée et sa situation, et ses effets. Sinon, on ne fait que confronter un philosophie avec tel ou tel propagandiste ou participant actif de la hiérarchie nazie, on triomphe en concluant qu'il ne l'était pas. Sans voir q'on n'a *rien* dit (120)

⁸¹ Son numerosas las obras que han abordado el problema del antisemitismo en Heidegger. Las referencias más útiles para esta tesis son las que lo hacen desde el punto de vista del lenguaje, como la célebre *Jargon der Eigentlichkeit* [Jerga de la autenticidad] (1964) de T. W. Adorno, *Heidegger. La politique du poème* (2002), de Philippe Lacoue-Labarthe, o *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie* (2005) de Emmanuel Faye. También tenemos presentes algunos textos recientes, aparecidos al hilo de la publicación de los *Cuadernos negros* (que comenzó en 2014 y aún continúa), como *Heidegger e gli ebrei* (2014) de Donatella Di Cesare, *Banalité de Heidegger* (2015), de Jean-Luc Nancy, o *Arendt et Heidegger. Extermination nazi et destruction de la pensée* (2016) de Faye.

En qué consiste *decir* algo sobre el antisemitismo, Meschonnic lo desgaja en tres fases:

C'est à l'intérieur de trois autres ordres de cohérence qu'il faut poser, autrement, la question. Le premier est celui de l'antimodernisme et de la mythologie heideggérienne de la terre. Le second est celui de l'essentialisation du langage, du sujet et du temps. Le troisième est la relation des deux premiers entre eux pour rendre compte d'une continuité entre les écrits de politique philosophique et l'écriture du pensée (121).

Estos objetivos se correspondan con la crítica general de Meschonnic hacia el esencialismo, y apuntan a una identificación entre la esencialización del lenguaje —de la lengua, más propiamente, y de una lengua en concreto— y la esencialización de la tierra y la raza.

El análisis del léxico, aunque indica que la designación está lejos de ser el único modo en que el lenguaje manifiesta su vínculo con lo político (120), sirve no obstante como punto de partida para sortear los problemas de un “decir a medias”, como el que ocurre con Heidegger y el antisemitismo: «Il n'y aura pas de réponse directe à une situation de discours qui ne saurait être qu'indirecte. Cela ne veut pas dire une non réponse, ni une réponse négative. Mais un certain nombre de détours par l'analyse, pour cerner ce manque apparent du dire» (122). Hay numerosos ejemplos del rastreo de palabras en Heidegger; merece la pena señalar dos de ellos.

El primero se remonta al vocabulario de Fichte, en cuyo discurso se encuentra una serie de identificaciones que prefiguran el de Heidegger: «Fichte constitue la situation de langage qu'on retrouve, fondamentalement la même, chez Heidegger. Mais chez Fichte, cinq termes sont mutuellement substituables : *peuple, race, primitif, essence, allemand*» (125). Hay una solidaridad entre estos términos⁸² que remite a una

⁸² Esta no es una observación de Meschonnic, sino un motivo fundamental del pensamiento de Fichte. Entre los que han estudiado sus textos, Isaiah Berlin, en *The Roots of Romanticism* (1999) y *Freedom and its Betrayal* (2002), señala con especial insistencia las consecuencias de estas ideas: «Fichte paulatinamente pasa del grupo a la noción de que la persona auténtica, el verdadero individuo, cuyo acto

mitología, de origen filológico, alrededor del pueblo (*Volk*) y su lengua, el alemán (126). Las diferentes apariciones de “raza” y “judío” en pensadores y escritores desde mediados del XIX (126-130) sirven a Meschonnic para diseñar un «modèle d’une pensée de l’histoire» (130) que, mediante la identificación del judío con la otredad, con la modernidad impuesta, permite entender la alianza entre «l’antisémitisme comme xénophobie d’abord et anticosmopolitisme, et l’antidémocratie comme syncrétisme d’antidécadence et d’antimodernité. La modernité étant vue comme une décadence, la décadence des valeurs traditionnelles» (ibid.). El objetivo de esta manera de estudiar el vocabulario es dejar de diluir el antisemitismo en otras querellas: «La diversité, dans tous ces moments du langage, ne saurait être utilisée pour recommencer d’effacer la composante antijuive, noyée dans l’anti-intellectualisme, l’anticosmopolitisme, l’hostilité à la ville et à la modernité. *Ne pas la voir est déjà en participer*» (135).

Estrechamente vinculado con esta idea está la reivindicación del trabajo de Emmanuel Faye en *Heidegger, L’introduction du nazisme dans la philosophie* (2005), que Meschonnic asocia con la detección de las esencializaciones de Heidegger, de su realismo lógico y su culto a las esencias (Meschonnic, 2007b: 148). Citamos por extenso un fragmento en el que Meschonnic cita las búsquedas léxicas de Faye (las páginas hacen referencia al libro de Faye):

C’est ce qu’Emmanuel Faye montre minutieusement, indiscutablement, textes à l’appui, dans son livre, et qui fait « l’esprit de la race » chez Heidegger (p.

de autoafirmación es la marcha de la moral en la historia (...), este individuo no es ni siquiera el ser humano cuando cobra mayor conciencia, sino que es una colectividad: raza, nación, humanidad» (2004: 97); y más adelante, a propósito de la figura del líder: «Existen seres superiores y hay seres inferiores, así como hay dentro de mí una naturaleza superior y una inferior, y yo puedo alzarme a grandes alturas en un momento de crisis, y sofocar mis pasiones y deseos (...). Si yo puedo suprimir lo más bajo que hay en mí, entonces el líder de la raza podrá suprimir lo más bajo que hay en ella, así como el espíritu suprime la carne pecadora. Tenemos aquí, por fin, la célebre y fatal analogía entre el individuo y la nación, la metáfora orgánica que abandona el campo de las imágenes teológicas (...) y que es muy poderosa en Fichte» (99). A propósito del fundamento biológico de la raza, Meschonnic indica que «[l]a race est un rapport instable entre la nature et l’histoire. Le racisme commence peut-être *quand l’histoire est comprise comme une menace pour la nature*» (1990a: 128).

57). Avec tout son lexique, qui fait système : l'être, *Sein*, qui se confond avec « l'être du peuple allemand » (p. 151) ; le souci, *Sorge*, le destin, *Schicksal* — mot « slogan de la LTI » (p. 173) (la *Lingua Tertii Imperii*- Langage du III^e Rich) de Klemperer, « qui réunit à lui seul tout ce qu'il a à dire de l'être, du temps, de l'histoire et de la politique » (p. 173) ; la puissance, *Macht* ; le sacrifice, *Opfer*, en liaison avec l'idéologie du sang et du sol, *Blut und Boden* (p. 65). Et la mentalité *völkisch* (p. 66), mot d'époque, avec sa valeur d'époque, signifiant à la fois populaire et populiste, et qui devient le « principe *völkisch* » (p. 148), le « temps du nous — *Wir-Zeit* » (p. 164), avec « l'identification du peuple à la race » (p. 167) où la « légitimité de la conscience individuelle est détruite » (p. 168), avec la fusion entre l'Être et la patrie : « La "patrie" est l'Être même » — *Das "Vaterland" ist das Seyn selbst*. On voit que Être change d'ortographe : *Sein* devient *Seyn* avec un y, « archaïsme fondamentaliste » (p. 445) (Meschonnic, 2007b: 149).

Al conjunto de estos términos Meschonnic lo llama “encadenamiento de esencializaciones” (150), que van a derivar en un nacional-esencialismo. Por su inclinación nominalista, Meschonnic insiste en que el análisis del léxico no tiene el propósito de detectar los sentidos originales, sino señalar y contextualizar para recuperar lo que ha sido borrado. Lo importante de este procedimiento es la detección de lo que en la cita llama “palabras sistema”, o “palabras slogan”, esto es, aquellas expresiones dentro del vocabulario heideggeriano que articulan su pensamiento y la manera de relacionarse con el lenguaje. Aquí aparece Saussure: «Ainsi le mot ne change rien à la chose (...). Et Saussure : “C’est une mauvaise méthode que de partir des mots pour définir les choses.” Mais la chose, ici, l’histoire des discours comme l’histoire des comportements, est ce que cache le *mot*» (1990a: 136). Esto entronca directamente con la concepción del lenguaje de Meschonnic: el análisis léxico es útil para enmarcar la historicidad y subjetividad del discurso heideggeriano, para poder señalar el vínculo entre su lenguaje, su filosofía y su política:

Mais une certaine forme d'abstraction ne fait pas que seulement effacer le Juif, elle efface l'individualisation, la spécificité, l'historicité. La dilution alors du Juif dans cette préparation quintessenciée est apparemment nulle. C'est l'état de la question dans le discours de l'être. L'oubli de l'oubli. Le silence sur le silence. Mais cela non plus n'est pas rien. Heidegger lui même nous enseigne à le lire (1990a:135).

De la reflexión general sobre la mitologización de la tierra, del pueblo, se deriva —siempre sin perder de vista el enfoque general que relaciona lenguaje con política— un comentario sobre el lugar de la *lengua* en Heidegger: «Le génie⁸³ de la langue, ce fossile théorique, cette question préscientifique (...), ce génie habite le langage Heidegger. Il y a au moins un habitant dans la maison de l'être. C'est lui» (259). En un movimiento anti saussureano, Heidegger asume la lengua como la totalidad del lenguaje, y la utiliza para buscar la esencia del lenguaje mismo y del pensamiento: «C'est que, comme l'Être ne peut se dire, on est dans une théologie négative du langage, en même temps que tout, de nature est dans la langue. C'est pourquoi Heidegger joue sur les signifiants de la langue (allemande) pris pour le chemin vers une essence de la pensée» (2005a: 254). Para Meschonnic, obviamente, esto supone un problema, porque al pensar la lengua por encima del lenguaje se está esencializando la lengua (255): «Heidegger a très fort le sens de la forme du sens propre à une langue. Si fort, qu'il l'essentialise. Triple hypostase, du mot, de la langue, et de la pensée, identifiée à la langue de la philosophie, le grec-allemand» (1990a: 258). Y más adelante:

⁸³ Al *génie des langues* Meschonnic dedica varios textos críticos. Baste como ejemplo citar la apertura de *La rime et la vie*, en donde se aborda la lengua francesa en concreto: «[la noción de *génie*] c'est donc une notion préformée à la fois de la vérité et du consensus qui régit le génie français. Notion historique, mais qui se donne pour une nature, non une histoire. Car *génie* signifie *nature*. Alors qu'une langue est inséparable d'une culture : elle la pense et elle est pensée par elle. Caractère, ou génie, c'est tout un. Il est remarquable que cette notion a surtout servi à rejeter ce qui était censé n'y être pas conforme. Ainsi la poésie symboliste et le vers libre, par rapport à l'alexandrin national» (1989: 29). Más adelante la califica de “producto político” del romanticismo y nacionalismo, y dice de ella que en lugar de servir a la literatura y a la lengua, se sirve de ellas (30).

On pourrait penser que *Sprache* a la valeur générale de langage. Ce qui, bien sûr, est fréquent. Mais toute la technique langagière, chez Heidegger, montre que la langue, au sens d'un idiome national, y inclut et recouvre cette valeur, au point de l'enfermer dans une seule langue. Selon le contexte, le grec ancien ou l'allemand. Aussi la valeur générale n'est-elle pas exclue. Seulement elle est située. Implicitement confisquée. Fusion de l'universel et du particulier en une seule langue. (...) *Sprache* implique, chez Heidegger, une auto-affirmation de la langue, une circularité de la langue à la langue (262-263).

Hay en este punto una crítica a la traducción de *Sprache* —que funciona tanto por *lengua* como por *lenguaje*—, y es necesario una comprensión profunda de lo que implica la lengua en Heidegger para saber que ambos términos no son en ningún caso sustituibles (a: 256). Y *la* lengua, como sabemos, es el alemán. Sobre la que se opera de las maneras más diversas para volverla una lengua del descubrimiento de la verdad:

Les manoeuvres étymologisantes et les recours à l'ancien allemand (l'archaïsme approche l'origine, donc la vérité de l'être) sont la philologie de l'essentialisme chez Heidegger, les moyens de chercher, retrouver, et mettre en scène une essence et une vérité du langage cachées par l'emploi ordinaire des mots ordinaires (2007b: 160).

Además, y en lo que respecta a la labor del pensamiento, Heidegger pretende establecer un vínculo entre el alemán y el griego. Una maniobra que, con el objetivo último de reconstruir por completo el pensamiento occidental, vincula la tradición griega con su propio pensamiento y se arroga el destino de esta tradición: «L'essentialisation du politique s'accompagne chez Heidegger d'une essentialisation de la germanité philosophique et poétique, toutes deux homologues l'une à l'autre et fondées dans l'essentialisation mythique de la continuité de langue philosophique, du grec à l'allemand» (1995: 62). Y en otro punto:

Commencement-commandement, le rapport grec-allemand, par là, est une continuité avec l'origine, mais aussi, empiriquement, un même "tronc ethnique" (*Stammesart*), un rapport au peuple allemand (...) En 1940, le « génie de la

langue grecque » est « inexplicitement philosophico-métaphysique », à propos du mot catégorie, préphilosophique en grec jusqu'à Aristote, ce qui confère au grec « en même temps qu'au sanscrit et à l'allemand conservé dans sa pureté la précellence sur toutes les autres langues⁸⁴ » (307).

La identificación entre lengua y nación, entre lengua y esencia, tiene que hacernos repensar el punto de vista desde el que nos interesa estudiar a Heidegger. La perspectiva crítica de Meschonnic permite atravesar y superar el resto de categorías y enfoques parciales, desde el momento en que —y por eso es importante releer a Saussure— aparece como evidente que se trata antes que nada de una cuestión de lenguaje. La idea tras las apreciaciones de Meschonnic es que hay una continuidad en todo Heidegger, una «fidelité à lui-même. Une cohérence d'une très grande force» (159) que se expresa en su lenguaje, y es desde esta continuidad desde la que es necesario abordar su política. Meschonnic recoge fragmentos de varios autores a propósito de esta continuidad: Blanchot, para el que la pregunta por el ser comparte un mismo lenguaje sagrado con la llamada a votar por Hitler (160); Derrida, que analizando los empleos de *Geist*, “espíritu”, afirma que «on pourrait dire qu'il spiritualise le national-socialisme» (161); o Habermas, que tiene claro que «le nationalisme sans fard que Heidegger professe publiquement depuis 1933, reste un invariant de sa pensée, sous des formes plus ou moins sublimées par Hölderlin⁸⁵» (159).

⁸⁴ La relación que Heidegger aprecia entre pensamiento griego y el “lenguaje de lo esencial” está bien expresada en este párrafo del *Parménides*: «De un modo esencialmente único los griegos experimentan, por medio de su poetizar y pensar, el ser en el desocultamiento de la leyenda y la palabra. Y solamente por eso su arquitectura y escultura muestran la nobleza de lo construido y de lo formado. Estas “obras” son en el medio de la palabra, es decir, en el medio de la palabra esencialmente dicente, en el ámbito de la leyenda y del “mito”» (2005b: 151). Sobre el vínculo entre palabra y mito trabajamos en los siguientes apartados.

⁸⁵ La frase de Habermas alude al famoso discurso del rectorado, pronunciado en 1933. A propósito de esta “invariable” del nacionalismo, un fragmento extraído de la *Carta sobre el humanismo*, once años más tarde: «A la vista de su esencial desterramiento, el futuro destino del hombre se le muestra al pensar que piensa la historia del ser en el hecho de que el hombre encuentra un camino hacia la verdad del ser y emprende la marcha hacia tal encontrar. Todo nacionalismo es, metafísicamente, un antropologismo y, como tal, un subjetivismo» (Heidegger, 2000: 56).

Finalmente, Meschonnic reflexiona sobre el famoso silencio de Heidegger después de 1945, y señala que tal silencio también es lenguaje, y que también está ocupado por una postura política. Por un lado, porque en las afirmaciones veladas sobre el exterminio hay todavía un programa que puede sacarse a la luz. Encontramos otra vez una serie de ejemplos extraídos por Faye: la manera en que sustituye “judíos” por “alemanes del Este” en una carta en respuesta a Marcuse; la frase de 1949 en las *Conferencias de Bremen* que compara la técnica de la muerte en las cámaras de gas con la industrialización de la agricultura; o la afirmación, también en las *Conferencias*, de que nadie murió porque para morir hace falta tener una esencia humana (2007b: 151-152 para todos): «Dans ce “jargón de l’authenticité”, on n’en finira jamais de vérifier la formule d’Adorno, les Juifs, mais entre autres, ont été abattus seulement. Il ne faut pas oublier que *Unmensch*, “non-homme”, est un mot du temps. C’étaient des sous-hommes. Et ils ne faisaient pas partie de la race» (152).

Por otra parte, el silencio está integrado en el pensamiento de Heidegger: «Ce que certains appellent le *silence* de Heidegger est déjà d’avance écrit dans *Être et Temps*. C’est sa continuité qui parle. Qui ne change pas un mot à ce qu’il a dit» (1990a: 167). Meschonnic entiende que sus consideraciones sobre el silencio se proyectan a su vida, y que por tanto Heidegger es consecuente con ellas⁸⁶. Cita, a este propósito, un pasaje de *Ser y tiempo*:

Quien calla en el hablar uno con otro puede «dar a entender», es decir, forjar la comprensión, mucho mejor que aquel a quien no le faltan palabras. El decir muchas cosas sobre algo no garantiza lo más mínimo que se haga avanzar la comprensión. A contrario: la verbosa prolijidad encubre lo comprendido,

⁸⁶ Una idea semejante expresa Jean-Luc Nancy en *Banalidad de Heidegger*: «¿Por qué se calló, tiempo después, en relación al exterminio de los judíos, guardando silencio incluso ante las preguntas amables pero apremiantes de Jaspers y ciertamente de muchos otros? Sin duda porque no quería renunciar al gran esquema de la propia *Geschichte*, aun cuando en adelante lo abordara de otro modo. Lo que significa que hasta el último momento Heidegger habría considerado (...) que los campos de exterminio estaban inscritos en la destinación» (Nancy, 2019: 54-55).

dándole la seudoclaridad, es decir, la incomprensión de la trivialidad. Pero callar no quiere decir ser mudo (...). Solo en el genuino hablar es posible un verdadero callar (Heidegger, 1971: 183-184)

También recuerda que para Heidegger el silencio⁸⁷ es un modo de consciencia: «Seulement au sens trivial, le silence est une abstention, une non-parole. Au sens de Heidegger, le silence authentique parle» (Meschonnic, 1990a: 166). Es la idea, a la que vuelve más adelante, de que guardar silencio es hablar de manera más auténtica. Por eso, para Meschonnic la única manera de considerar su silencio es como un «avoir-dit. Il est, comme tout chez lui, auto-affirmation, autojustification, résistance» (168).

5.1.2. Dos ejemplos de lectura

Entre los ejemplos que Meschonnic aporta, hay dos que resultan especialmente ilustrativos a la hora de mostrar las consecuencias de la distorsión del lenguaje, de la falta de una crítica profunda, de una lectura atenta, al vocabulario o la retórica con que se aborda la cuestión: «Le négationnisme est lui-même une forme logique et extrême d'essentialisme» (2007b: 170). El primero concierne a los nombres que se ha dado al Holocausto:

Ainsi, ceux qui ne savent pas la valeur des mots continuent d'appeler la « solution finale » Holocauste ou Shoah. Or « solution finale » est le seul terme juste, pour et par ceux qui l'ont pensée en 1942, et qui ont tâché de la mettre à son exécution totale. *Holocauste* : sacrifice à Dieu où la victime est brûlée entièrement. *Choah*, mot hébreu pour faire plus spécifique, mais qui désigne

⁸⁷ En el *Parménides*, por ejemplo, encontramos numerosas defensas de la “palabra silenciosa”: «la esencia del decir no consiste en el sonido vocal, sino en la voz [*Stimme*] en el sentido de armonizar [*Stimmenden*] sin sonido, de lo que señala y trae la esencia del hombre hacia sí misma» (2005b: 147-148); «[l]a esencia de la palabra no consiste en absoluto en su sonido vocal, ni en la locuacidad y el ruido, tampoco en su función meramente técnica de la comunicación de información» (151). Estas frases aclaran la crítica de Meschonnic al silencio “mítico” y “esencial” en Heidegger, pero también muestran hasta qué punto ambos se encuentran en los extremos en lo que al lenguaje respecta: del «ser que se manifiesta a sí mismo en la palabra» (100), una sacralización del nombre, a la consideración de Meschonnic de una historicidad y especificidad que aparece precisamente en la inscripción (ese “sonido” y “ruido”) de la subjetividad.

dans la Bible un orage, une tempête et ses dévastations, ce qui revient à faire du massacre un phénomène naturel et finalement voulu par Dieu (ibid.).

En su artículo “Pour en finir avec le mot Shoah”, Meschonnic recoge un texto de Jacques Sebag contra la denominación de “Holocausto”⁸⁸, y extiende los argumentos a la palabra “Shoah”. La palabra, que parece haber sido escogida por sus connotaciones religiosas, no tiene en hebreo tal sentido, sino que indica un fenómeno natural:

Le mot n'a rien à voir avec le massacre, il n'introduit pas non plus du « providentiel ».

Le scandale, que la médiatisation du mot rend inaudible, est que c'est un mot qui, dans la Bible où il se rencontre treize fois, désigne une tempête, un orage et les ravages — deux fois dans Job — laissés par la tempête dévastatrice. Un phénomène naturel, simplement (Meschonnic, 2005b).

Además, la mediatización —que hace referencia al éxito del término a propósito de la película homónima de Claude Lanzmann— implica una «insensibilité au langage» que hace decir «dans la langue emblématique des victimes un acte entièrement imputable aux hygiénistes de la race. Ce n'était pas la langue de ceux qu'on a massacrés». Por otro lado, la sustancialización de la palabra, la mayúscula, está para Meschonnic cargada de connotaciones: «le mot “Shoah”, avec sa majuscule qui l'essentialise, contient et maintient l'accomplissement du théologico-politique, la solution finale du “peuple déicide” pour être le vrai peuple élu» (ibid. para todas las citas). Un último argumento contra la palabra es que parece haber sido elegida por Lanzmann como “nombre de lo innombrable”, dando a entender que el vocabulario, el lenguaje, no tiene recursos suficientes para describir el horror⁸⁹:

⁸⁸ “Pour en finir avec le mot Holocauste”, en *Le monde* (2005). El artículo se puede consultar en línea en <https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/01/26/pour-en-finir-avec-le-mot-holocauste-par-jacques-sebag_395676_3232.html>.

⁸⁹ En su artículo “Henri Meschonnic et Bernard Vargaftig : Le poème, relation de vie, après l'extermination des juifs d'Europe” (2013), Serge Martin desarrolla una comparación entre la concepción del lenguaje de Agamben y Meschonnic a propósito de lo indecible del horror. Agamben se encierra en

Ici intervient un autre aspect du scandale de ce mot, c'est qu'il est présenté comme le « nom définitif » de l'innommable. Tout se passe comme si Claude Lanzmann, l'auteur du film Shoah, identifiait son film à la nomination de l'innommable même (...). Où se mêlent l'idée de « destruction » et « aussi bien - celle d' - une catastrophe naturelle ». D'où est privilégié l'« opaque », renforçant ainsi l'identification entre l'innommable au sens d'une horreur que le langage ne peut pas dire, et l'effet de nom « éponyme », « acte radical de nomination » (ibid.).

El uso de la palabra “Shoah” implica, siguiendo todos estos argumentos, al mismo tiempo una imposición de silencio —la idea de que el horror del exterminio no puede ser expresada con palabras— y la imposición de un término definitivo —un “acto radical de nominación” que termine de una vez con las disputas, pero al mismo tiempo sea lo suficientemente opaco como para seguir aludiendo a lo innombrable—. Esta práctica es inaceptable para Meschonnic, que en su texto indica que hay que aprender a leer la historia de la palabra para entender la estrategia que hay detrás de ella —«Les références mêmes à l'hébreu, avec l'apparence du savoir, inversent toute la réalité historique du mot, et aggravent un contresens généralisé qui ne semble gêner personne»—, y por eso concluye que para él sería mejor «qu'on laisse le mot “Shoah” aux poubelles de l'histoire» (ibid. para todas las citas)⁹⁰.

«une tour de paradoxes pour in fine durcir une thèse qui met le silence hors langage», y mientras que reproduce «toutes les dichotomies structuralistes en les asservissant à son mysticisme étymologique et à sa métaphysique du silence et donc du langage», no hace sino relegar «l'historicité de l'extermination dans le témoignage et, par sa logique essentialiste soumise au réalisme langagier, dans son impossibilité». Meschonnic, a través de sus poemas, «demande d'écouter ce travail d'un corps-langage. Ce à quoi engage le poème “après Auschwitz” n'est pas à un “reste” mais à un présent du corps, du corps-langage entièrement relation». Si en textos como *Lo que queda de Auschwitz* (2000), Agamben indica que «aquello de lo que testimonia no puede ser ya lengua, no puede ser ya escritura: puede ser solo lo intestado», la obra de Meschonnic encara «plus l'histoire que la commémoration, plus le langage que le témoignage, plus la relation que la célébration». Se profundizará en esta dimensión del poema de Meschonnic en el capítulo 10 (bloque III).

⁹⁰ El artículo de Meschonnic, que como hemos indicado era ya una respuesta a otro de Jacques Sebag, generó a su vez varias respuestas notorias: una del propio Lanzmann (“Ce mot de «Shoah»”, febrero de 2005) defendiendo su uso de la palabra, y dos de Valéry Rasplus, (“Le mot «Shoah» n'est pas de trop”, de 2016, y “Le philosophe, le mot et la Shoah”, de 2017) argumentando también a favor de su uso.

El segundo ejemplo de lectura está en unas líneas de *Vivir mata* (2006), de Abel Cutillas, que Meschonnic recoge como muestra del cinismo de ciertos juegos del lenguaje: «El Holocausto fue, en cierta manera, un homenaje a los judíos: se los reconoció como pueblo elegido» (Meschonnic, 2010a: 144). Cutillas, un heideggeriano, está jugando con las tradiciones de interpretación de “pueblo elegido” (2007b: 172), pero para Meschonnic su retórica es similar a la del negacionismo más radical, y por eso compara esta retórica con el “vicio del razonamiento” que Rudolf Höss, comandante de Auschwitz, deja escrito en 1946 en sus memorias:

Hoy también veo que el aniquilamiento de los judíos fue perjudicial (...). Es precisamente por este aniquilamiento en masa por lo que Alemania se ganó el odio de todo el mundo. Para el antisemitismo fue algo que verdaderamente no sirvió para nada, al contrario, de este modo los judíos se acercaron mucho más a su objetivo final (2010a: 143).

Las perversiones que el negacionismo impone al lenguaje pueden dar pie a una manifestación ideológica, como en el caso de Höss, pero también filosófica. En ambos casos, para Meschonnic se trata de una “cultura de la muerte” (2007b: 172) contra la que es necesario intervenir:

C'est parce que je pars de la théorie du langage pour voir ce qu'on fait du langage, pour voir le rôle de l'essentialisme dans les formes imaginaires de solution finale, que je ne dis surtout pas qu'il ne faut plus lire ni enseigner Heidegger. Et toute la question rebondit sur ce qu'on appelle lire, et qu'on n'enseigne pas. Il s'agit d'enseigner la critique de l'académisme universitaire qui prend l'essentialisme pour la pensée (ibid.).

5.2. El esencialismo en la filosofía de Heidegger

En diversos pasajes Meschonnic observa el pasaje, la continuidad que hay entre la política y el pensamiento de Heidegger:

L'effet de transcendance touche tout le lexique de la terre natale: le peuple, la terre. Assez fort pour inclure leur moment politique, et le déborder. Ce qui n'est pas le renier, ni l'effacer. L'essentialisation passe par l'inversion de la « question de l'essence de la vérité » en celle de la « vérité de l'essence » . La fusion de l'origine dans l'essence (1990a: 173).

Apresiasi este deslizamiento es posible desde el momento en que se tiene en cuenta una subjetividad y una historicidad —Heidegger y su tiempo— interactuando en el lenguaje. Con respecto a la filosofía de Heidegger, el proyecto crítico de Meschonnic está bien definido:

Ce qui est à contester est le principe en fonction duquel est posée la question du sens, pour le lien qu'il implique entre sens et vérité, son statut du sens, son statut de la vérité. Cette contestation vise à mettre en évidence la pauvreté et la nocivité de cette notion du sens, de cette notion de la vérité. Le lieu de cette contestation est la théorie du langage. La seule à tenir dans une relation d'implication réciproque non immédiate le langage et le politique (31).

La medida de las cosas la da, en primer lugar, el punto de vista ético/político: «Par son essentialisation de l'Être, identifié à l'État et au groupe, comme il n'y a plus de sujets, il n'y a plus d'éthique : pas d'éthique dans le politique» (2007b: 174). Pero en el intento de establecer la continuidad entre el esencialismo político y el filosófico, Meschonnic centra la cuestión una vez más sobre el lenguaje:

Il y a une essentialisation du langage chez Heidegger, et ce jeu de langage porte les termes à la fois vers leur abstraction maximale et leur patrie mystique. Ils réalisent donc aussi une métapolitisation. Ils jouent ainsi plusieurs rôles ensemble : ils font le théologico-politique, ils appellent et exaltent à l'adhésion, ils évitent de tomber dans le discours culturel, ils montrent le dépassement de la philosophie, ils jouent un rôle de légitimation (1990a: 172).

Al abordar la cuestión desde el punto de vista filosófico, lo primero que sale a relucir es la retórica de Heidegger: «L'essentialisation est une intrasitivisation, et une absolutisation (...). L'absolutisation est la rhétorique de l'intransigeance» (174).

Meschonnic localiza una serie de procedimientos que se repiten en esta retórica de lo sublime. Son maneras de expresión que tienden a la *autoafirmación*, un mecanismo característico de la búsqueda de esencias —y a propósito de esto Meschonnic recuerda un pasaje de *El origen de la obra de arte*, «En el combate esencial, los elementos en lucha se elevan mutuamente en la autoafirmación de su esencia. La autoafirmación de la esencia no consiste nunca en afirmarse en un estado casual, sino en abandonarse en el oculto estado originario de la procedencia del propio ser» (Heidegger, 1995: 35)—. Esta autoafirmación se manifiesta, por ejemplo, en la sustantivación, la expresión lingüística de la *sustancialización*: «L’essentialisation est une substantialisation, et produit une substantivation généralisée» (176). Meschonnic cita como ejemplos *das Man* [el Se], *das Nochnicht* [el Todavía-no], *Wer* [Quién], *Wie* [Cómo] y *Wass* [Qué], o incluso la sustantivación de la negación, *Nicht* [No] (176-177). Aunque quizá los más famosos son el *Da* (Ahí) y *Dasein* (Ser-ahí), sobre los que Meschonnic se detiene:

Où la substantialisation travaille explicitement le terme *Dasein*, en motivant séparément ses deux éléments, le retirant par là même à son sens empirique — et à sa traduction coutumière, antérieure, par « existence ». Et comme il y a cette dissociation, cette ostentation du verbal, autonomisation et spatialisation, qui ne cesse de jouer avec son *être* et son *là* distendus, le non-traduire l’obscurcit en le sacralsant, le retire à son jeu (176).

La consecuencia de esta sustantivación abundante es una autoafirmación, que enseguida cae en la tautología: «L’auto-affirmation fait une poétique du sublime : autosubstantivation et superlatif interne. Elle se réalise par la tautologie. Forme inaperçue du superlatif absolu. Forme de plus en plus dominante, chez Heidegger» (177). Algunos ejemplos de esta tautología citados por Meschonnic: «el comprender se apropia, comprendiendo, lo comprendido» (Heidegger, 1971: 166); «posibilidades, es decir, aquello que hace posible» (351); «[e]l tiempo es originalmente como temporación de la temporalidad» (358). El modelo del verbo extraído del nombre es especialmente

prolífico, y la temporalidad que aparentemente dota a la palabra sirve a los defensores de Heidegger para diferenciar estas expresiones de tautologías vacías: «*das Nichts nichtet, die Welt weltet, das Ding dingt* : la chose “chose”, le monde “monde”, le rien “rienne”. L’aspect du continu du verbe (...) serait la pensée “dans la temporalité”, distincte de la tautologie vide» (Meschonnic, 1990a: 177). Otras formas de truísmo son las estructuras paralelas—«En su “estado de yecto” es el “ser ahí” entregado a la alternación del día y la noche. Aquel da con su claridad el posible ver, esta lo quita» (Heidegger, 1971: 444)— o la inversión —«Los éxtasis no son simplemente arrebatos hacia... Antes bien, es inherente al éxtasis un “adónde” del arrebato» (394)—. A ellos se suman los significantes, agrupados en las frases para generar una prosodia de repetición. Algunos ejemplos, extraídos del *Parménides*⁹¹: *des Verstellens und Enstellens, der Verbergung und Entbergung; das Anfängliche anfänglich sagen; die Vergessung als Verbergung, die Verdüsterung und Verfinsterung; Ausblick und Durchblick; Vordenken und Bedenken und Andenken*. A propósito de este recurso, «[r]épétition qui fournit sur place son auto-affirmation» (Meschonnic, 1990a: 179), Meschonnic recoge las propias palabras de Heidegger en el *Parménides*: «Encontrar nuevas cosas y escudriñarlas es un asunto de la “investigación” y de la técnica. El pensar esencial debe siempre decir solo lo mismo, lo antiguo, lo más antiguo, lo inicial —y debe decirlo inicialmente—» (Heidegger, 2005b: 101).

Con estos ejemplos, Meschonnic quiere poner de relieve la aspiración a la trascendencia, a lo sublime, que parece esconder esta retórica. A través de la repetición, de la identidad, se estaría localizando la verdad de las afirmaciones en un lugar lejos del significado tradicional de las palabras: «Primat et transcendance de l’identité, l’auto-

⁹¹ Extraídos de la *Gesamtausgabe*, 54, 1984, pp. 112-121; en la edición española (Heidegger, 2005b) se corresponden con las páginas 99 a 114.

affirmation sait inverser les apparences, neutraliser les oppositions qui ne semblent telles qu'au vulgaire. D'en haut, la vérité est tout autre» (1990a: 179). En este lenguaje de “abstracción máxima” y “patria mística”, el rechazo a decir es tal que ni siquiera sabemos qué es aquello que se deja sin decir. Como de lo que se trata es de expresar lo sublime a través del lenguaje, y precisamente porque lo sublime deslocaliza la verdad, la hace trascender, la sitúa en otra parte, el lenguaje debe prestarse al juego de “retrasar”, “ocultar” esa verdad, para no dar más que a entender lo que se quiere decir: «Ce sublime est dissimulation. De soi. Sa démarche est “l’auto-dissimulante”. La grandeur veut de l’ambiguïté» (179-180). El lenguaje de Heidegger es un lenguaje para ocultar la verdad, la trascendencia de esa verdad, e incluso para ocultar esa ocultación. Y junto con la ocultación, ocurre la esencialización, que como puede entenderse es *mediante* el lenguaje, pero también *del* lenguaje, en concreto de aquel que puede encaminarnos hacia lo esencial: «Le sublime tient l’un dans l’autre le caché et le révélé, dans une relation où le langage est Oracle. Oracle qui finit par ne plus se dire que lui-même. Accomplissant alors la tautologie et la contradiction ensemble. Le sublime touche au sacré» (183). Si se hace el camino en sentido ascendente, aquello que se esconde o se posterga, a través de un lenguaje intervenido para tal fin, termina por confluir en lo sagrado, que lo es precisamente por permanecer apartado, oculto; si se hace descendente, lo sagrado consigue una unidad de palabras y cosas en una relación que hace trascender al mundo (184), y que necesariamente deja fuera todo aquello que haga dudar de la estructura. Así se consigue un círculo que se retroalimenta, y que no tiene otro objetivo que hacerse cargo de la totalidad del conocimiento. Sobre una idea semejante trabaja Lacoue-Labarthe al formular el vínculo entre poema y mito, dos manifestaciones del lenguaje cuya función es volver al lenguaje sobre sí mismo en una búsqueda interminable de esencias:

La interpretación de Hölderlin, aunque también la de Trakl, avanza, hasta los últimos textos, en el sentido de lo que yo llamaría una “remitologización”. Conocemos la secuencia: la esencia del arte es la Dichtung [para lo que nos concierne, “poesía”], la esencia de la Dichtung es la Sprache, lengua y habla indisociablemente unidas, la esencia de la Sprache es la Sage [“saga”, en el sentido de “saga de héroes”], el mythos (2007: 45).

Volveremos sobre la cuestión del poema en el siguiente apartado; para lo que nos concierne, lo relevante del argumento es la reflexión sobre lo “original” que hay en el mito, que para Lacoue-Labarthe es una forma de *identificación*: «El mito (...) resurgió de esta manera porque fue pensado originalmente ligado al ser-pueblo: a la “popularidad”. El mito es el poema original (*Urgedicht*) de los pueblos (...); y la apelación al mito es la reivindicación de la *apropiación de los medios de identificación*» (102).

En alusión directa a estas líneas, Cristina Rodríguez y Jordi Massó, en el prólogo a *La partición de las voces* de Jean-Luc Nancy, plantean la cuestión de la circularidad de la interpretación⁹², y su vínculo en Heidegger con una anterioridad mítica:

[E]l círculo hermenéutico es por naturaleza onto-teológico, pues necesita de una instancia trascendental, un a priori que es, además, escatológico, que garantiza su correcto cierre y certifica que lo alcanzado es lo que inicialmente se había presupuesto: el sentido del ser. De este modo se perfila una operación de regreso a un origen perdido que, como resulta familiar a los lectores de Nancy y de

⁹² Es sencillo objetar a Meschonnic en la cuestión que él denomina “tautología” —y Lacoue-Labarthe “remitologización”, en el sentido de “operación de regreso”—, puesto que en determinados momentos, tanto en sus argumentaciones como en su estilo Meschonnic parece estar cayendo en un bucle de conceptos que necesitan implicarse los unos a los otros para poder funcionar. En “Rhythm-Sense-Subject, or: The Dynamic Un/Enfolding of Sense” (2018), Nowell Smith recurre al círculo hermenéutico para explicar tanto la estrecha interrelación (“consustancialidad”) de los conceptos de ritmo, sentido y sujeto en Meschonnic, como para justificar la circularidad de su pensamiento y su escritura: «To attempt to think rhythm is to find oneself in a hermeneutic circle, in which rhythm, sense, and subject, are already there, even if not theoretically ‘constituted’: mutually dependent, coterminous, even consubstantial. A hermeneutic circle also shaped by the history of the conceptualization of rhythm, sense, subject, which, in being bound to “la paradigmatische du signe” (...) would obstruct any attempt to orient oneself in this circle. All of which might explain, in Meschonnic, the apparent circularity in thinking, as it beats itself endlessly against the limits of this circle» (351). Nowell Smith vincula esta práctica con la propia de Heidegger (y Hegel), y de manera un tanto irónica, inmediatamente señala los libros que Meschonnic dedica a desmontar a Heidegger.

Lacoue-Labarthe, adopta siempre la figura del mito: el mito como origen y el origen como mito (Nancy, 2013: 19).

Este tipo de crítica alude a la permanencia de Heidegger, pese a todos los intentos de ruptura, en una metafísica que descansa sobre ese a priori mítico. Lo que distingue los argumentos de Meschonnic sobre el origen, lo sublime y las esencias, es su insistencia en que la formulación de todo ello ocurre antes que nada en el lenguaje. La práctica de Heidegger caería, según estas ideas, bajo una teología del signo, que considera que el lenguaje está intervenido por el objetivo de significar, pero que es al mismo tiempo un obstáculo para captar el sentido último de las cosas⁹³, para el conocimiento de su esencia. El procedimiento —el recurso a la ambigüedad, a la repetición, a todo tipo de tautologías— fuerza el lenguaje para llevarlo a los límites de lo significativo, para tratar de dar a entender lo inicial, lo fundacional, que no puede explicarse sino que tiene que comprenderse. Es lo que se expresa en el parágrafo 32 de *Ser y tiempo* como «[l]a articulación de lo comprendido en el acercarse interpretativamente a los entes siguiendo el hilo conductor del “algo como algo” es *anterior* a toda proposición temática sobre ellos. En esta no emerge por primera vez el “como”, sino que solo resulta enunciado por primera vez» (Heidegger, 1971: 167). Para lo que nos interesa, son estas ideas las que llevan a Heidegger a situar a la poesía tan cerca de la esencia de las cosas.

⁹³ Este es un lugar fundamental en la fenomenología, como veremos en el capítulo 6: «Poseemos una ciencia del lenguaje y el ser del ente que ella tiene por tema es oscuro (...). La investigación filosófica tiene que renunciar a la “filosofía del lenguaje” para interesarse por las “cosas mismas”» (Heidegger, 1971: 185).

5.3. La poética de Heidegger

5.3.1. *Poesía hacia lo sagrado*

Un ejemplo habitual en la crítica que Meschonnic hace a los pensadores del Holocausto y del antisemitismo es Adorno, cuyo análisis del nazismo es considerado “inepto” porque se justifica como una crisis de la racionalidad, un eclipse de la razón (2016: 75). El problema de esta lectura está, una vez más, en que como las relaciones de Adorno con el lenguaje son malas (74), no es capaz de establecer el vínculo entre lenguaje y política que es necesario, a ojos de Meschonnic, para pensar la cuestión:

Le nazisme a une autre histoire et d'autres causes que l'éclipse de la raison, qui en est une explication dérisoire. Et c'est tout autant dérisoire de poser qu'on ne peut plus écrire de poèmes après Auschwitz, mais c'est qu'il a une aussi mauvaise représentation de la poésie que de la politique. Et cela me semble intéressant du coup parce que, dans les effets d'interaction que je postule entre le langage, le poème, l'éthique et la politique, j'implique que paradoxalement, la poésie est nécessaire pour comprendre la politique (ibid.).

La investigación sobre el lenguaje es fundamental para comprender el problema, y la poética ocupa un lugar central en esta investigación. Como sabemos, cuando Meschonnic hace mención al poema y a la poesía no está hablando de emociones o de modos de escritura, sino que tiene que ver con la subjetivación del lenguaje a través de una actividad específica, de una inscripción particular en él. Además, y considerando que todo discurso porta una historicidad, un estudio poético alumbró la proyección infinita de sentido que hay tras él; esto es, muestra la manera en que el discurso se produce, un modo de significar específico para cada manifestación. Por todas estas razones, la poética es para Meschonnic la medida de una teoría del lenguaje: muéstrame que haces con la poesía, y te diré lo que haces con el lenguaje. Esta comprensión viene a hacer tambalear la función de la poética, la lectura de poemas que Heidegger hace.

En Heidegger la poesía está mediada, en primer lugar y antes que nada, por la filosofía; está intervenida para adecuarla a unos objetivos, y sus propósitos se unen a los de la lengua esencializada y a los del pensamiento esencializante:

L'essentialisation de la langue et l'essentialisation de la poésie, dans le langage Heidegger, s'unissent et se renforcent l'une a l'autre, engendrant une sacralisation. C'est sur la poésie que l'opération de la pureté a réussi le mieux cette substitution de l'essence du poème au poème, incluant ainsi la poésie dans la philosophie, remplaçant le poème par du poétique, c'est-à-dire de la pensée poétisée (1990a: 348).

Desde esta práctica, el poema pasa a ser un vehículo para las ideas, «un fantôme du signe» (372). Lo que queda del poema son «des réalités logiques entre les choses et les mots» (ibid.), y el comentario del poema, que se reduce al dualismo forma/contenido (367), tiene como objetivo «entendre la langue. Le dialogue prétendu de la pensée et du poème, dialogue de la pensée avec elle-même, consiste à évoquer l'être de la langue» (ibid.). Por eso, como Meschonnic muestra en “Heidegger devant un poème” (364-373), su comentario de poemas consiste en hacer paráfrasis que eliminan por completo todo lo que no sea el sentido —«il n'a que *du sens*, n'a qu'*un sens*» (368)—. Por otro lado, «egalisant la pensée à la poésie, Heidegger se représente en poète, postulant que la pensée participe du même rapport à l'inconnu que la poésie de la poésie» (167). Las repeticiones, tautologías, las paráfrasis de sí mismo hacen «une incantation, un para-poème» (370), que transforman al comentario en un “poema” —en un sentido laxo de esta palabra—, y al poema en un comentario del pensamiento (372).

En Heidegger la relación entre poesía y pensamiento se consuma con Hölderlin: «Il y a, chez Heidegger, une opération Hölderlin. Elle a le sens que prend chez lui l'alliance de la poésie et du sacré» (354). Los análisis de la poesía de Hölderlin son los textos más célebres de la relación Heidegger con la poesía, y constituyen un buen

ejemplo del lugar que ocupa la poesía en su teoría del lenguaje. Meschonnic cita *La fiction du politique* (1987) de Lacoue-Labarthe para ilustrar la manera en que el análisis poético se proyecta al análisis político:

Est à comprendre comment et pourquoi le culte de Hölderlin a pris le relais immédiat de l'ingagement politique, dès 1934. Non comme un refuge, mais comme un déplacement. Tel que l'essentialisation de la poésie (opposée à la généralisation empirique, comparative) est une essentialisation du politique. Ce qui est admis: «Aucun doute que la prédication “hölderlinienne” soit la poursuite et la continuation du discours philosophico-politique tenu en 33» (354-355).

Ya hemos mencionado la manera en que Lacoue-Labarthe lee el poema en Heidegger: como mito, como pensamiento de lo original. Para él, y esto secunda la propuesta de Meschonnic —de hecho, también se sirve de lo “teológico-político”—, hay una vinculación directa entre esta lectura sacralizante de la poesía y la dominación absoluta de los totalitarismos:

El motivo teológico-político: lo que persigue Heidegger dentro de la predicación hölderliniana (...) es la promesa de un dios nuevo: «Nur ein Gott kann uns retten» [solo un dios puede salvarnos]. Esta es, recordémoslo, la palabra testamentaria de Heidegger. El lamento por una pérdida “existencial”, la llamada a un reinicio, la escucha del poema “evangélico”, todo esto configura o compone —más cerca o más lejos de la utopía mesiánica— la esperanza de una religión. Por donde, quizá, se deja percibir, en la base de los “totalitarismos”, la restauración —profana tan solo a ojos del cristianismo— de la religión política (2007: 105).

En las lecturas de Hölderlin que hace Heidegger, la lengua alemana ocupa un lugar fundamental: «Pourtant, à travers Hölderlin, ce sacré d'avant le temps et d'avant les dieux n'est pas le sacré en général, c'est un sacré germanique. Il est *dans* la langue et il *est* la langue. Allemande. Il filtre, non de Hölderlin à Heidegger, mais de la situation et des maîtres mots (Entscheidung) de Heidegger vers Hölderlin» (359). Meschonnic

comenta algunos ejemplos de las *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, que hablan del poeta como vehículo para el «suelo del país natal [das Wesen der Heimat]» (Heidegger, 2005: 34), de lo que se depara a la «esencia histórica de los alemanes [des geschichtlichen Wesens der Deutschen]» (34), un pueblo «del poetizar y el pensar [des Dichtens und des Denkens]» (35). Y más adelante se refiere al trabajo de Paul de Man “Les exégèses de Hölderlin par Martin Heidegger” (1955) para añadir que

Paul de Man montrait que là où la philologie (...) choisissait une leçon, Heidegger, contre les raisons de l'établissement du texte, choisissait la version qui convenait à son interprétation. Mais il justifiait cette « violence » parce qu'elle « découle directement de la conception que Heidegger se fait du poétique, tel qu'il dit l'avoir déduit de la pensée de Hölderlin ». Et, « si l'on accepte cette poétique on est obligé d'en accepter les conséquences » (Meschonnic, 1990a: 360-361).

Concederle este valor a la poética, hacer de la poesía una herramienta del pensamiento y del poema una manera de alcanzar la esencia del lenguaje, tiene para Meschonnic repercusiones en el pensamiento de la ética y la política, en el pensamiento de la sociedad. Reaparece aquí la idea de una semántica del discurso que, partiendo del modelo propuesto por Benveniste para la obra de arte, puede dar cuenta de las diferentes manifestaciones del lenguaje proyectando la investigación poética, los análisis de la especificidad literaria, sobre todos los demás discursos. Heidegger, por el contrario, aísla al poema, lo conduce hacia lo sagrado, de modo que queda desligado de la historicidad y especificidad del lenguaje ordinario:

Ce que Heidegger empêche de penser, c'est le poème, l'art. Dans leur historicité. A travers cette historicité, le rapport entre les formes de vie et les formes de l'art. L'individuation, l'aventure du sujet. L'implication réciproque du poème, de l'éthique et de l'histoire pour la poétique de la société. Car l'essentialisation et le sacré, la poésie comprise comme dire du sacré empêchent de penser le langage. Empêchent donc d'un même mouvement de penser la poésie et de penser la société (1990a: 383).

5.3.2. Wittgenstein frente a Heidegger

Porque para Meschonnic, como ya hemos indicado en el capítulo 2, el lenguaje es siempre el lenguaje ordinario, en el sentido de que no tiene cabida distinguir este de un lenguaje “sublime” que exprese realidades de otro modo inaccesibles. Y del mismo modo, la poética lo es de la misma manera de un poema (en sentido tradicional) que de una prosa, de una obra de literatura que de un discurso filosófico. Para criticar la sacralización del lenguaje poético, Meschonnic recurre a Wittgenstein:

Le rapport au langage ordinaire, le plus ordinaire, est un grand signe. De la grandeur. Dans la poésie et dans la pensée.

Assez de grands le montrent. Wittgenstein en est un exemple, qui a inventé une manière nouvelle de poser des questions au langage, donc des questions nouvelles. Ce que n’a pas fait Heidegger (1990a: 383).

En *Tiempo de magos*, Wolfram Eilenberger plantea un encuentro ficticio entre el modo de filosofar del Heidegger del *Ser y tiempo* y el Wittgenstein del *Tractatus*. En ambos casos ocurre el extrañamiento ante el hecho de que el mundo sea, de que haya algo, pero el problema es abordado desde perspectivas opuestas:

Heidegger habría continuado hablando y filosofando sobre el sentido de ese “hay”. Y Wittgenstein, en cambio, se habría referido a cualquier otra cosa menos a eso. Donde uno (Heidegger) en ese momento habría dado por sentada la pregunta ahí implícita, incluso la necesidad de abrirse a un conocimiento no deformado del ser, el otro (Wittgenstein) solo habría visto un abismal sinsentido y un pseudoproblema generado por el lenguaje (2019: 93).

Es la elocuencia de uno frente al silencio del otro lo que los sitúa en lugares radicalmente opuestos de la investigación. Donde Heidegger trata de desenterrar «la más primordial de las preguntas» (86), Wittgenstein está convencido «de que todo intento de ir en esa dirección tenía que conducir tarde o temprano a un sinsentido lingüístico» (87). La gestión de la explicación toma en ambos, y antes que nada, la forma de un problema

de lenguaje. En Wittgenstein, como sabemos, todo desembocará en la atención a la práctica específica del lenguaje, en la resolución de problemas concretos a través de los cuales se expone el lenguaje como actividad. Para Heidegger, sin embargo, filosofar consiste en desentrañar lo «radicalmente esencial» (95): «la experiencia de este creador primordial de todo sentido y todo ser será en adelante irrenunciable para él. Durante toda su vida buscará darle un lenguaje» (91). Lo que, como indica Eilenberger, enseguida se manifestará en un léxico de inevitables connotaciones políticas:

Traspassar superficialidades, desprenderse de convenciones, combatir falsedades, ir directamente y sin contemplaciones al corazón de las cuestiones, abrir paso en todo momento a la autenticidad. En los años posteriores a 1919, muchos hablaron así. ¡Y no solo los filósofos! Todos estos términos (superficialidad, convención, apariencia, deformación) los utilizaría también un antisemitismo culturalmente ya bien afianzado y, tras el fin de la guerra, cada vez más fortalecido en Alemania (92).

Desde el punto de vista de la teoría del lenguaje, enfrentar a Wittgenstein con Heidegger es enfrentar dos posiciones radicalmente distintas sobre la naturaleza del mismo y sobre la labor de la poética. Es lo que Meschonnic hace en *Poésie sans réponse*, donde compara las lecturas que ambos hacen de la poesía. Por un lado, encontramos que «le lien entre poésie et langage est explicitement conçu par Heidegger comme un lieu de révélation» (1978: 70), una postura que nos llevaría a proponer al lenguaje como trascendental puro y simple, y dentro del cual la poesía daría cuenta de su unión con lo sagrado (71). En las *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Heidegger señala que «la poesía es aquel nombrar fundador del ser y de la esencia de todas las cosas, esto es, no un decir cualquiera, sino precisamente ese decir mediante el cual aparece previamente en lo abierto todo lo que hablamos y discutimos luego en el lenguaje cotidiano» (2005a). Y esto, en palabras de Meschonnic, toma la forma de un apropiamiento del poema por parte de la filosofía:

La pensée serait un discours indéfiniment en deçà de la poésie, en marge, sinon même en glose, la poésie étant l'essence du langage, un langage qui dit l'essence du langage. (...) Le rapport entre la philosophie et la poésie semble parfois tel que la philosophie implique une philosophie de la poésie (1978: 73-74).

Como se ha indicado en el capítulo anterior, está radicalmente en contra de la posición de Meschonnic:

Cependant *penser le poème* n'équivaut pas à dire que le *poème pense*. Si j'essaie de penser ce que fait un poème, ce que fait un acte de littérature, je suis obligé de remettre radicalement en question, comme question philosophique et non littéraire, non poétique, la question à *quoi pense la littérature*, avec son préalable logique qui suppose que la littérature pense, que le poème pense (2000b: 43).

Contra el *poema que piensa*, Meschonnic va a invocar un lenguaje como “forma de vida” (41), siguiendo la fórmula de Wittgenstein, que ayuda a *pensar desde el poema*, y a desligarlo de todo lo que tiene que ver con la revelación de la verdad (43). El “nombrar fundador” que Heidegger atribuye al poema es para Meschonnic teología, y el pensamiento del lenguaje de Wittgenstein ayuda a desenmascarar esta tendencia sacralizadora.

En Wittgenstein, al contrario que en Heidegger, «[l]e silence n'est pas *dans* le langage mais il fait sa limite» (69). En Wittgenstein hay un rechazo a tratar de decir ese límite, a expresarse mediante el lenguaje como si su torsión desenmarañara lo que en él hay de trascendencia. Para Meschonnic, este rechazo a decir «*laisse faire* la poésie, la laisse, pour paraphraser Wittgenstein, *se soucier d'elle-même*» (ibid.). Esto es lo que permite que exista un lugar para la poesía, que va a ser un lugar para pensar el lenguaje por sí mismo, que no esté mediado por una inclinación filosófica:

En se taisant sur la poésie, Wittgenstein lui laisse une place qu'en effet, dans un sens qui ne peut être que moderne, elle seule peut remplir. En quoi le *Tractatus*

pivote bien sur sa partie non écrite⁹⁴, permettant une pensée de la poésie qui ne risque pas de venir de la philosophie, car chaque fois qu'elle le fait elle ne fait que la parasiter (ibid.).

«En el arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada» (Wittgenstein, 1995: 64), dice Wittgenstein en los *Vermischte Bemerkungen*. Y en los *Zettel*: «Las palabras de un poeta tienen la capacidad de calar en nosotros. Y, desde luego, esto está *causalmente* relacionado con el uso que aquellas tienen en nuestra vida» (2009c: 367). A propósito de estas ideas, Isidoro Reguera —uno de los principales traductores de Wittgenstein al castellano— comenta que

en los análisis estéticos, no habría que partir de las palabras e imágenes hacia ningún sitio, hacia una trastienda repleta de telarañas. Es al contrario: solo lo que hay delante de ellas, digamos, es lo que les da sentido; o mejor: ellas mismas pertenecen al profundo, al entorno (lo único con lo que contamos), a la vida misma: son acciones humanas en una trama (en un juego) social normal y normalizada, que es la que importa como *humus* de todo sentido y significado (Reguera, 2017: 194).

«La filosofía de Wittgenstein es esencialmente tentativa, no definitoria, una actividad, no una doctrina, una educación, no una instrucción» (198). Esta definición de su obra concuerda demasiado bien con los rasgos que hemos propuesto para la teoría del lenguaje de Meschonnic. Esta afinidad es por lo que Meschonnic ve en Wittgenstein lo que a Heidegger se le escapa: «Wittgenstein se tait, là où Heidegger diffère le silence et ne s'y résout pas⁹⁵» (Meschonnic, 1978: 76). Y más adelante:

⁹⁴ Lo que Wittgenstein deja claro desde el prólogo: «Cabría acaso resumir el sentido entero del libro en las palabras: lo que siquiera puede ser dicho, puede ser dicho claramente; y de lo que no se puede hablar hay que callar» (2009a: 5).

⁹⁵ En este punto es pertinente recordar que, a pesar de su acuerdo en el tratamiento del poema, Meschonnic critica la sacralización que implica la opción mística del primer Wittgenstein. A este respecto, sin embargo, Reguera indica que para Wittgenstein «[l]o “inefable” no es más que aquello de lo que no se puede hablar; no quiere aludir, por supuesto, a ningún relato de lo inefable. Lo misterioso, las “últimas verdades”, y cualquier expresión de este tipo, no alude a ningún cuento del otro mundo, sino a la mera oscuridad en los límites de este; al hecho de la limitación del lenguaje (...). no se trata de una nueva narración fantástica, teogónica o cosmogónica, de los orígenes o de las postrimerías. No es el consabido relato mitológico del otro mundo (...) sino la imposible localización de este» (2017: 131). Esta manera

Pour la poésie, aujourd'hui, Wittgenstein apporte l'absence significative d'une pensée de la poésie qui doit se soucier d'elle-même par démythification. La pensée même la plus noble de la poésie, quand elle vient de la philosophie, ne peut que condamner la poésie, à son insu, car il ne peut pas y avoir, pour la poésie, une philosophie de la poésie, mais justement ce rapport que la pensée de Heidegger ignore (...) entre la pratique et la théorie d'un langage (77).

de planter la mística tiene ecos de la caracterización de lo *divino* en Meschonnic, que por lo demás queda igual de indefinido: «le divin est la transcendance absolue par rapport à l'humain de la puissance créatrice de la vie» (2016: 17); «[c]'est le divin, comme puissance créatrice de vie séparée du sacré, qui ouvre l'infini de l'histoire, infiniment. À partir de là, pas de fin à l'histoire» (18). En ambos casos, parece tratarse de la localización de la vida humana, de la infinitud (que no se puede localizar) de su sentido que mediante el lenguaje se proyecta en el sujeto y en el mundo.

BLOQUE 2

CRÍTICA DEL RITMO

Capítulo 6

Los paradigmas del signo

En la teoría del lenguaje de Meschonnic, la crítica ocupa un lugar fundamental. Su manera de estudiar el lenguaje implica siempre una revisión de los modelos de representación previos, a fin de garantizar una toma de perspectiva que sitúe a la teoría siempre en lugares aún no explorados —o lo que es lo mismo, que prescinda de un modelo general al que cada nueva manifestación estudiada deba adecuarse—: «J’entends par *critique* l’exercice même de la théorie, au sens non d’une doctrine, mais d’une recherche infinie de l’historicité et de la spécificité» (1989: 62). Por eso sus caracterizaciones tienen siempre una “*démarche négative*”, un ir en contra, un definirse por aquello que no es, incluso un esquivar la definición para confiarse a la descripción⁹⁶, a la observación de las prácticas. Y, también por eso, la poética adquiere un papel tan importante en el análisis del lenguaje, porque proporciona una perspectiva crítica sobre el funcionamiento del mismo que ninguna otra disciplina ha sabido hacer —«la situation de la poésie est telle que la réflexion sur cette situation, et sur fonctionnement, fait de cette réflexion — la poétique — une critique du statut et du fonctionnement du langage (...) telle que ni la linguistique, ni aucune des sciences humaines, ni la philosophie ne la font» (ibid)—. Y, también por eso, el lugar más original de toda su teoría, su redescubrimiento del *ritmo*, se construye antes que nada como una crítica: al signo, al

⁹⁶ «Connivence interne entre l’être et le signe, dont participe la notion linguistique même de définition. Pourquoi la poétique montre que la dernière question à poser — contre l’herméneutique — est celle du sens : de ce *qu’est* le sens. Mais la question de ce qu’il *fait*, et comment — qui est celle de son historicité» (Meschonnic, 1995: 114). Aparece de nuevo el paralelismo con la distinción que hace Wittgenstein entre “explicar” y “describir”. Cf. *Investigaciones filosóficas*, §109: “Toda *explicación* tiene que desaparecer y solo la descripción ha de ocupar su lugar” (2009b: 111).

modelo que representa para todas las disciplinas, a su intento de pasar por la naturaleza del lenguaje, y a todos los pequeños vicios y defectos con los que el pensamiento se impregna a su paso: «L'état de guerre est l'état du signe. Si banal qu'on ne le voit plus. Modèle universel présenté ahistoriquement comme la *nature* même du langage. Alors qu'il est une *représentation* du langage. Car du langage on ne peut avoir qu'une représentation» (63). Para Meschonnic, la ausencia de crítica define un estado de las cosas, un momento en la investigación del lenguaje, en el que todo se somete al modelo del signo sin poner en duda su capacidad de dar cuenta de la actividad del lenguaje:

Cette situation critique n'apparaît pas dans le langage, parce que le langage est massivement, universellement identifié à une représentation et à une seule, celle du signe linguistique. Des Stoïciens à Saussure et au structuralisme (pas tant le structuralisme de Prague, en 1929, que la vogue du structuralisme littéraire en France à partir des années soixante), le langage a été avant tout vu comme un modèle réservé aux techniciens du langage, les linguistes, dans la mesure où il semblait évident que sa définition était essentiellement linguistique, c'est-à-dire que son unité spécifique était le couplage d'un son et d'un sens — d'un signifiant et d'un signifié — tout deux constituant le signe (Dessons y Meschonnic, 1998: 33).

Pero además, ocurre que esta representación técnica del lenguaje, este *paradigma*, extiende su lógica binaria a otros dominios en la ambición de construir una teoría de conjunto (Meschonnic, 1995: 113): «Car le signe linguistique déborde la linguistique, et nargue les scientismes l'un après l'autre. (...) Le signe n'est pas seulement linguistique. Il est aussi et à la fois anthropologique, philosophique, théologique, social et politique. Autant de paradigmes, qui ne font pas que s'additionner» (113-114). En cada uno de estos otros paradigmas se encuentra una «dualité-totalité» (1989: 63), un modelo binario que pretende ser la explicación última del sentido. Y es precisamente desde la crítica a esta ambición que se construye la teoría de Meschonnic, la investigación de la historicidad y la especificidad, la revisión de Saussure y

Benveniste, la apuesta por la poética del discurso, la solidaridad entre poética, ética y política. Porque en cada uno de estos casos se trata de investigar un modo de significar, un funcionamiento: no el sentido último detrás del lenguaje, sino la manera en que este se particulariza en cada sujeto, en cada discurso: «Le signe règne parce qu'il passe pour universel. C'est de l'effort pour comprendre ce qu'il fait et ce qu'il ne fait pas que naît la postulation de solidarité entre le poème, l'éthique et le politique. D'où part cette critique de la représentation commune» (1995: 114).

El estudio de estos paradigmas —lingüístico, antropológico, filosófico, teológico, social y político— es importante por dos razones: para alcanzar a comprender el vínculo que existe entre todos estos dominios, lo que puede aportar la crítica para entender al sujeto y su actividad —«Car ces six domaines, qui peuvent apparaître éloignés les uns des autres, sont pourtant intimement liés, en ce qu'ils touchent fondamentalement à l'individu humain, au sens de ce qu'il est et de ce qu'il fait» (Dessons y Meschonnic, 1998: 34)—, y para introducir la problemática del ritmo, que tal y como lo plantea Meschonnic, llega a la teoría para poner en cuestión las asunciones que todas las disciplinas tienen sobre el lenguaje: «Aussi est-il nécessaire de faire et refaire, problème par problème, l'analyse que la critique du rythme fait du signe (...). La théorie du langage est précisément l'analyse de ce que la linguistique ne peut que laisser échapper et qui déborde le signe» (Meschonnic, 1995: 114).

6.1. El paradigma lingüístico

El modelo del signo lingüístico, que ya hemos visto en el capítulo 3, es el patrón para el resto de paradigmas (1995: 115). Por una parte, proyecta sobre todos los demás dominios el binarismo del esquema clásico del signo: significante y significado, o forma y sentido, o sonido y sentido. Por otra, de este par el modelo retiene solamente el

segundo término. Así, mientras «le signifié (...) de fait est pris pour l'essentiel ou le tout» (ibid.), el significante no tiene relación alguna con el sentido más allá de transportarlo⁹⁷.

Para Meschonnic, esta presentación simplificada forma parte de la futilidad del modelo, y conduce a una serie de concepciones igual de simples sobre el lenguaje. Es el caso notorio de la retórica, centrada en la oposición forma/fondo, y con toda una clasificación de figuras centrada en la tensión entre ambos —«la forme et le sens hétérogènes radicalement (ibid.)». La retórica es la “antagonista” de la poética en diversos sentidos: se centra en las estrategias de la lengua en lugar de en las de los discursos específicos; opera por aislamiento y reducción, tomando secuencias lo más breves posibles en lugar de considerar la organicidad de toda la unidad de la obra; hace pasar al significante como estilo⁹⁸, con lo que esto tiene de ponerlo al servicio de lo sociológico o lo psicológico —lo circunstancial, en última instancia—, en vez de lo más propio del lenguaje (2007c: 112-113 para todos los ejemplos). En una palabra, la retórica ignora la actividad del lenguaje y su relación con el sujeto:

C'est que la rhétorique ne connaît que la langue. Elle procède constitutivement par une abstraction du sujet qui s'est énoncé. Elle ne connaît que l'énoncé. Pas l'énonciation, qui est la présence et l'activité de l'énonciateur dans son langage. Pas le discours. Ni le texte. D'un poème elle ne connaît que des vers. Ou des figures. Souvent un seul vers. Parfois un hémistiche lui suffit. Une figure. Comme si le poème était dans le vers ou dans les vers, dans les figures, et pas les figures et les vers dans le poème (1989: 69-70).

⁹⁷ Meschonnic señala como ejemplo, a propósito de la retención exclusiva del sentido, la práctica más común en traducción: «traduire, c'est traduire le sens» (Dessons y Meschonnic, 1998: 34). En el capítulo 8 abordamos la cuestión de la traducción en Meschonnic, que no solo ocupa un lugar importante en su teoría sino que forma parte de su ocupación profesional.

⁹⁸ En sus primeras obras, Meschonnic utiliza el término *estilo* para referirse a la unidad de una obra, al conjunto de rasgos y marcas que hacen específico un discurso: «Chaque oeuvre a son style : le style c'est l'oeuvre» (1970a: 175). No obstante, abandonará pronto esta denominación para sustituirla por la de *poema* o *sistema*.

Otra de las simplificaciones en que incurre el binarismo del signo es, como apunta la cita, la reducción de la poesía a sus formas. Y con ello, va implícita la oposición clásica entre poesía o verso, por un lado, y prosa por otro: la primera como una situación extraordinaria para el lenguaje, la segunda identificada con el lenguaje ordinario. Además, es esta misma tradición la que hace del ritmo un elemento del análisis formal: «alternance du même et du différent, structure et périodicité, temps fort-temps faible, symétrie-dissymétrie» (1995: 115). Esta concepción del ritmo, que lo incluye dentro de la métrica —esto es, según terminología de Benveniste, el reconocimiento de unidades idénticas— es diametralmente opuesta a la de Meschonnic, que entiende el ritmo como la marca de la subjetividad, lo que singulariza cada discurso, y por tanto lo constantemente distinto.

Basten estos ejemplos, sumados a lo que ya hemos estudiado acerca de la lingüística estructuralista y las diferentes interpretaciones de Saussure, para comprender la base dualista del paradigma lingüístico sobre la que se levantan los demás paradigmas.

6.2. El paradigma antropológico

La antropología, la investigación sobre el ser humano, es el dominio en el que el binarismo del signo va a repercutir de manera más inmediata: «Le paradigme anthropologique en est la matrice naturelle, le schéma qui lui procure son ampleur et sa force la plus grande» (1989: 64). Y esto es así porque la simplificación en la investigación sobre el lenguaje repercute de manera directa en el sujeto de ese lenguaje. O lo que es lo mismo, el binomio fondo/forma, contenido/continente, se proyecta de manera inmediata a la oposición naturaleza/cultura sobre la que se funda el paradigma antropológico. Una simplificación que alcanza desde el sujeto individual hasta a las comunidades, las civilizaciones, la humanidad.

Cuando Meschonnic reformula su teoría del lenguaje en términos de una *antropología histórica*, lo hace desde la consideración de que la relación del individuo con el lenguaje necesita ser planteada en términos más complejos que los del signo, con las exclusiones que plantea. *Histórico* implica aquí relacional, la capacidad de los discursos de proyectar al infinito su funcionamiento —esto es, de actuar como un sistema de valores y no como una suma de significados limitados—, en lugar de verse reducidos a una serie de condiciones temporales o contextualizaciones (historicismo). La antropología histórica del lenguaje, por lo que tiene de investigación sobre la actividad específica e histórica de sujetos y lenguaje, es el proyecto que Meschonnic plantea como crítica de un paradigma antropológico que extiende el reduccionismo del signo a la definición del ser humano. En sus propias palabras:

L'affaire est d'importance, puisque l'anthropologie intervient comme histoire de la connaissance de l'homme. De là son lien — car les paradigmes communiquent entre eux — avec la conception classique du sujet philosophique, et l'humanisme abstrait, qui mesurait les comportements humains au modèle d'un Homme universel, transcendant les cultures et les civilisations (...).

C'est sur une tout autre tradition que se fonde l'anthropologie historique du langage. Elle s'appuie sur la poétique du rythme, conception non dualiste du langage, pour fonder une critique de l'anthropologie conçue sur le modèle binaire du signe (Dessons y Meschonnic, 1998: 34-35).

Al hablar en el capítulo 2 de las nociones de *forma de vida* y *forma de lenguaje*, y de la manera en que interactúan, ya hemos mencionado algunas de las oposiciones tradicionales sobre las que trabaja este paradigma: o la escritura o la voz, o el lenguaje o la vida. Este dualismo impide pensar en el modo en que interactúa el sujeto con el lenguaje, en una “oralidad-sujeto” que atienda a la manera en que esta interacción se plantea:

La voix vivante. L'écrit, mort. L'esprit qui vivifie, la lettre qui tue ou qui est morte. Le dualisme de la voix et de l'écrit confond le parlé avec l'oral, que je redéfinis comme le primat du rythme (incluant la prosodie) dans le mode de signifier. Écrit ou parlé. Ce dualisme traditionnel empêche de penser cette oralité pourtant toute d'expérience, qui est une oralité-sujet, une oralité-historicité, non plus sa réduction au sonore (1995: 116).

Por su parte, esta nueva concepción de la oralidad apunta a una prosodia del lenguaje, a un ritmo, que se manifiesta en cualquier discurso, también en el escrito. No es posible desvincular la escritura de la voz, o la escritura de la vida (de la actividad vital, de la subjetivación), porque también en la escritura encontramos todos estos rasgos. La escritura es una presentación del sujeto que interactúa con el lenguaje, en cada caso de una forma distinta, específicamente. La atención a esta oralidad revela mucho más sobre los discursos que la simple concepción de una “forma” o un “estilo” para el discurso, ya que no los considera algo accesorio.

Si profundizamos en las consecuencias poéticas de este paradigma, encontramos una serie de tópicos que enfrentan el espíritu a la letra, la vida a la literatura, «le vivre au livre» (1989: 64 para todos los ejemplos), y que suponen exactamente aquello que Meschonnic quiere combatir con su concepción amplia de la oralidad como “funcionamiento”, con su proyecto de poética para cualquier tipo de discurso. Es, por ejemplo, a lo que se consagra *La rime et la vie* (1989), que desde su título invoca una oposición que no es posible considerar como tal: porque la poesía no es rima, o verso, o métrica, y por tanto la poesía no es aquello que se opone a la prosa; porque la literatura no es formalismo, en oposición a lo sustancial del habla; porque la relación entre sujeto y lenguaje no se manifiesta de manera diferente en lo leído y lo vivido; y porque el binarismo del título, por tanto, no solo no revela una verdadera oposición, un estado real de las cosas, sino que manifiesta toda una serie de asunciones que parecen no haber sido puestas en tela de juicio. En la crítica de Meschonnic, ese es el trabajo teórico del ritmo,

la toma de perspectiva que hace para la teoría. Su propuesta antropológica para el lenguaje lo es, por tanto, también para la prosodia, para la relación del sujeto con el modo de significar, para la oralidad: «Une anthropologie critique de la voix, et de l'oralité, ne peut plus soutenir l'opposition traditionnelle entre une littérature savante et une littérature populaire, une littérature écrite et une littérature orale. Dérive, elle aussi, du signe» (1982a: 705). Además, y como también hacíamos en el capítulo 2, la antropología crítica observa que la relación entre forma de vida y forma de lenguaje pasa por el cuerpo; el ritmo —la observación de la prosodia, el estudio de la semántica del discurso— es inherente a una corporalidad que vincula la subjetividad con un funcionamiento específico. Puede decirse que el aspecto corporal de la oralidad implica una antropología crítica del cuerpo:

S'il y a une anthropologie du corps, elle est éparse, jusqu'à présent. Encore moins y a-t-il une anthropologie du corps et du langage ensemble, intégrés, du corps individuel qui est un corps social.

C'est vers ce corps-langage que tend la critique du rythme. Car le rythme est précisément ce qui impose la critique du corps pour atteindre la critique du langage (645).

Desde esta perspectiva, no es posible seguir validando el juego de palabras estoico *sôma/sêma* —cuerpo/signo— (1989: 64). Lo mismo ocurre, y aquí Meschonnic cita al antropólogo Lucien Lévy-Bruhl⁹⁹, con el mantenimiento de la oposición entre emoción y razón, según un esquema que separa lo pre-lógico —femenino, infantil, poético, salvaje— de lo lógico —masculino, adulto, civilizado— (Dessons y Meschonnic, 1998: 34). O con la distinción entre la oposición mítica entre Occidente —escritura, filosofía, ciencia— y Oriente —lugar de oralidad, espiritualidad—

⁹⁹ El propio Lévy-Bruhl rectificó sus tesis —expuestas en libros como *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910), *La mentalité primitive* (1920) o *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs* (1938)— en los *Carnets* que escribió en los últimos años de su vida. Lo que no impide que su modelo haya «survécu à ses scrupules» (Meschonnic, 1995: 116).

(Meschonnic, 1995: 117). Ejemplos como estos ponen de relieve la necesidad de un trabajo que aborde el lenguaje «comme spécificité, organisation d’une historicité et non plus alternance formelle, symétrie contre dissymétrie» (116-117), que es la misión propuesta para la poética y la crítica del ritmo.

6.3. El paradigma filosófico

El paradigma filosófico del signo mantiene el lenguaje en un fósil teórico (1995: 17), el de la separación entre las palabras y las cosas, donde las palabras son vistas como ausencia de las cosas. Meschonnic habla aquí contra varias tradiciones del pensamiento que participan de esta idea básica: la dialéctica de Hegel, la fenomenología de Merleau-Ponty a Heidegger, la deconstrucción de Derrida. Frente a ellas, trata de recuperar los postulados de Humboldt acerca de la primacía del discurso sobre la palabra, o los de Saussure sobre la arbitrariedad radical del signo, de la imposición general que estas corrientes predominantes han llevado a cabo. De manera general, se trata de liberar al lenguaje de la mitificación, de una teoría negativa sobre el mismo que justifica un “solipsisme transcendantal qui se fait un miroir de l’écriture, un écrire du non-écrire, un savoir du non-savoir, un philosopher du non-philosopher” (1975: 372).

Esta “negatividad” del paradigma filosófico la explica Meschonnic desde una diferencia de momentos en la relación entre cosa y palabra: en el primer momento, semiótico, la designación vuelve a la cosa presente en el lenguaje; en el segundo momento, ontológico, la cosa se ausenta del lenguaje porque no está como objeto real en la palabra (Dessons y Meschonnic, 1998: 35). La palabra es primero un sustituto de la cosa, y luego una señal de la ausencia de esa cosa. De aquí deriva gran cantidad de afirmaciones acerca de los límites, los “silencios” del lenguaje, que relegan al lenguaje ordinario a una condición de instrumento imperfecto del que hay que liberarse para

conseguir conocer las cosas en sí. Este es el salto —que ya hemos visto que se produce en Heidegger— hacia una expresión que va más allá del lenguaje cotidiano, hacia un lenguaje mítico, que encuentra en la poesía su mejor expresión y termina por hacer de ella un vínculo sagrado con las esencias.

Así ocurre, por ejemplo, con Hegel: «Hegel rejette le verbalisme du langage. Il se détourne du linguistique pour viser, dans la transparence des signes, la langue même de l'Absolu. Le langage, qui rend présent, est donc un obstacle à une Présence» (Meschonnic, 1975: 93). El estudio que Meschonnic hace de su filosofía-teología revela una teoría del signo como negatividad —«Chez Hegel, il [el signo] motive la mort et le meurtre de la chose, dans la conscience» (Dessons y Meschonnic, 1998: 35)—, que hace de la poesía un fin en sí misma, un signo que se diferencia de la expresión prosaica y que debe ser investigado como manifestación de una supuesta unidad prelógica que rebasa cualquier forma y cualquier vínculo con su materia sonora. Lo mismo sucede con la fenomenología, que «traite du sens comme s'il y avait du sens sans langage. Théorie du sens sans théorie du langage» (Meschonnic, 1990a: 17), y que pese a aspirar a un estatus de ciencia permanece en un discurso abstracto de asombro ante las cosas. Es una «philosophie de l'ambivalence, de l'instabilité, de la réversibilité» (328) que quiere prescindir del lenguaje por fidelidad a la conciencia, y roza la mística del silencio: «Dans le signe absence et le rejet du monde historique, le programme de réduction phénoménologique apporte la théorie négative d'un langage qui ferait le lieu de ce qui n'a pas de lieu, de l'impossible, que mettent en scène les romans de Blanchot» (372).

Aquí están Merleau-Ponty¹⁰⁰, Husserl¹⁰¹, Derrida¹⁰² como continuador de Husserl y, claro está, Heidegger.

Meschonnic propone (1995: 118-120) tres formas en las que el paradigma filosófico violenta, por expresarlo de algún modo, el lenguaje tal cual él lo concibe. Estas puntualizaciones ya no solo tienen que ver con la fenomenología y sus satélites, sino también con figuras o corrientes que instrumentalizan el lenguaje, o que complementan, a través de la apropiación de Saussure, la labor totalizadora del estructuralismo. La primera de estas vías es la consecuencia inmediata de concebir manera separada las cosas y las palabras: aquel que quiera conocer las “cosas mismas” (el famoso predicado de la fenomenología) deberá hacerlo a pesar del lenguaje, en contra de él, y quizá en su ausencia. Para Meschonnic esto contribuye a «maintenir le primat du mot, isolant isolable isolé, et tantôt sa confusion avec le nom, tantôt sa confusion

¹⁰⁰ «[L]e langage de Merleau-Ponty montre, par sa pratique et sa théorie, l'effet de sacré propre à la phénoménologie» (Meschonnic, 1975: 341). Ver pp. 326 a 341 para los argumentos de Meschonnic contra la idea de negatividad de la filosofía, el estatus metafórico del lenguaje o los remanentes metafísicos que aparecen en este autor.

¹⁰¹ «Sur le fond de la philologie historique et comparative du XIXe siècle, prend sa pertinence, et sa date, la proposition de Husserl qu'“il est, pour la recherche linguistique, d'une importance fondamentale (...) de s'ouvrir à l'évidence que le langage n'a pas seulement des fondements physiologiques, psychologiques et historique-culturels, mais aussi ses fondements aprioriques” (...). C'est même, et pour les mêmes raisons, la réduction aux principes qu'a opérée Saussure, à condition de remplacer l'*a priori* par la langue *en elle-même*, ce qui fait toute la différence du linguistique au logique, et de l'historicisation du langage au maintien, dans et par la logique (grammaire générale et *raisonnée*), du discours du sacré». Ver pp. 342 a 372 para los argumentos de Meschonnic contra la “filosofía misionera” (356) de Husserl. En conversación con Gabriella Bedetti confiesa, no obstante, admirarle: «I greatly admire Husserl, although I criticized his logical conception of language as being too tied on the impoverished model of reason and the sign» (Meschonnic, 1988b: 102. En inglés en el original).

¹⁰² «Derrida essaie ce que Husserl a passé sa vie à annoncer» (Meschonnic, 1975: 421). A lo largo de todo el capítulo “L'écriture de Derrida” (401-492), Meschonnic analiza la mirada fenomenológica de Derrida desde sus consideraciones sobre la escritura y el signo, y aunque está de acuerdo con la crítica que realiza al trasfondo metafísico del estructuralismo —«Derrida reconnaît la “métaphysique implicite de tout structuralisme” comme “simultanéité théologique du livre”. C'est-à-dire *harmonie préétablie*» (422)—, le reprocha el permanecer demasiado próximo al mito, a la circularidad conceptual característica de la fenomenología, que es similar a la que, al hablar de Heidegger, calificará como “lenguaje de lo sagrado”: «La déconstruction de “l'opposition *philosophique* entre philosophie et mythe” conçoit et réalise une osmose entre les deux discours. Un continu. Sa visée épistémologique semble le discours des alchimistes (...). L'allusion au mythe fait la clause, comme à la fin de *La Voix et le phénomène* [el texto de 1967 en el que Derrida estudia a Husserl], où il est dit de la *phonè*, de la voix : “S'élevant vers le soleil de la présence, elle est la voie d'Icare”. Substituts l'un de l'autre, la négation, l'altérité, l'espacement entre les lettres, la mort, de Hegel à Blanchot et à Derrida jouent au discours du mythe, qui n'a de vérité qu'à condition d'admettre, circulairement, cette circularité métaphorique» (458-459).

avec le concept, quand ce n'est pas la confusion du signifié et du référent» (118). El primado de la palabra sobre el discurso es uno de los primeros síntomas de que se está desatendiendo a la historicidad y especificidad del lenguaje, puesto que la palabra, cuando se abstrae de su práctica, convierte la investigación en una sobre la adecuación de los significados, sobre los metalenguajes, y enseguida, sobre el sentido y la verdad¹⁰³. Y todo ello no puede hacerse sino a costa de ignorar el vínculo entre lenguaje y sujeto, y de teoría y práctica.

También en esta primera vía, pero en el extremo opuesto, está la reducción de las palabras a útiles, la instrumentalización del lenguaje que lleva a cabo el pragmatismo, que entiende que no puede haber teoría sobre el mismo por ser este la suma de diferentes vocabularios y diferentes visiones sobre el mundo. Un relativismo que, llevado a su extremo, también nos priva de poder acceder a la subjetividad — prosodia, oralidad, ritmo— de los discursos, en el sentido de que los vuelve radicalmente privados, individuales, y pierden por tanto el rasgo de comunidad e intersubjetividad que es intrínseco al sujeto meschonniciano. No se da la situación de que cada manifestación del lenguaje comporte su propio sistema de valores, como Meschonnic considera que ocurre en el proceso de subjetivación, sino que cada manifestación genera y se encierra en su propio lenguaje, y no hay posibilidad de establecer puentes entre este y una ética y una política puesto que todo queda reducido a una adecuación a diferentes vocabularios¹⁰⁴.

¹⁰³ «L'importance donnée à la nomination — donation du nom, formation et rôle du nom, priorité du nom — n'a pas cessé, de la Bible à Russell et Linksy, de porter ses conséquences, de mener les problèmes du sens et de la vérité, à l'intérieur du langage comme du langage au non-linguistique (...). De la grammaire générative au travail de *Tel Quel* sur le *texte*, et à Derrida, les pré-supposés passant par Port-Royal et Leibniz ont des points communs. Une pesée de la métaphysique marque les discours qui se tiennent sur et dans le langage» (Meschonnic, 1975: 54-55). Ver pp. 54-82 para un estudio detenido sobre las diferentes teorías del nombre a lo largo de la historia.

¹⁰⁴ En el capítulo 1 de esta tesis se ha hablado de una parte del conflicto Meschonnic/Rorty (como representante más notorio del pragmatismo). Ahora, este cobra una nueva luz: «Paradoxe de l'héritage de Wittgenstein : une sortie hors des problèmes vers une réduction à des mots, à du vocabulaire, mais qui

Ligado a ambas concepciones, tanto a la sacralidad o la banalidad del nombre como a la distancia con la cosa o la instrumentalización, hay un “efecto literario”, una “dramatización” que se desprende de la «conscience-meurtre-et-mort des choses», y que ha generado «dans sa danse macabre toute une littérature qui filait la mort comme une métaphore à réaliser» (1989: 64). Meschonnic pone de ejemplo a Blanchot¹⁰⁵, y habla de la a-poética de toda una serie de epígonos que han acogido este expresionismo filosófico y lo han convertido en modernidad literaria (1995: 119).

La segunda forma en que el paradigma filosófico del signo atenta contra la teoría del lenguaje es delegando en las ciencias cognitivas para su estudio. «Les philosophes des années 20-30 (...) minorisent le langage, vu à travers la psychologie ou la logique», y hoy en día «les sciences cognitives régressent selon un syncrétisme épistémologique qui remet ensemble, comme s’il n’y avait eu Dilthey ni Saussure, les sciences de l’historique et les sciences de la nature» (ibid.). La consecuencia de esto es que

maintient les problèmes. Seulement ils sont immobilisés (...), et la critique se tourne en impossibilité de la critique. Par le statut fait au langage» (Meschonnic, 1995: 416). Y en otro punto: «[el pragmatismo] empêche de penser la relation interne, dans l’ordre du continu, entre langage et société, entre le politique et le poétique» (418). Meschonnic considera que la oposición público/privado, armazón del pensamiento pragmatista, nos priva de la posibilidad de una poética del discurso, cuya razón de ser es precisamente la de vincular lo privado —la subjetivación del lenguaje en determinada manifestación— a lo público —el estudio el sistema de valores particular de esa manifestación, considerado desde la continuidad entre los discursos literarios y políticos para construir una crítica antropológica del lenguaje—. Una vez más, parece que la tendencia de Meschonnic a ver oposiciones tajantes en todas partes (algo que él mismo critica), le lleva a pasar por alto que el proyecto pragmatista se parece en bastantes puntos al suyo. En ambos casos hay atención a lo particular —«deberíamos aferrarnos a preguntas acerca de lo que es eficaz en relación con propósitos particulares» (Rorty, 1991:166)— y una comprensión nominalista de la “humanidad” (cada individuo es la humanidad entera, en lugar de un fragmento indefinido de una masa general) que destierra las grandes palabras y las abstracciones acerca de su condición —«La solidaridad tiene que ser construida a partir de pequeñas piezas, y no hallada como si estuviese a nuestra espera bajo la forma de un *Ur*-lenguaje que todos reconoceríamos al escucharlo» (112)—. Por otro lado, ¿qué es la recuperación de la “unidad de la obra” de Benveniste, del sistema de valores propio de cada discurso, sino la “autonomía privada” (116) del lenguaje ironista en la que todos deberíamos trabajar? Y una última cita de Rorty, que vincula antiesencialismo con poética (en oposición a lo lógico, lo científico): “Una cultura poetizada sería una cultura que no insiste en que veamos en ella el verdadero muro detrás de los muros pintados (...). Sería una cultura que, precisamente por apreciar que *todas* las piedras de toque son artefactos semejantes, se fija como meta la creación de artefactos cada vez más variados y multicolores” (72).

¹⁰⁵ «Ce que j’ai essayé d’analyser comme un très grave danger dans l’écriture Blanchot, c’est essentiellement une théorie sous-jacente du langage, pas son écriture de romancier, mais sa théorie, et en tant que c’est une théorie du signe fondée sur l’absence. (...) Le danger est alors de couper le sujet du social et de pratiquer une écriture solipsiste» (1985a: 59). En *Poésie sans réponse* (1978), las pp. 78-134 están dedicadas a “Maurice Blanchot ou l’écriture hors langage”.

desaparece la teoría del lenguaje, que pasa a ser dominio de disciplinas que pretenden encerrarlo en sus propias categorías predeterminadas. En este punto intervienen las críticas de Meschonnic a la Teoría Crítica y a la hermenéutica. Sobre la primera, y en especial sobre Horkheimer¹⁰⁶, dice que pretende la búsqueda del universal abstracto de la razón por encima del proceso de individuación:

Une critique de la Théorie critique passe également par la dissociation de l'effet d'histoire de la philosophie qui lie la théorie à la science. Et fait le dogmatisme non critique du marxisme. Horkheimer vise une scientificité-universalité (...). Tout se passe comme si la vérité, et le progrès, requéraient l'unité (1985b: 20-21).

Este mismo tipo de crítica también lo encontramos en Gérard Dessons, que parte de la crítica meschonniciana al mito del origen para señalar la reducción dialéctica, historicista —de inspiración marxista— que el filósofo arrastra: «Horkheimer pratique une critique fondée sur la notion non critiquée, mythifiée, de l'origine. Même si c'est l'histoire qui se trouve ainsi en situation d'origine, sa conception critique reste une conception binaire, non dialectique (...). L'optique de Horkheimer est réductrice de l'historicité au nom de l'histoire» (Dessons, 1985: 64).

Por otra parte, pero también en este sentido del “requisito de unidad”, Meschonnic señala sobre la hermenéutica que «comme les traductions interprétatives, est une effaçante» (2005a: 263), porque su mecanismo es el de guiar el pensamiento a través de la comprensión, la traducción de unos conceptos en otros de manera que podamos captarlos. La circularidad de “comprender es traducir” y “traducir es

¹⁰⁶ En el artículo “Portrait de Horkheimer en philosophe bourgeois de l'histoire” (1985c), Meschonnic presenta las aportaciones de Horkheimer como una “utopía del materialismo” (100). Sus propuestas no solamente prescinden de una teoría del lenguaje, sino que tampoco tiene una teoría del sentido o una ética. Todo en él se sitúa en el terreno de una política condicionada por el modelo epistemológico de las ciencias naturales (91) y, claro está, de la teoría tradicional del signo: «Mais le rapprochement, chez Horkheimer, entre la philologie et l'histoire, ainsi qu'avec la “psychologie” et “l'anthropologie philosophique”, fait travailler la théorie traditionnelle à l'intérieur de la Théorie critique : car elle reporte la répartition individu/société, psychologie/sociologie — homologie inaperçue au schéma du signe, signifiant et signifié» (ibid.).

comprender” (262) deja fuera, en su confianza en la transferencia racional de conocimiento, la investigación sobre el lenguaje, que es para Meschonnic condición imprescindible para que haya pensamiento. En esta dinámica están insertos Gadamer — «[l]’herméneutique ne connaît que le sens, la vérité. Qui ne sont pas des problèmes du poème. Ce que Gadamer appelle “la parole vivante” est faussé sans qu’il le pense par la généralisation, qui confine à une métaphore, du traduire au comprendre, et réversiblement¹⁰⁷» (263)— o Habermas —«il emprunte, il applique, en les amalgamant, les concepts *philosophiques* (et non sociologiques, non plus que linguistiques, ou poétiques) de la philosophie du langage ordinaire et de la tradition herméneutique. En quoi sa démarche est non critique¹⁰⁸» (1985d: 193)—.

Finalmente, la tercera forma de imposición del paradigma filosófico se refiere a la confusión entre lo *radicalmente arbitrario* y lo *convencional* —que se remonta a la posición de Hermógenes en el *Cratilo* de Platón—, que ha dado lugar a un vaciamiento de la historicidad que puede, si se lee bien, encontrarse en Saussure. Ya hemos hablado de ello en el capítulo 3 de esta tesis. En síntesis, Meschonnic apuesta por una arbitrariedad que es autorreferencial, en el sentido de que «[d]ans une culture-langue, l’arbitraire du signe est le fonctionnement du langage référé à lui-même, hors du cosmique. Les rapports cherchés sont l’histoire de la culture» (1975: 512). Por eso el

¹⁰⁷ En *Verdad y método* (1960; fecha de la edición española 1977) Gadamer indica que la estética de la vivencia, en la que «todo encuentro con una obra posee el rango y el derecho de una nueva producción» conduce aun «nihilismo hermenéutico insoportable» (136) y al «absoluto puntualismo que deshace tanto la unidad de la obra de arte como la identidad del artista consigo mismo y la del que comprende o disfruta». Es lógico que Meschonnic se oponga a estas ideas, y que lo haga tanto en su argumentación —ya que para él es la aspiración al conocimiento general la que condena a la discontinuidad, y no al revés— como en su terminología —el proyecto hermenéutico de hacer de la estética una «historia de las concepciones del mundo» (139) y una investigación por el modo de ser de la experiencia (142), expresiones en las que *estética* y *experiencia* están vinculadas a una tradición ontológica que las aleja de la cotidianidad radical que él contempla para el poema.

¹⁰⁸ El pasaje, que aparece bajo el epígrafe *L’action communicative dans l’herméneutique*, forma parte del artículo “Le langage chez Habermas, ou: Critique, encore un effort” (1985d), en el que Meschonnic critica el concepto de *razón comunicativa*, central en Habermas, desde diferentes perspectivas: desde la hermenéutica, sí, pero también desde la epistemología, la filosofía de la historia, la teoría de la literatura o la teoría social.

origen del lenguaje está en cada individuo, en cada realización, que es siempre un reinicio del sistema de valores; y por eso con cada realización se genera una temporalidad propia que deriva en una historicidad propia, cuya suma o acumulación genera el bagaje de la “historia de la cultura” —que explicada en los términos que manejamos, no es sino una toma de perspectiva acerca de lo arbitrario/histórico de cada manifestación—. Por el contrario, para el convencionalismo lo histórico tiene un rasgo negativo que se deriva de su distanciamiento de lo natural, de lo esencial: «le langage serait conventionnel par défaut, le contrat linguistique se révélant nécessaire pour remédier à l’usure de l’histoire, responsable de la perte, de l’oubli du lien à la nature» (Dessons y Meschonnic, 1998: 36).

6.4. El paradigma teológico

Este paradigma es cultural, no teórico, y está limitado al Occidente cristiano. A diferencia de los anteriores, consiste en una particularidad que se ha generalizado: la de la oposición del Antiguo al Nuevo Testamento en base a la noción de prefiguración, que haría del Antiguo un significante, mero recipiente para un significado que solo aparece de manera posterior. En base a esta concepción se funda una visión teológica de la historia —que por extensión es una visión teológica del sentido, que queda encapsulado en una interpretación última siempre diferida— que tiene a su principal representante en Hegel, y que dejará su huella en el materialismo dialéctico y el marxismo: la historia es sucesión de contradicciones (tesis y antítesis) que eventualmente terminan resolviéndose en la unidad (síntesis), y que la dotan de un movimiento y una direccionalidad que no tiene nada de arbitraria. La especificidad de los discursos humanos desaparece, para pasar a formar parte de una gran y única corriente de sentido. La verdad de los hechos y las cosas presupone una unidad entre hombres y naturaleza,

lo que expresado en términos del signo se refiere a la unidad entre palabras y cosas. Es lo teológico-lingüístico del signo, su aspiración constante a una unidad perdida, que es otra manera de expresar la negatividad del lenguaje, su esencialización:

(...) le seul continu que connaisse le signe, qui est le théologique-linguistique, l'union présumée des mots et des choses. Des hommes et de la nature. Pour le signe et dans le signe, le paradis perdu. D'où le jeu de rôles que le signe fait jouer à la poésie, seule chargée, seule capable de retrouver et de nous rendre cette unité perdue. Être l'anti-arbitraire du signe (1995: 126).

En Hegel, que elabora una filosofía explícitamente teológica, «le thème de la Bible confirme le discours du mythe fondu dans le discours philosophique» (1975: 111). Meschonnic localiza una serie de ejemplos en los que el mito bíblico sirve de modelo para la exposición hegeliana. Así ocurre con la donación de nombres en el Génesis: la designación, que en Hegel es una idealización que elimina al ser empírico para volverlo un universal, es un proceso dialéctico que supone al mismo tiempo la destrucción y el origen: «Chaque fois, l'accession à un sens passe par une négation, — qui n'a pas encore le schéma définitif de la dialectique mais en a l'essentiel. Il faut donc anéantir. Ceci suppose une identification préalable entre l'altérité et la négation, la négation et l'anéantissement» (ibid.). Este modelo de significación es insostenible para una lingüística no teológica. Y tiene consecuencias claras para el sujeto: «De même que le *ceci* du temps et de l'espace disparaît dans le langage et la conscience pour se transformer en universel, l'individu singulier disparaît dans le langage et l'histoire. Disparition homologue à celle de l'être réel du signe, qui disparaît dans le nom. *Quand le signifiant disparaît, l'individu disparaît*» (113).

El combate por la posesión del sentido que realiza la teología cristiana la lleva a colocarse como modelo único, o lo que es lo mismo, como rechazo a lo distinto, a la alteridad. Meschonnic lleva esta idea hasta sus últimas consecuencias para señalar que

en determinados escritos de Hegel, esto funciona como motor de un anti-judaísmo que prepara el antisemitismo político¹⁰⁹: «C'est le motif, par l'opposition entre la religion de la haine et la religion de l'amour, du *Verus Israel*» (1995: 120). Y en otro punto:

Le support, le modèle de la négativité et de la dialectique est le sens théologique chrétien donné au rapport du judaïsme au christianisme. Il est tel que la négation du premier est nécessaire à l'avènement du second. Une chaîne figurative est formée où le Juif est la haine, le corps, et le chrétien est l'amour, l'âme (1975: 116).

Este sería el esquema fundador del cristianismo, el paso necesario para su consolidación como “religión del amor”, religión que unifica por fin lo humano con la naturaleza de las cosas. Meschonnic, sin embargo, ve en ello un proceso de unificación similar al del signo, que relega al judaísmo a una enemistad con lo sagrado, a la situación de un significante a la espera de la donación de sentido: «Opposé à cette alliance de

¹⁰⁹ La “cuestión judía” es, desde nuestro punto de vista, uno de los puntos más conflictivos en las obras de Meschonnic. Cuando hace de la historia del judío una parábola de la alteridad y del sujeto (como en *Heidegger ou le national-essentialisme*), cuando intenta recuperar una “oralidad fundacional” del hebreo bíblico en sus traducciones, cuando contrapone la noción lineal hegeliana-europea de la historia con la *toldot* hebrea —“generaciones”, «recommencements, renaissances, pluralité de la genèse» (1985a: 163)—, o cuando critica el antisemitismo, implícito o no, de determinados filósofos, hay en todos los casos un remanente esencialista, un abuso de la metáfora, que contrasta con el impulso generador de la mayoría de sus críticas. J. E. Joseph expresa bien este reparo: «I embrace Meschonnic when he is pulling me in a direction I was not previously inclined to go in. I resist him when I feel him pulling me in an *idée fixe* direction that is familiar to me because I too already feel that pull, the power of that idealization of cultures isomorphic with languages, and religions, and peoples. The Greeks. The Hebrews. These are overly powerful concepts, seemingly innocuous when we are talking about poetry, but always a step or two away from getting turned into something ugly» (2018: 320). G. Bedetti, en la entrevista de 1988, pregunta precisamente por este uso de lo judío: «you label the Western crisis of the sign as Greco-Christian, whereas “critique” and “rythm” are the Jews of the sign. (...) are you not using the Jew as a metaphor-concept for the other in us?» (Meschonnic, 1988b: 100. En inglés en el original). La respuesta de Meschonnic se contradice a sí misma: «being Jewish is a fact before being a metaphor. (...) It is a metaphor of the fact that rythm is hidden by the sign as the Jew has been treated by the political theology of the sign. Any minority could be a metaphor. Yet to begin with, the Bible turned the Hebrews into the privileged metaphor of history and turned their history into a history of metaphors» (ibid.). Si su reivindicación es la de devolver al judío su lugar histórico y político para que el paradigma del signo deje de servirse de él a la hora de establecer oposiciones y atribuciones interesadas, es bastante fácil objetar que eso es precisamente lo que él hace al hablar de la *crítica* y el *ritmo* como «les Juifs du signe» (1985a: 28). O cuando realiza una crítica etimológica (el mismo procedimiento que reprocha a Heidegger) del nombre que la tradición cristiana ha dado a los textos sagrados— las “Escrituras”— para defender el término hebreo —*Mikra*, “lectura”— en el sentido de lectura compartida, que para él conluga la oralidad y la colectividad del discurso (1985a: 51)—. En el primer caso, el judío como metáfora; en el segundo, el hebreo como esencia. Remanentes metafísicos que, hasta donde alcanza nuestra lectura, no llegan a tener una justificación apropiada.

l'humain et du divin, le Juif est l'inhumain, non seulement au sens de monstrueux, mais au sens radicalement privatif de ce qui fait l'humain — de même que le *son*, opposé au sens, est non signifiant» (119). Por eso, las traducciones que Meschonnic propone de numerosos libros de la Biblia, que recuperarían la oralidad del hebreo original, se orientan tanto a certificar la imposición del cristianismo y sus lenguas (griego, latín) como a recuperar una historicidad fundamental que nos dé perspectiva sobre esta imposición. Cuando no se tiene en cuenta esta historicidad, que implica necesariamente una continuidad entre la teoría del lenguaje y lo político, ocurre el borramiento impuesto por la unificación: «si on prend tout ce qui est du biblique, du post-biblique, etc., bref de la culture juive dans des notions grecques et qu'on nomme l'exil avec les mots grecs, ne serait-ce déjà que Diaspora, c'est d'avance avoir perdu toute l'antériorité proprement hébraïque. Et d'une certaine façon c'est trahir le Juif» (1985a: 54). Por eso, es necesaria una denuncia de la deriva teológica del signo, que recupere tanto la singularidad de los discursos —por encima de la neutralización de la dialéctica— como lo histórico y político que se esconde detrás de una imposición sagrada (y única) del sentido.

6.5. El paradigma social

Las dos manifestaciones de este paradigma, «le plus ostensible et le moins reconnu du signe, le plus nocif et le plus pervers» (1989: 65), ya han aparecido en capítulos anteriores de esta tesis: por un lado, la oposición entre el *sujeto* y lo *social*; por otro, la indistinción entre *sujeto* e *individuo*. En ambos casos, el sujeto del discurso (sujeto de la actividad del poema) pierde su especificidad, su capacidad de imprimir al lenguaje la huella de su actividad, para identificarse bien con una atomización que está marcada negativamente, bien con una masa que lleva a la pérdida de especificidad.

La distinción entre sujeto y sociedad, que tiene un antecedente notorio en la exaltación romántica de la individualidad y el enfrentamiento del artista/genio contra su propia clase, pervive en la antropología y sociología contemporáneas como el tópico que identifica individualismo con hedonismo —Meschonnic es bastante crítico, por ejemplo, con los *Essais sur l'individualisme* de Louis Dumont (1995: 211-232), *Le temps des tribus* de Michel Maffesoli (256-260) o la obra de Gilles Lipovetsky (339-353)—. Por su parte, para la literatura se trata una vez más de la polarización entre escritura y vida: la “opération Sainte-Beuve” —que Meschonnic describe en *Le Langage Heidegger* (1990a: 109-110) como la incompreensión de la relación hombre/obra¹¹⁰— o el sujeto-escritor de Barthes frente al “fascismo” de la lengua¹¹¹, son maneras de perpetuar el dualismo en lo social a través de una distinción entre literatura y práctica cotidiana del lenguaje, entre escritura y vida; o, de otro modo, una estetización de la oposición sujeto/sociedad que elimina cualquier atisbo de continuidad entre ambos. Una situación, por cierto, a la que el arte moderno en general se presta como ejemplo inmediato —la parcelación de los “ismos” y la proliferación de manifiestos, la provocación, la distancia entre arte y recepción o entre artista y público—, pero que Meschonnic considera que es el estado habitual de cualquier estadio de la cultura:

Puisque c'est chaque fois une forme-sujet, la forme d'individuation (langage, ou peinture, ou sculpture, ou musique, ou danse, ou théâtre...) d'une forme de vie. Quelles que soient les conventions culturelles. (...)

¹¹⁰ Una relación que para Meschonnic no debe consistir en una de tipo privado/público, pensamiento/acción, o psicología/sociología, puesto que en ambos casos se impone la discontinuidad entre el lenguaje y el sujeto —otra vez la heterogeneidad del signo—. La clave de ello no está, por tanto, en si el hombre y la obra están o no relacionados, sino en que no son realmente una oposición. Es la posición de Proust en el *Contre Sainte-Beuve*: «(...) le *Contre Sainte-Beuve* a encore de travail à faire sur la pensée de la pensée. Car Proust distinguait de l'individu le sujet de l'écriture, spécifique et irréductible» (Meschonnic, 1990a: 110).

¹¹¹ En la célebre *Leçon* de 1977 en el Collège de France.

C'est l'attitude caractéristique du contemporain démuni devant une oeuvre d'art, quand il lui manque la continuité d'histoire avec cet art, de demander un mode d'emploi. Oubliant que le mode d'emploi, pour les oeuvres du passé (...), c'est la culture que nous avons en commun et qui nous porte les oeuvres (1995: 350).

Esta observación viene al hilo de la vinculación, que Meschonnic considera fundamental para la continuidad entre poética y política, entre arte y sociedad: «On ne demande pas à l'observateur d'une société d'être prophète (...). Mais l'intérêt de cette figure de théorie est de tellement mêler l'art à la société, en montrant l'auto-portrait du post-moderne, qu'il fait apparaître une relation : *on a de la société la théorie qu'on a de l'art, on a de l'art la théorie qu'on a de la société*» (352). Las teorías que anuncian el devenir individualista de la sociedad y las que consideran a las vanguardias artísticas como unas propuestas radicalmente rupturistas que destituyen el valor del arte pasado, pertenecen ambas, desde el punto de vista de la teoría del lenguaje, al mismo paradigma social del signo que trabaja desde la separación entre sujeto y sociedad.

Por otro lado, la indiferenciación entre individuo y sujeto mantiene al individuo/sujeto en el lado del significante, y a la sociedad en el papel de significado, en relación con un “mito de masas” (1982a: 94) que utiliza al individuo para construir una representación de la sociedad. Meschonnic llama a no identificar de manera completa al individuo con el sujeto, con objeto de evitar tanto las connotaciones negativas de la individualización como la absorción del individuo/sujeto por parte de la masa abstracta y general. La noción de individuo, dice, sostiene una tensión entre una conceptualización muy concreta por parte de determinadas doctrinas,¹¹² que consideran lo individual como el paso necesario hacia una comprensión determinada de la sociedad

¹¹² Meschonnic menciona sobre todo las “oscillations théoriciestes-pragmatiques” del marxismo y la Escuela de Frankfurt (1982a: 94-95). El comentario de estas páginas se hace, en concreto, sobre la *Teoría Estética* (1970) de T. W. Adorno.

—muy habitualmente como lo “anti-social”, lo incompatible con lo social, a partir de una concepción biológica de lo social que lo considera al individuo como un elemento mínimo necesario, y consecuentemente lo priva de toda especificidad y toda historia (1982a: 94-95)—, y una abstracción que lo mantiene en lo utópico, en lo desconocido. El primer rasgo es el que vincula lo individual con el *individualismo*, y es el terreno del subjetivismo, el sociologismo y el psicologismo (todos los “-ismos” indican una derivación parcial, falta de relación, exacerbada y por tanto defectuosa, de la disciplina); es el problema del *nominalismo del individuo*, que asigna una continuidad total entre la designación y el objeto, y por tanto identifica de manera absoluta al individuo con una singularidad a la que le falta la red de relaciones: el sujeto lógico, el sujeto psicológico, el sujeto del derecho, el sujeto gramatical... El segundo rasgo, sin embargo, es el que lo vincula con la *individuación*, la constitución y afirmación de la especificidad del sujeto: «Prenant sur la part utopique de l’individu, le sujet, cette fonction instable, intermittente, est superlativement une utopie dans l’utopie. Les notions admises ne lui font pas de place» (1989: 316). Como ya sabemos, esta parte “utópica”, desconocida, es el terreno en el que la teoría del lenguaje de Meschonnic construye su sujeto, que comienza a cobrar identidad allá donde otras disciplinas no alcanzan a describir. Esto es así porque la individuación comparte con la actividad del lenguaje el ser tanto específica —y de manera más concreta, una defensa contra la generalización y la esencialización, «un enjeu de la démocratie, de ses combats contre les intégrismes» (1995: 123)— como histórica —la historicidad del sujeto del discurso, del sujeto poético, forma parte de la historia de la individuación (1989: 315), en el sentido de que hay un origen/funcionamiento/historia para cada manifestación subjetiva, y todos ellos componen una “historia de la historicidad”, que es una historia de la manera en que cada sujeto se afirma como tal—.

Para la relación entre los tres términos, individuo/sujeto/sociedad, se trata tanto de no aislar lo individual de lo colectivo, como de no negar la especificidad frente a la generalización. Las derivas esencializadoras alrededor de uno u otro extremo impiden pensar al sujeto en la continuidad necesaria de poética, ética y política, todas ellas como parte de una misma actividad en la que las marcas subjetivas del lenguaje vehiculan un sistema de relaciones —recordemos que la diferencia fundamental entre *valor* y *significado* es que el valor es relativo y relacional, y solo resulta de la presencia simultánea de otros valores— que no puede reducirse a clasificaciones polarizantes. A partir de estas ideas de Meschonnic, Pascal Michon ha desarrollado una antropología histórica que tiene como objetivo la definición de estas relaciones, «l’histoire du sujet et la vie de la société au sein du langage» (Michon, 2005: 55). Traemos esto a colación porque para él, al igual que para Meschonnic, la significancia es *reticular*¹¹³, necesita de la interconexión de los sujetos en el lenguaje —«le primat du langage et du sémantique et le concept de “rythme” ne peuvent prendre toute leur portée anthropologico-historique que s’ils sont déconnectés de toute conception faisant de l’individuation le produit d’une simple action unilatérale des éléments de sens sur les activités discursives» (65)—, lo que implica la constitución de una *forma de vida colectiva* que es más que la yuxtaposición de individuos indefinidos:

Les discours constituent en effet des totalités signifiantes qui inscrivent les locuteurs dans des formes de vie produites dans des contextes historiques variés. Par l’intermédiaire de leurs rythmes, les discours font circuler des « formes » de processus de subjectivation et d’individuation qui peuvent finalement être partagées par de très nombreux locuteurs. Ils participent ainsi à la construction de ce que l’on pourrait appeler une « forme de vie collective », dont on voit

¹¹³ Para hablar de las redes de significación, Michon fusiona las propuestas de Meschonnic con la teoría de la individuación (que es en su forma básica una teoría de la información) de Gilbert Simondon. Ver, a este respecto, *L’Individuation psychique et collective* (1958).

qu'elle n'est pas le résultat de l'agglomération d'attitudes individuelles, mais bien le produit d'un chevauchement des formes de vie dans le langage (56).

6.5. El paradigma político¹¹⁴

Finalmente, el paradigma político del signo propone una identificación formal entre el convencionalismo lingüístico y el convencionalismo político, por aquello que ambos tienen de tendencia a la unidad, a la resolución de contradicciones. En democracia, esto tiene su expresión en la primacía de la mayoría/significado sobre la minoría/significante, «la sémiotique de la démocratie, la politique du signe» (Meschonnic, 1995: 123). Esta identificación de la mayoría con la soberanía, que deriva de la definición de voluntad general —apuesta por la mediación del Estado, frente a la anárquica “voluntad de todos”— de Rousseau, presenta el problema de la eliminación de las particularidades por la sumisión a un bien común¹¹⁵. Es en este punto en el que Meschonnic localiza la imposición de unidad del signo, el rechazo de la alteridad que

¹¹⁴ El paradigma político es el menos desarrollado por Meschonnic. Pascal Michon considera que la transferencia de la teoría del ritmo a la realidad social y política del momento (últimos años del XX y principios del XXI) es, cuanto menos, poco satisfactoria. Meschonnic no comprende bien los movimientos sociales que ocurren a su alrededor, y en lo que a este aspecto respecta, sus propuestas están desconectadas de los acontecimientos y de la teoría política de su contemporaneidad (Michon, 2012). Una respuesta de la entrevista con G. Bedetti da la medida de esta desconexión: «The subject and society cannot try to identify themselves with any political practice that I know. They are as utopian as the place left to the rhythm in the usual conception of language. The sign does not know about them. Nor do institutions. Politically, I belong to the party of rhythm» (Meschonnic, 1988b: 98. En inglés en el original).

¹¹⁵ Esta objeción al *Contrato social* es bien conocida: la realización de la voluntad general solo es posible si hay una identificación total entre el interés común y cada uno de los intereses particulares, una homogeneidad entre individuo y sociedad. Isaiah Berlin, en *La traición de la libertad* (2004) expresa esta idea en términos de comunión religiosa: «Rousseau avanza gradualmente hacia la noción de la voluntad general como si fuese casi la voluntad personificada de una gran entidad suprapersonal, de algo llamado *el Estado*, que ha dejado de ser el aplastante Leviatán de Hobbes para ser algo más parecido a un equipo, algo como una Iglesia, una unidad en la diversidad, algo mayor que yo, algo en que yo entiendo mi personalidad solo para volver a encontrarla» (70). También son conocidas las derivas totalitarias de esta idea: «Cuando yo impido que un hombre busque fines malignos (...) [l]o hago porque eso es lo que su propio yo interno, mejor y más real, habría hecho si solamente él le hubiese permitido hablar. (...) Yo lo obligo a hacer ciertas cosas que lo harán feliz. Quedará agradecido conmigo si alguna vez descubre cuál es su verdadero yo: tal es el meollo de esta célebre doctrina y no hay dictador en Occidente que en los años posteriores a Rousseau no se valiera de esta monstruosa paradoja para justificar su conducta» (72).

ya hemos visto que se encontraba en las implicaciones políticas de la filosofía de Heidegger, y que también va a estar en Marx.

«*Langage, conscience, idéologie, contenu* font un seul paradigme» (1975: 263), anuncia Meschonnic a propósito de la teoría marxista. Su análisis es una buena síntesis de los problemas suscitados por los paradigmas del signo, porque es una teoría que contiene alusiones a todos los niveles en que este actúa: político, social, religioso, filosófico, y, en última instancia, antropológico. En Marx se perpetúa la tradición que considera el lenguaje como un instrumento de engaño: las estructuras y fuerzas que gobiernan el curso de la historia están escondidas por una red de apariencias (1975: 268) que debemos revelar como tales. La labor del crítico debe ser la búsqueda de autenticidad, de comprender y mostrar las cosas tal y como son. Sin duda, esto remite una vez más a la distinción realista entre una supuesta naturaleza de las cosas y nuestra incapacidad para aprehenderlas de manera inmediata:

Un présupposé du langage de Marx, par opposition aux phrases creuses, est qu'il existe un langage qui exprime la réalité, les choses comme elles sont, et que c'est celui qui dévoile les mystères, soit directement par l'analyse des faits (...), soit indirectement, en démasquant le langage de ceux qui remettent du mystère. C'est son langage, mais pas seulement le sien, celui de tous ceux qui dévoilent le fonctionnement du social (267).

Con esta denuncia Marx hace varias cosas: instrumentaliza el lenguaje al reducirlo a un medio de comunicación que debe ser transparente y transmitir la intencionalidad detrás de cada discurso; impone el modelo del signo por vía de lo económico —al pretender que las ideas de valor de cambio, contenido, comprador-vendedor, se trasladen a lo lingüístico—, lo que mantiene el dualismo forma/sentido para el lenguaje; ignora, finalmente, la especificidad del lenguaje, que queda atrapado en la oposición irracional/racional, opacidad/transparencia. Si nos remontamos hacia

atrás en los paradigmas, esta reducción se opera 1) en lo social, a través del “mito de masas”: la violencia que la ideología ejerce sobre el sujeto lo reduce a un individuo que existe solo como condición previa a la masa (1982a: 94; 1995: 201); 2) en lo religioso, mediante de una identificación entre el mundo burgués capitalista y el *Judío*: ambos representan el dinero, el engaño, el significante que está siempre en el lado erróneo de la historia (1975: 278-281); 3) en lo filosófico, por la extensión que el materialismo histórico representa de la dialéctica hegeliana —una concepción de la historia fundada en lo general (historicismo) en lugar de lo específico—, así como de un positivismo que opone sin exclusión lo racional a lo irracional; 4) en lo antropológico, debido al mantenimiento del binomio naturaleza/cultura, lo real y lo falso o manipulado, que en Marx toma la forma específica de la vida o el lenguaje: la lucha política, la acción, frente a la especulación (264).

Como ocurría con Heidegger, o con el problema del esencialismo en general, Meschonnic no está descubriendo objeciones nuevas¹¹⁶. Lo que sí hace es aportar una perspectiva crítica hasta ahora poco explorada, al afirmar que los inconvenientes que suscitan estas ideas, como los inconvenientes de la teoría marxista, tienen su origen en el lenguaje: en el problema entre las cosas y su expresión verdadera, y en un pensamiento aún encerrado en el conflicto entre significado y significante. El proyecto marxista trata de revelar lo que el lenguaje esconde en los conflictos sociales, políticos y económicos, pero esta revelación presupone la existencia de lo escondido; o lo que es lo mismo, lo “otro” —el significante— solo existe en la medida en que es lo que pone

¹¹⁶ Por poner un ejemplo, podemos aludir a las objeciones que Isaiah Berlin hace en “El marxismo y la Internacional en el siglo XIX” (2000: 179-243), que consisten exactamente en señalar los dualismos engañosos y la reducción a un proyecto común: la síntesis entre positivismo y dialéctica con «una garantía de recompensas definitivas tan reales y tan ciertas como cualquier otra ofrecida por la religión o la filosofía en el pasado»; la identificación de un enemigo específico que es necesario derrotar para liberar a la humanidad; la división de los hombres entre criaturas de luz y de oscuridad; o la identificación de los intereses de los explotados con los intereses de toda la humanidad (182 para todos).

en marcha la teoría, lo que está detrás de las manipulaciones y las opresiones y debe ser destruido para alcanzar un estado de absoluta claridad y racionalidad —el significado—. Para Meschonnic esto deriva en que la desmitificación se re-mitifica de otro modo: en la forma de un proyecto que implica «une eschatologie transposée en asymptote du futur» (1975: 282):

Dénonçant le sacré dans la causalité du social, Marx laisse le sacré dans le langage, sans le dénoncer, escomptant qu'il sera emporté quand l'autre sera emporté, comme la libération politique dans la libération humaine. Son exigence même de transparence et de rationalité apparaît mythique, car elle présuppose que les rapports sociaux, qui passent par le langage, pourront, dans des temps historiques, être transparents et rationnels. (...). L'emploi du futur, chez Marx, marque le discours du désir, le discours du mythe (ibid.).

Capítulo 7

Historia del ritmo

Tal como indica Meschonnic al inicio de su entrevista con Jean Baumgarten (1982b) —concedida a propósito de la publicación de la *Critique...* ese mismo año—, «“Critique du rythme”, ce n’est pas “critique *des* théories du rythme”. Le titre voudrait dire dès le début qu’il s’agit de reprendre le problème du rythme dès ses fondements, de fonder une théorie du rythme. (...) Donc, “critique du rythme” signifie modification complète de la théorie du langage” (87). El desarrollo del concepto de *ritmo* no es para él una labor de comentario o reafirmación, sino de desmantelamiento de una serie de paradigmas que llevan implícitos una manera acrítica y generalista de trabajar el lenguaje. Por eso, la definición de ritmo que introduzca no puede partir de las anteriores —puestas en tela de juicio, por ejemplo, en las páginas 149-176 de la *Critique...* (1982)—, sino que tiene que fundarse en unos nuevos procedimientos, en una nueva manera de pensar. En las últimas décadas, y a través de la actualización del pensamiento de Meschonnic, se está comprobando la radicalidad de este proyecto de refundación del pensamiento sobre el lenguaje, que se demuestra no en su capacidad para reabrir polémicas acerca de la cuestión, sino en la aparición de puntos de vista de otro modo inimaginables. Es el caso, por ejemplo, del ambicioso proyecto de estudio del ritmo al que Pascal Michon ha consagrado su carrera, y que a través del portal *Ruthmos* (<http://rhuthmos.eu/>) o sus *Elements of Rythmology* —una suerte de historia general del ritmo que comenzó a publicarse en 2018 y que ha alcanzado ya el tercer volumen— está

tratando de formular, en términos de Meschonnic, un nuevo paradigma científico del ritmo (Michon, 2012)¹¹⁷.

Asumiendo, pues, que nos encontramos ante un intento de renovar el pensamiento sobre el lenguaje, la presentación del ritmo que vamos a hacer en estos tres próximos capítulos se centrará en las características propias, las referencias y las posibilidades de aplicación práctica que este concepto tiene para el proyecto de Meschonnic. O lo que es lo mismo: investigaremos el ritmo sin ánimo de trazar un repaso exhaustivo (un objetivo que por otro lado no corresponde a esta tesis), sino desde los antecedentes que el propio Meschonnic señala como deudores intelectuales, y persiguiendo su relación con otros lugares destacados de la teoría del lenguaje meschonniciana —poética, semántica, crítica del ritmo, traducción...—.

7.1. Ritmo poético, poética del ritmo.

El cambio más significativo de la propuesta metodológica de Meschonnic, aquello que obliga a reconsiderar todo enfoque analítico, es su orientación hacia lo que venimos llamando la *modalidad* del sentido: no lo que significa un texto, un discurso, una manifestación del lenguaje, sino cómo lo hace. Es la significancia, entendida como superación del binomio significado/significante, «une signifiante (signification produite par le signifiant) constamment en train de se faire et de se défaire, de l'unité à l'élément qui peut à son tour être une unité-valeur momentanée dans le système d'un discours, et en interaction avec la signification contextuelle» (1975: 512). Para este enfoque es

¹¹⁷ Las propuestas de Michon han alcanzado el ámbito hispánico, como prueban las traducciones de sus artículos que está realizando el Departamento de Artes y Movimiento de la UNA de Buenos Aires, o la traducción en 2020 de su libro *Les Rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé* (originalmente publicado en 2007). Y a través de ellas, determinadas definiciones de Meschonnic —presentadas sin demasiado contraste, hay que decir— que sirven para dar contexto a aproximaciones rítmicas a textos dramáticos o danza, como en el volumen colectivo *Ritmando danzas* (2013. Buenos Aires: Autores de Argentina).

necesario dejar atrás interpretaciones psicológicas y sociológicas (las funciones de Jakobson, por ejemplo), lo mismo que toda perspectiva hermenéutica que aborde el sentido como verdad. Lo que no implica, por otro lado, una lectura formalista que estudie el discurso desde categorías lingüísticas —y por extensión, a la literatura desde su género, su estructura, su métrica y, en definitiva, su excepcionalidad—. El estudio de la significancia del discurso apuesta por «[p]rivilegier le sujet, l'historique», y «[d]onne de l'importance au sémantique plutôt qu'au sémiotique» (510). Esta es la labor que la poética tiene asignada en la teoría meschonniciana: determinar la especificidad de las manifestaciones mediante el análisis de las marcas de subjetividad, su prosodia, esto es, su *ritmo*.

El estudio del ritmo, como primera línea de ataque a los paradigmas del signo, obliga a reconsiderar la relación del significante con el sentido en dos fases: una primera, que es la de la propia recuperación del significante, de la corporalidad del lenguaje —«l'avant-langage, le hors-langage, tout le gestuel, le rythme non restreint au psychophysiologique ouvrent le langage sur une idée du corps qui change autant que notre idée du langage, et de son rapport au culturel» (511)—, y una segunda que es la de la eliminación de la primacía del sentido sobre su materialidad —«Une théorie du rythme est une théorie du sens non parce que le rythme est le sens, mais parce que le rythme est en interaction avec le sens» (1982a: 82)—. Este proceso es al mismo tiempo crítico, orientado a deshacer consideraciones irreflexivas sobre la naturaleza del lenguaje, y poético, proyectado sobre las prácticas específicas. La crítica que el ritmo hace al signo la hemos abordado en el capítulo anterior. La relación entre poética y ritmo será el eje que articule este capítulo.

Para Meschonnic, es en la literatura, en el poema en su sentido amplio, donde la interacción ritmo/sentido se manifiesta de manera más clara: «Le poème est le discours

où cette interaction est la plus visible. Sans doute aussi celui où elle est la plus spécifique» (ibid.). Esta perspectiva poética del ritmo —pero también al revés, esta perspectiva rítmica de la poética— obliga a cambiar las consideraciones, las asunciones que se tienen de los dos términos. Como ya ha ocurrido antes con otras definiciones, no se trata en ningún caso del juego de palabras, sino de la reflexión que conduce a reformular estos términos desde los criterios de la teoría del lenguaje que trabajamos.

En el caso del ritmo, se abandonan definiciones biológicas o lingüísticas¹¹⁸ para proponer una vinculación con el sentido. El ritmo es «une organisation spécifique du sens. Une physique spécifique. La définition est à compléter : *le rythme est l'organisation du mouvement de la parole par un sujet*» (Dessons y Meschonnic, 1998: 28). Estas definiciones aparecen, con diferentes matices, por todas partes en la obra de Meschonnic: «Le rythme est organisation du sens dans le discours» (Meschonnic, 1982: 70); «[t]oute dans le mode de signifier, le rythme et la prosodie y mènent la signifiante» (1995: 128); «le rythme apparaît non un opposé du sens, mais la matière du sens, ou plutôt de la signification. L'organisation de la spécificité et de l'historicité d'un discours» (1985a: 87). No es exagerado decir que en la relación entre ritmo y sentido, en la significancia, en la semántica del discurso, se juega todo el desarrollo conceptual —lenguaje como actividad, historicidad, subjetivación, continuo entre disciplinas— que Meschonnic propone. Tanto desde la parte teórica, lo que tiene de crítica, de revisión de autores y de nociones, como desde el enfoque práctico, analítico, que toda su teoría conlleva. En su versión más radical, en esta relación se juega la eliminación de las categorías de análisis de la lengua, que son categorías del signo, para ser sustituidas por

¹¹⁸ A estos lugares comunes sobre el ritmo volvemos en el capítulo siguiente. Baste, por el momento, mencionar las listas de definiciones que hace en la *Critique du rythme* (1982a: 149-176), *Les états de la poétique* (1985a: 86-92) o en el *Traité du rythme* (Dessons y Meschonnic, 1998: 11-24), en donde aparecen acepciones de diccionario, perspectivas lingüísticas, musicales y filosóficas que, de una u otra manera, reducen el ritmo a un determinado campo, o lo confunden con la métrica o la periodicidad.

un modelo de observación rigurosa de la especificidad de ese “movimiento de la palabra”:

Si le rythme redevient, ou plutôt est reconnu (empiriquement, il n’a jamais cessé de l’être) l’organisation du continu dans le langage, le binaire du signe n’a plus aucune pertinence dans les limites du discours. Il n’y a plus du son et du sens, il n’y a plus la double articulation du langage, il n’y a plus que des signifiants. Et le terme de signifiant change de sens, puisqu’il ne s’oppose plus à un signifié. Le discours s’accomplit dans une sémantique rythmique et prosodique. Une physique du langage. Sans oublier la continuité avec la voix et le corps dans le parlé. Cette sémantique ne se fait selon les unités discontinues du sens¹¹⁹. Elle détermine un mode nouveau d’analyse (1995: 143).

Esta comprensión de la noción de ritmo lleva a Meschonnic a diferenciarla de otros ritmos, otras acepciones o perspectivas de estudio. En el *Traité du rythme* (Dessons y Meschonnic, 1998) señala que hay *ritmos lingüísticos*, que son los propios de cada lengua, y en base a los cuales surgen los análisis métricos y formales. También *ritmos culturales y retóricos*, que son propios de una época y revelan estilos y prácticas. A estos, Meschonnic opone los *ritmos poéticos*, «non parce qu’ils seraient en vers, mais parce qu’ils sont propres à une oeuvre, et partie constitutive de ce qui fait qu’on la reconnaît entre toutes, vers ou prose» (28). Es aquí donde debe situarse la poética. Ya sabemos el lugar privilegiado que adquiere en su teoría: «le révélateur du fonctionnement du langage, l’épreuve de sa théorie, par le lien spécifique entre littérature et langage, est le fonctionnement de la littérature» (Meschonnic, 1995: 131). Su orientación hacia el ritmo, su conversión en una *poética del ritmo* es una apuesta por

¹¹⁹ De nuevo puede verse que el uso de la palabra *sens* varía en función del contexto: a veces es la totalidad del sentido que porta un discurso, y en ese caso interactúa con el ritmo en tanto que este da cuenta de su funcionamiento; a veces se opone a “sonido”, y entonces se comporta como “significado”, en oposición a “significante”. De manera general, siempre que aparezca asociado a la significancia, a la modalidad, tendrá un valor positivo: «Le sens se fait dans et par tous les éléments du discours. (...). Le sens n’est plus le signifié. Il n’y a plus de signifié. Il n’y a que des signifiants, participes présents du verbe signifier» (1982a: 70).

el análisis específico, «le travail pour reconnaître *ce que fait* une oeuvre littéraire, et *comment* elle le fait, ce que fait chaque oeuvre, et qu'elle est seule à faire» (Dessons y Meschonnic, 1998: 28). Si “ritmo *poético*” es el concepto que implica la eliminación del binomio significado/significante, y el estudio de la interacción entre ambos que se expresa en la significancia, la “poética *del ritmo*” es la orientación de este estudio hacia la obra concreta, hacia la obra como unidad que la semántica del discurso propone:

La question du rythme tient l'inséparable d'une théorie du langage et d'une théorie de la littérature. Car si un sujet peut être unité de rythme, si un discours peut être unité de rythme, ce n'est possible que quand un sujet s'inscrit au maximum dans son discours, inscrit au maximum sa situation dans son discours, qui en devient le système (Meschonnic, 1982: 73).

La relación entre poética y ritmo es fundamental para entender que la significancia no tiene el carácter fundacional que el sentido tiene para otro tipo de análisis u otras teorías. En los siguientes apartados esta relación estará siempre presente, para mostrar que la atención al ritmo se orienta, en todo momento, al modo en que el discurso se organiza, y no a lo que pueda revelar sobre el significado de uno u otro discurso. Los autores que Meschonnic referencia a la hora de hablar del ritmo —G. M. Hopkins, Tinianov, Mandelstam, Benveniste— comparten esta idea. Lo mismo ocurre con el acercamiento de Meschonnic a la Biblia, a la que no considera un origen, sino un modelo rítmico.

7.2. La anterioridad del ritmo

7.2.1. La anterioridad entendida como funcionamiento

Esta manera de presentar el ritmo permite una distancia crítica con respecto al signo, que para Meschonnic es posible debido a cierto estatus de anterioridad que el

ritmo posee: anterioridad a toda formalización (a toda cuestión métrica, por ejemplo), pero también anterioridad al sentido, e incluso a la individuación: «Les rythmes son la part la plus archaïque dans le langage. Ils sont dans le discours un mode linguistique pré-individuel, inconscient comme tout le fonctionnement du langage. Ils sont dans le discours un élément de l'histoire individuelle» (1982a: 100).

La exposición de Meschonnic en este punto se vuelve, si cabe, más ambigua, porque lo que está buscando es el elemento apriorístico que cierre su propio círculo hermenéutico¹²⁰; esto es, aquella idea, previa a cualquier asignación de contenido, que explique el funcionamiento del lenguaje y del discurso sin ser en realidad un concepto cerrado o un modelo¹²¹, sino la extrapolación de algo que se localiza en todos los casos particulares como lo “ya dado” o “ya asumido”¹²², un «représentant de l'incompréhensible», la «matière privilégiée de l'aventure» (102). La anterioridad, como ocurría con lo “divino”, forma parte de esas nociones que Meschonnic no desarrolla más que en contexto a otras ideas, y por tanto quedan poco perfiladas y solo

¹²⁰ Utilizamos esta expresión porque, salvando las distancias, es la misma que hemos usado para ilustrar la relación entre la idea de interpretación en Heidegger y la anterioridad del mito. En la nota 92 citábamos unas líneas de Nowell Smith (2018) acerca de la circularidad de los razonamientos de Meschonnic. En un texto acerca del papel de la traducción en la teoría de Meschonnic, Clive Scott también critica la cadena de conceptos y el “cierre tautológico” que se impone: «Meschonnic's argumentative strategy is that of the browbeater, an unrelenting reiteration of a position which is hugely suggestive but non-interlocutory and non-progressive. The reasons for this lack of progression seem to me to be threefold. First, his settling back into a quasi-synonymic chain of concepts – discours >rythme >oralité >historicité >énonciation >le continu >récitatif –whose terms tend to collapse into each other, to generate tautological closure, and whose mesmerizing litany excuses him from making critically demonstrable what is conceptually so invigorating» (2018: 369-370). Al hablar de la anterioridad vamos a encontrarnos con este problema de la dificultad de demostración.

¹²¹ Este “no ser un concepto” es uno de los puntos que Meschonnic critica a la *différance* de Derrida y su postergación constante: «il entame ce que ni Husserl ni Heidegger n'ont entamé, une tentative de réduction par la technique phénoménologique de l'infinisisation de l'autre dans le même, présupposant une temporalité de l'écart, du détour — démontrant l'illusion de la présence. S'il n'y a pas de présence, il n'y a pas de représentation du signe : seulement un infini de renvois et d'oppositions» (1975: 405).

¹²² Es inevitable acordarse en este punto de la frase de Heidegger «[l]a articulación de lo comprendido en el acercarse interpretativamente los entes siguiendo el hilo conductor del “algo como algo” es anterior a toda proposición temática sobre ellos. En esta no emerge por primera vez en el “como”, sino que solo resulta enunciado por primera vez» (1971: 167). Heidegger habla aquí del proceso interpretación, y en ese sentido no puede estar más lejos de las pretensiones que Meschonnic tiene para su teoría del lenguaje. Y sin embargo no puede dejar de apreciarse el paralelismo entre sendos problemas con la “anterioridad”, que se *intuye* necesaria para el correcto funcionamiento de la teoría sin poder llegar a *articularse* plenamente.

se entienden en referencia a otras cosas: «Antériorité [del ritmo] seulement par rapport à la priorité habituelle du sens» (99). Nowell Smith (2005: 353-355) señala que las explicaciones de Meschonnic sobre la anterioridad del ritmo contienen algunos de los pasajes que más llaman a equívocos de toda su obra¹²³. Pero como Meschonnic insiste en la importancia de estas nociones, es necesario —a pesar de los reparos que podamos tener hacia una idea de “anterioridad al sentido”, que vuelve la argumentación compleja desde el mismo instante en que no tenemos claro si podemos dotar de sentido a algo previo al mismo— elaborar sus palabras para insertarlas en la argumentación general.

Dicho esto, hay tres perspectivas desde las que abordar la anterioridad del ritmo. La primera concierne, como hemos indicado, a su relación con el sentido. Desde esta óptica, “anterioridad” es “prioridad”, dotar de importancia a un elemento del discurso sobre otro, que es también priorizar una lógica sobre otras: al centrarnos en la prosodia, la semántica de los discursos, estamos dando preponderancia al modo en que esos discursos significan por encima de lo que significan. La lógica del ritmo por encima de la lógica del signo. En estos términos, «[l]e rythme y est une forme», pero «[l]’antériorité du rythme sur le sens des mots est indissociable de ces mots, même si le rythme fait sens autrement, partiellement. Étant du discours, il n’est pas antérieur au discours particulier où il est un autre du sens» (Meschonnic, 1982a: 99). El ritmo hace sentido, pero lo hace de otra manera. Esta otra manera es anterior al sentido tradicionalmente asociado al significado porque mientras que el significado es subsidiario del signo —está sometido a su lógica de reconocimiento y reproducción de unidades iguales— el sentido del ritmo se produce de manera paralela a las palabras, a su encadenamiento y a su materialidad. Por otro lado, insistir en que el ritmo es

¹²³ Sobre todo en lo que respecta a los diferentes significados que en función del contexto otorga a la palabra *sens*.

indisociable de las palabras ayuda a diferenciar la anterioridad propuesta por Meschonnic de una supuesta anterioridad “ontológica” o fundacional, de una anterioridad mítica¹²⁴ que concediera sentido en lugar de transcurrir de manera paralela a él. No hay que olvidar que el ritmo no es un filosofema, sino que se trata siempre del estudio de los discursos específicos y de la manera en que se articulan.

En segundo lugar, está la relación de la anterioridad con el sujeto. Ya hemos citado la idea de que el ritmo es un “modo lingüístico pre-individual, inconsciente”. Meschonnic se distancia del psicoanálisis (101) al concretar que lo “inconsciente” quiere decir aquí «l’inconnu dans le sujet» (102), todas esas nuevas relaciones entre sujeto y sentido que van más allá de la asignación de significados y la interpretación, y que aparecen en la cadena de significancia, en la oralidad de cada manifestación del lenguaje. La diferencia estaría, entonces, en que lo inconsciente del ritmo es material, y no psicológico, y se proyecta de manera externa, y no interna. El discurso, que es en cada momento *yo, sistema de yo*, porta un ritmo que no se lee —en el sentido de reconocer unidades de significado— pero que sí se entiende/escucha [*s’entend*]. La anterioridad es lo incomprensible de este sistema de yo, la huella subjetiva pero inconsciente de cada expresión. En resumen, podría hablarse de que el ritmo contribuye al proceso de *individuación* de los sujetos, a la manera en que estos devienen sujetos a través del lenguaje, y es por eso por lo que posee un estatus de anterioridad. Es de nuevo otra presentación de la fórmula “una forma de lenguaje transforma una forma de vida”

¹²⁴ Sin embargo, la relación entre anterioridad y mito que Meschonnic propone en *Le signe et le poème* (1975) introduce ambigüedad en la reflexión sobre la anterioridad que nos ocupa: «tout discours de l’antériorité garde quelque chose des cosmogonies anciennes»; y más adelante, «[p]ossession mythique du passé de toutes les cultures, l’antériorité (...) est et n’est pas temporelle : un toujours déjà, hors du temps. Une essence, plutôt qu’un avant» (31 para ambas citas). Es inevitable que aparezca esta ambivalencia si el acérrimo antiesencialista que es Meschonnic se empeña en utilizar vocabulario “mitificador”. Quizá es por eso, como mencionamos más adelante, que al hablar del ritmo Meschonnic insiste en que su anterioridad no se refiere a un pasado, sino a lo que posibilita la permanencia, lo que abre la puerta a una historicidad que se renueva constantemente. No es en absoluto claro, pero nos devuelve a su terminología y a su lógica interna. También hay que señalar que *Le signe et le poème* es uno de sus primeros libros, y que la reflexión sobre estas cuestiones se vuelve más precisa en textos posteriores.

y viceversa. En esta misma línea, Pascal Michon, en su artículo “Vivre dans le langage” (2005), explica la anterioridad del ritmo y su relación con lo desconocido del sujeto como una “modificación de la manera de vivir”:

Fondée sur des marques signifiantes dispersées le long de la chaîne parlée mais qui restent à travers le temps, notamment par les échos prosodiques, en interaction les unes avec les autres, cette subjectivation déborde et engage les locuteurs d’une manière dont ils n’ont pas conscience. La subjectivation « rythmique » apportée par les discours consiste ainsi essentiellement à modifier le corps-langage des locuteurs et à les faire participer à des formes d’expérience corporelles-langagières qui les dépassent. (...) les rythmes signifiants donnent à l’individu identifié par l’appareil formel de l’énonciation un contenu expérientiel. Ils transforment ainsi les locuteurs-auditeurs non pas en agissant directement sur leurs représentations, leurs opinions ou leur valeurs, ni même sur leur caractère ou leur mentalité, mais en modifiant leur *manière de vivre* (2005: 56).

Pero, finalmente, quizá la explicación más clara de la anterioridad sea la de su diferenciación con respecto al *origen*, o lo que es lo mismo, su vinculación con la historicidad de los discursos:

Si le rythme est un élément du système d’un discours, il tient à l’histoire de ce discours. (...) Et s’il y a une histoire du rythme dans un discours, une histoire particulière qui s’ajoute à l’historicité générale du discours, cette histoire n’est-elle pas aussi l’histoire d’un individu, son devenir-sujet? (Meschonnic, 1982: 100).

La anterioridad del ritmo no tiene nada que ver con lo originario, con un origen mítico que inaugure el sentido. Si a algo se opone la teoría del ritmo es a esto. Todo lo contrario, la anterioridad se asocia a un funcionamiento que, por ser específico de cada discurso, no está atado a un pasado —la definición débil de historicidad, el historicismo— sino que apunta a una permanencia, a un reinicio constante de los valores: «L’archaïque comme une mémoire de l’oubli, non un passé mais une

permanence, une fois de plus l'origine comme un fonctionnement¹²⁵» (ibid.). Si recordamos la caracterización de Meschonnic de la *arbitrariedad del signo*, esta aludía al funcionamiento del lenguaje referido a sí mismo, fuera de lo cósmico. Lo mismo ocurría con la idea de *unidad de obra*, que implica la determinación de una serie de valores específicos para cada manifestación del lenguaje. La arbitrariedad, la unidad, que son expresiones de lo autorreferencial del lenguaje —esto es, que lejos de instancias trascendentales, busca sus relaciones en el orden de una historia y una cultura— remiten a lo originario solo en el sentido concreto de que para cada discurso se reinician sus condiciones, su sistema de valores. Pero si cada discurso es en sí un origen, entonces el origen no está en otra parte, fuera del lenguaje, sino que se halla en el modo en que se articula el discurso, en su especificidad.

Como puede comprobarse, la anterioridad del ritmo está inscrita en cada pequeño paso de la argumentación de Meschonnic —una argumentación ya de por sí bastante circular—, y al mismo tiempo se borra tras ellos. El estatus de anterioridad del ritmo, la predominancia del modo de significar por encima del sentido, es lo que posibilita que la teoría permanezca abierta, que se proyecte a un infinito de posibilidades. Al mismo tiempo certifica la historicidad de los discursos. Y esto es lo que lleva a hablar de origen como funcionamiento. Una buena muestra de la manera en que la anterioridad se materializa en un discurso concreto es la Biblia.

¹²⁵ Esta idea de la “memoria del olvido” volverá a aparecer cuando estudiemos sus poemas (en concreto, en el apartado 10.4 de esta tesis), en los que el olvido es una idea recurrente.

7.2.2. La Biblia como un funcionamiento¹²⁶

El texto bíblico hebreo propone un funcionamiento que participa del orden de lo continuo: continuidad entre verso y prosa, entre ritmo y sentido, entre historicidad y colectividad. Es el modelo para un tipo de práctica del lenguaje sobre la que no estamos acostumbrados a pensar, porque se coloca fuera de las categorías binarias del signo. El estudio de la Biblia que Meschonnic hace se funda sobre tres problemas que ya hemos abordado en nuestra exposición: el conflicto entre lo sagrado y lo divino, el borramiento del hebreo original a través de traducciones “cristianizantes”, y la situación de la oralidad frente a la imposición de la métrica. Y los tres pueden resumirse en un problema de traducción, que vincula esta faceta del trabajo de Meschonnic con su propuesta teórica, y propone, también para la traducción, el dilema de una lectura semiótica del texto que se derrumba ante una investigación poética.

La fuerza poética del texto bíblico no radica en su expresividad, en su belleza, sino en que supone un testimonio de oralidad:

Los libros de antropología bíblica muestran que el hebreo bíblico no tiene palabra para decir la poesía, está la palabra *shir* que quiere decir “canto”, y es en hebreo medieval que esta palabra, bajo la influencia de la poesía árabe, tomó el sentido de “poesía”. Pero, en el hebreo bíblico, los hebreos no conocen la poesía. Conocen el hablar y el cantar¹²⁷ (2007: 16).

La rítmica del hebreo bíblico es muy precisa, organizada alrededor de un sistema de acentos conjuntivos y disyuntivos¹²⁸ —«Cette pan-rythmique est une hiérarchie de 18

¹²⁶ Este apartado se complementa con lo que diremos en el 8.4 (“Traducir el ritmo”): el proyecto de retraducir la Biblia motiva el estudio sobre el funcionamiento rítmico de sus versículos, al tiempo que una reflexión de carácter general sobre lo que debe representar la traducción para la teoría del lenguaje.

¹²⁷ Este y los fragmentos siguientes son partes de una entrevista de Samuel Blumenfeld a Meschonnic, y que se publicó en *Le Monde* 2 en febrero de 2005. No hemos localizado el texto original en francés, así que utilizamos la traducción española de Hugo Savino que aparece en *La poética como crítica del sentido* (Meschonnic, 2007c: 15-27).

¹²⁸ Una de las razones de que la Biblia de los Setenta, la traducción al griego que se hace en el siglo III a. C., tenga tanto peso en la tradición escritural cristiana, es porque se considera que la notación escrita de los textos hebreos originarios era muy rudimentaria: sin vocales, puntuación, acentuación... Como el texto

accents disjonctifs et 9 conjonctifs (12 et 9 pour les *Psaumes*, *Job* et les *Proverbes*), avec trois valeurs: mélodique, pausale et sémantique» (2007a: 46)— que es el único principio organizador de los grupos y las pausas (Dessons y Meschonnic, 1998: 40). Para insistir en la corporalidad del texto, Meschonnic hace referencia al sentido de la palabra hebrea para “acento”, *taam*: «Significa el gusto de lo que uno tiene en la boca, el gusto de lo que uno come. Es el sabor, y es también una metáfora bucal y corporal. Y, para mí, es una verdadera parábola de la relación entre el cuerpo y el lenguaje» (17). La consideración de la Biblia como un funcionamiento se funda sobre la idea de una «*taamisation* généralisée, à partir du terme *taam* : rythmiser tout le traduire, et pas seulement la traduction de la Bible, rythmiser toute la pensée du langage. Car alors il y a à traduire l'énonciation comme inséparable de l'énoncé» (2009b: 23). La “ritmización” del pensamiento, lo inseparable del enunciado y su enunciación, aluden a una consideración de la oralidad —las marcas de subjetividad que toda expresión porta— como fundacional no solamente del discurso específico, sino de toda la actividad del lenguaje. Expresado en términos de *anterioridad*, esto es así hasta el punto de que Meschonnic considera que es la Biblia la que ha hecho al hebreo, lo mismo que es el Corán el que ha hecho al árabe (2016: 37). “Hecho”, dice, en el sentido de una actividad rítmica que se continúa en los que practican esas lenguas; en el sentido de una rítmica que se extiende a los sujetos para asegurar su individuación. La traducción habitual de la Biblia, que debería dar cuenta de esta continuidad entre cuerpo y lenguaje, se ha orientado en su lugar a un modelaje cultural: mientras que la atención al hebreo

masorético que fija las escrituras judías (el Tanaj) no aparece hasta el siglo X, la ciencia cristiana lo rechaza por inauténtico, y considera fundacional la traducción griega. Meschonnic reivindica el carácter tardío de la notación hebrea como una marca de la oralidad fundacional de los textos —«Cependant, les noms de certains accents désignant une très ancienne cheironomie, direction de cantilation par des mouvements de la main, nécessairement antérieure à leur notation écrite, authentifient leur ancienneté» (2007a: 47)— y llama a una de-semiotización que sea también una des-helenización: «Toute l'histoire du rapport entre la Bible et “l'Occident” peut se voir comme l'histoire d'une irréductibilité de sa poétique au modèle grec binaire, qui répartit le langage entre ce qui est en mètres et ce qui ne l'est pas» (Dessons y Meschonnic, 1998: 40).

originario propone una práctica, una especificidad, un funcionamiento para el lenguaje, las traducciones “confesionales” proponen una teoría, una generalización, el origen de una doctrina. Es el caso de la Biblia de los Setenta, la traducción al griego en el siglo III a. C. —que funciona como texto fundador del cristianismo y negación de la autoridad del texto hebreo (2007c: 20-21)—, y la Vulgata —que amalgama traducciones del hebreo y del griego con revisiones de la *Vetus Latina*, y que el concilio de Trento declara en 1546 como la única auténtica—. También de las traducciones a lenguas vernáculas, como la *King James Version*, la Biblia de Lutero (textos de referencia para el anglicanismo y el protestantismo, respectivamente), o la Biblia del Rabinato —traducción francesa de principios del s. XX que «no traduce el hebreo, sino el estado del judaísmo francés de fines del siglo XIX» (24)—.

Meschonnic denuncia la función de *texto religioso* que la Biblia desempeña, una función social que sustituye la teoría del lenguaje por una teoría de la lengua, el poema por lo cultural. Frente a ello, aclara que su labor de traductor rechaza lo teológico para volver a lo poético —y si volvemos a los términos que presentábamos en el capítulo 1, rechaza lo sagrado para volver a lo divino—: «Je traduis le texte biblique athéologiquement, pour son poème et par son poème. Et ceci n’a rien à voir avec ce qu’on appelle athéisme. Je ne me pose pas du tout ces problèmes. Spinoza, lui, séparait le divin du religieux. Je fais une poétique du divin¹²⁹» (2016: 66). Y en otro punto, insistirá en que «[l]a poétique est une athéologie parce que la théologisation est une sémiotisation (la vérité, comme le sens, produit un résidu, la forme» (2007a: 68). Una traducción

¹²⁹ De hecho, la distinción entre sagrado, divino y religioso proviene de esta mirada poética al texto hebreo, de su traducción particular de la Biblia: lo *sagrado* aparece en la unión inicial entre lo humano, lo cósmico y lo animal —la serpiente habla a Eva pero no lo hace en ninguna lengua concreta, observa Meschonnic—; lo *divino* se desgaja en Éxodo 3, 14 —“Yo soy el que soy”, que Meschonnic traduce como “Seré / que será” (2007c: 24)—, cuando este anuncio aparece como «le principe de vie et sa réalisation dans toutes les créatures vivantes» (2009b: 24), que abre lo infinito de la historia; finalmente, en Levítico llega lo *religioso*, expresado en prohibiciones y prescripciones, cuando el rito se apropia del control de lo divino.

rítmica debe atender a la oralidad, a la «buccalité» (23), a la subjetividad que deja su huella (que se continúa) en las marcas afectivas del discurso, en su materialidad. Esta manera de hacer hincapié en la rítmica del hebreo bíblico transforma la noción de *sentido* de dos maneras: por un lado, permite superar la idea, fundamental a la hermenéutica, de que el sentido es “lo que dicen las palabras”; por otro, apunta a una historicidad según la cual el sentido se reinventa con cada discurso, porque el ritmo, la marca de la subjetividad, se reinventa con cada discurso. De acuerdo con esto, la traducción no debe consistir en cambiar una lengua por otra, sino en señalar lo que el discurso/poema hace a su lengua, la manera en que la subjetiviza.

[C]e n'est pas de la langue qu'il y a à traduire, mais ce qu'un poème a fait à sa langue. Donc il y a à inventer dans la langue d'arrivée des équivalences de discours: prosodie pour prosodie, de même que métaphore pour métaphore, calembour pour calembour, rythme pour rythme. Poème pour poème.

Ainsi traduire le continu met à l'épreuve non plus une opposition entre une identité et une altérité, mais un travail par lequel une identité n'advient que par une altérité.

Cela, c'est la leçon de poétique générale à tirer du rythme dans la Bible (2009b: 23)

Marko Pajević señala que en Meschonnic las ideas acerca de la traducción caminan en la misma línea que su teorización sobre la oposición nominalismo/realismo, y la cuestión del esencialismo: «Since it does rely on a nominalist approach to language and understands meaning-making in a poetic way, the result of this *ta'amisation* would be a linguistic and poetic, and consequently also a political, de-theologization» (2018: 299). Pajević señala como muestras del funcionamiento nominalista del hebreo la formación de la palabra “vida” [*'hayim*] a partir del plural de “vivo” [*'hay*], o de “juventud” [*ne'ourim*] a partir del plural de “hombre joven” [*ná'ar*]. Meschonnic recurre en diversas ocasiones a estas construcciones para mostrar la actitud nominalista:

«it is not an abstract, essentialized idea that takes precedence, but individuals come first and one can deduce larger ideas from them» (300). Una formulación que resulta oportuna para ilustrar la anterioridad del ritmo como anterioridad de lo específico: la Biblia es un modelo de funcionamiento por aquello que revela acerca del hebreo, por lo que nos dice de la especificidad de su tratamiento de la lengua. Y lo que nos dice es que el hebreo bíblico resulta ser una lengua que no solo ilustra bien la aspiración de Meschonnic a una rítmica del lenguaje, sino que funciona como muestra de un nominalismo en el que lo particular precede a lo general. Pajević concluye:

It is for Meschonnic the Bible – in Hebrew! – which allows us to free ourselves from realism in the sense of an essentialism, and of its damaging anti-democratic political effects. So, paradoxically, it is the Bible that de-theologizes our language and our thinking. This is because Meschonnic did not consider ‘le biblique’ (‘the biblical’) as a sacred text, but as ‘un fonctionnement’ (‘a way of functioning’).

This functioning of the Bible is nominalist and at the extreme opposite of the essentializing logical realism (298-299).

7.3. Para una historia del ritmo

La misión fundamental que Meschonnic se propone con su reconsideración del ritmo es la desestabilización de las teorías del signo. Al reescribir la historia de la palabra, pretende alejar al ritmo de consideraciones formales para convertirlo en principio organizador del discurso, inseparable por tanto del sentido. Como ya hemos comprobado en capítulos previos, y como lo haremos en el siguiente, la reescritura del ritmo es en su mayor parte un trabajo *contra*: contra el significado, la significancia; contra la generalización, la especificidad; contra la estructura, el sistema de valores; contra la métrica, la prosodia. Esta actitud deriva en parte de la perspectiva crítica que Meschonnic mantiene frente a toda teoría y todo autor que pasa de puntillas por la

cuestión del lenguaje, frente a todo lo impensado que la teoría del lenguaje pretende rescatar. Pero también es inevitable considerar que esta manera “negativa” de hacer teoría se debe a que no hay ninguna sistematización previa de los conceptos y argumentos que propone, y debe trabajar para reunirlos y darles identidad al margen del tratamiento generalizado de muchos de ellos (sistema, poema, subjetivación...).

En este sentido, no existe tampoco una “historia del ritmo” previa con la que Meschonnic pueda identificarse. Desde luego, no en los términos tan concretos en los que él entiende el ritmo. Así que, del mismo modo que ha establecido una genealogía particular para las ideas de historicidad y de sujeto del poema —Spinoza contra Descartes, Humboldt contra Hegel, Wittgenstein contra Heidegger, Saussure contra Peirce—, va a hacer lo propio para la noción de ritmo, extrayendo de acá y allá definiciones que funcionan como prefiguración de su propia definición.

7.3.1. Benveniste y el sentido de *ῥυθμός*

El caso más notorio es el de Benveniste, y su artículo “La notion de « *rythme* » dans son expression linguistique”, publicado originalmente en 1951 y recogido más tarde en el primer volumen de los *Problèmes de linguistique générale* (1966). Aunque este texto abre la posibilidad de una teoría crítica y renovada alrededor del ritmo, Benveniste no llega a ejecutar tal tarea, sino que se limita al terreno de la filología y la historia de las palabras. No obstante, para Meschonnic este texto constituye «le point de départ obligé du déplacement, ou de la transformation, de la notion de *rythme*» (1985a: 89), y como tal lo trata en diferentes puntos de su obra¹³⁰. Así ocurre, por ejemplo, en la *Critique du rythme* (1982), el trabajo más específico y detallado que Meschonnic escribe

¹³⁰ Una síntesis de la lectura que Meschonnic hace del artículo de Benveniste se encuentra en Dessons, 2006: 175-189.

sobre la cuestión, y en donde la revisión que hace de diferentes definiciones de ritmo (149-176) —que rastrea en diccionarios generales, diccionarios de música, lingüística y filosofía, e incluso los intentos de definición en los *Cahiers* de Valéry— tiene su origen en las precisiones etimológicas del texto de Benveniste.

El artículo abre señalando que una misma palabra, ritmo, da cuenta de una gran cantidad de actividades humanas que de manera muy general unifican una consideración del tiempo como «intervalles et retours pareils» (Benveniste, 1966: 327). Esta asimilación del ritmo con la periodicidad tiene su origen en la asunción generalizada de que ῥυθμός proviene del abstracto de ῥεῖν, “fluir”, y de que el sentido de la palabra deriva del movimiento regular de las olas: «Et quoi, en effet, de plus simple et de plus satisfaisant? L'homme a appris de la nature les principes des choses, le mouvement des flots a fait naître dans son esprit l'idée de rythme, et cette découverte primordiale est inscrite dans le terme même» (ibid.). Lo que plantea Benveniste, sin embargo, es que si bien ῥέω y derivados indican el fluir, «[j]amais ῥεῖν ne se dit de la mer, et d'ailleurs jamais ῥυθμός n'est employé pour le mouvement des flots» (328). En griego antiguo ῥυθμός no significa “ritmo”, tal cual lo entendemos hoy; de hecho, hay una contradicción entre el flujo al que remite el término griego, y la periodicidad a la que tiende a apuntar la palabra moderna.

Para explicar el sentido de ῥυθμός, Benveniste se remonta al griego jónico. En concreto, a la filosofía de Leucipo y Demócrito, para los que la palabra se refiere a la *forma*, a la configuración distintiva de algo, el arreglo característico de las partes en un todo. Este es también el sentido que toma en Heródoto, Arquíloco y Heráclito, e incluso en las tragedias de Eurípides, Sófocles y Esquilo. Pero “forma” es también un

significado aproximado, más cercano a σχῆμα que a ῥυθμός¹³¹. La construcción con –(θ)μός indica, según Benveniste, «non l'accomplissement de la notion, mais la modalité particulière de son accomplissement, telle qu'elle se présente aux yeux» (332); por su parte, el radical ῥεῖν es un lugar fundamental en la filosofía de Heráclito y Demócrito, y apunta a la disposición “fluida” de algo que no tiene una naturaleza permanente, sino que está siempre sujeto a cambios. El ῥυθμός, antes que a una forma fija, designa «la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique» (333).

Se comprende bien por qué estas líneas son un material importante para Meschonnic, que encuentra aquí un fundamento teórico para su apuesta por la contradicción, la alteridad radical del poema, la manifestación más subjetivante y específica del lenguaje. Pero además, el artículo de Benveniste sirve para crear crítica. Porque, al contrario que en muchas de las propuestas sobre el lenguaje que hemos visto en apartados anteriores, señala que la asociación del ritmo a la periodicidad, a la alternancia y al binarismo, es todo menos natural —y por lo tanto, no implica para el lenguaje la necesidad de una representación igualmente ordenada de la realidad—: «Il a fallu un longue réflexion sur la structure des choses, puis une théorie de la mesure appliquée aux figures de la danse et aux inflexions du chant pour reconnaître et dénommer le principe du mouvement cadencé. Rien n'a été moins “naturel” que cette

¹³¹ Alberto Bernabé, en el volumen de *Fragmentos presocráticos* que edita (2019), indica que la conversión del ῥυθμός atomista en “forma” proviene de dos problemas relacionados: la falta de fragmentos originales que aporten contexto a la terminología (434) y la adaptación de esta terminología al griego común que Aristóteles hace en sus comentarios a estos autores —que son el vehículo principal por el que su pensamiento ha llegado hasta nosotros—. En la *Metafísica* puede leerse, por ejemplo: «[Los atomistas] aseguran que el ser difiere solo por la “configuración” (*rhysmos*), el “contacto” (*diathige*) y la “orientación” (*trope*). De estas diferencias, la “configuración” es la figura, el “contacto” es la disposición y la “orientación” es la posición» (citado en 438). A propósito de este pasaje, Bernabé comenta: «Las palabras entrecomilladas se refieren a los términos que empleó el propio Demócrito, quien muestra interés por crear una terminología específica, que Aristóteles —enemigo de las terminologías— traduce a términos más comunes del griego. En la traducción al español, estas exquisiteces de términos antiguos y traducción a términos más modernos dentro del propio griego se diluyen mucho» (ibid.).

élaboration lente» (335). Es a partir de Platón cuando ῥυθμός comienza a tener la connotación de medida, proporción¹³²; cuando comienza a implicar el sometimiento a una ley numérica que impone un orden:

Voilà le sens nouveau de ῥυθμός : la « disposition » (sens propre du mot) est chez Platon constituée par une séquence ordonnée de mouvements lents et rapides, de même que l'« harmonie » résulte de l'alternance de l'aigu et du grave. Et c'est l'ordre dans le mouvement, le procès entier de l'arrangement harmonieux des attitudes corporelles combiné avec un mètre qui s'appelle désormais ῥυθμός. On pourra alors parler du « rythme » d'une danse, d'une démarche, d'un chant, d'une diction, d'un travail, de tout ce qui suppose une activité continue décomposée par le mètre en temps alternés. La notion de rythme est fixée (334-335).

Sirviéndose de estas palabras, Meschonnic señalará que es necesaria una des-platonización del ritmo, para que este deje de privilegiar el orden y pase a expresar la organización de un movimiento inasible como es el del sentido, a la vez infinito y específico: «Mais selon le sens pré-platonicien, renouvelé par la critique de Benveniste, le rythme ne privilégie plus la symétrie et l'ordre. Il apparaît comme l'organisation du mouvant, qui intègre la périodicité, la symétrie dans l'infini des figures. (...) Il peut donc apparaître comme l'organisation imprédictible du sujet, et de l'histoire» (1985a: 158).

¹³² A propósito de la “platonización” de la palabra *ritmo*, resulta ilustrador que las dos frases más conocidas de Heráclito sean citas incorrectas: «Las dos únicas cosas que la mayoría de la gente sabe de Heráclito son las que se encuentra en una cita descuidada, imprecisa e incluso maliciosa de Platón, *Cratilo* 402a: “Dice en alguna parte Heráclito que ‘todo fluye y nada permanece’ y, comparando los seres a la corriente de un río dice que ‘no entrarías dos veces en el mismo río’”. Muy probablemente ninguna de las dos frases fue dicha por el filósofo. La primera es una interpretación de su filosofía por parte de Platón. La segunda corresponde solo aproximadamente a un texto de Heráclito: “A quienes penetran en los mismos ríos aguas diferentes y diferentes les corren por encima”» (Bernabé, 2019: 14. El pasaje incluye el original griego de la cita de Platón).

7.3.2. La poética de Tinianov

El caso de Yuri Tinianov y *El problema de la lengua poética* (publicado en 1923) es similar al de Benveniste: su estudio contiene el germen de una teoría rítmica que privilegia la función constructiva de la prosodia, «mais Tynianov reste dans un fonctionnalisme où il n'y a ni énonciation, ni sujet, ni discours. Rien que le sens, la langue» (1982a: 83). No obstante, ciertos predicados de Tinianov refuerzan e ilustran las consideraciones sobre el ritmo de Meschonnic, y este acude con frecuencia a *El problema de la lengua poética* para secundar sus afirmaciones: «La serie rítmica del verso es todo un sistema de condiciones, que influyen de modo peculiar sobre los indicios fundamentales y secundarios del significado» (Tinianov, 1975: 67).

En este intercambio, una cuestión notoria es la de la oralidad. La demanda de oralidad de Meschonnic proviene, como ya hemos indicado, de la conversión del dualismo hablado/escrito en un sistema de tres componentes que incluye lo oral como el modo de significar que vincula el sentido con la prosodia. Por su parte, Tinianov señala que la concepción acústica del verso ha liberado al ritmo de una consideración exclusivamente formal, y lo ha vuelto una noción más amplia y con más capacidad de especificación:

[L]a concepción acústica del verso ha logrado ampliar la noción de ritmo inicialmente limitada por hábito al estrecho espacio del sistema acentuativo. La noción de ritmo se volvió extremadamente más compleja y vasta, sin duda a consecuencia de la concepción del verso en términos acústicos, que posibilitó una minuciosa observación de los hechos (23).

Como ocurre en Meschonnic, esta manera de entender la oralidad deriva en una inevitable solidaridad entre semántica y ritmo, lo que implica al ritmo en la construcción de sentido:

La *dinamización* del discurso en poesía se manifiesta en el nivel semántico con el refuerzo de las palabras y con la exaltación de su momento semántico. Este fenómeno comporta una serie de consecuencias tanto para la semántica de cada palabra separada como para todo su movimiento secundario.

Las condiciones de este refuerzo son muchas. Pero ya hemos visto que éste es sólo un aspecto parcial del fenómeno general que llamamos *significatividad semántica* de la palabra en poesía, determinado a su vez por la *significatividad del ritmo*. (...) para el orden semántico no son indiferentes la cantidad de las palabras, la serie, la amplitud de la serie misma, su autonomía (las series breves y métricamente uniformes son menos independientes), ni el carácter del metro y de la estrofa (82).

El ritmo, que ya no está exclusivamente limitado a la estructura, abarca todo un grupo de elementos prosódicos que vinculan el significado semántico con el significado rítmico (81); por eso, es un parámetro indispensable tanto para la comprensión del sistema del poema, de la construcción del verso, como para la determinación de su especificidad: «La eliminación del ritmo como factor principal y subordinante lleva a la destrucción de la especificidad del verso y por lo tanto subraya una vez más su papel constructivo dentro del verso mismo» (23).

Estas apreciaciones, además, conllevan la defensa de una concepción dinámica de la obra frente al estatismo y la división que imponen las estructuras —en un fragmento que Meschonnic recupera en la *Critique...* (1982a: 595)—: «No tengo ninguna duda al afirmar que la palabra "composición", en nueve de cada diez casos, presume una forma considerada como dato estático. La noción de "verso" o de "estrofa" cae así impensadamente fuera de la sucesión dinámica» (Tinianov, 1975: 13). La *unidad de la obra*, que para Meschonnic implica un sistema de valores específico y no la referencia a una estructura de significación predeterminada —como es el caso de la unidad sintáctica—, la expresa Tinianov en términos de *correlación*: «La unidad de la obra no consiste en una entidad cerrada y simétrica, sino en una integridad dinámica con

desarrollo propio. Entre sus elementos no media el signo estático de adición e igualdad, sino que siempre aparece el signo dinámico de la correlación y la integración» (ibid.).

Finalmente, *El problema de la lengua poética* hace especial hincapié en un asunto que Meschonnic, por su parte, aborda como muestra de la necesidad de una poética del ritmo que rescate «le pluriel indéfini, historique, des formes» (1982a: 614): la querella del verso libre¹³³. Tinianov llama a considerar el verso libre como un procedimiento con su propia sistematicidad, y no como excepción a una serie de reglas: «Ya sea desde el punto de vista histórico, ya sea del teórico, es erróneo considerarlo anómalo o simple y llana prosa» (32). La posición de Meschonnic en la *Critique...* es la misma: por un lado, el verso libre pone en evidencia la inmovilidad de las estructuras métricas prefijadas, razón por la cual ni la métrica es la que puede dar cuenta de su funcionamiento, ni, como conclusión, la métrica puede ser identificada con la totalidad rítmica de un texto; por otro, continúa marcando la distancia con la prosa poética porque mantiene la línea como «*la visualisation de l'accentuable*, le tenant lieu du vers. La ligne est à la poésie amétrique ce que le vers est à la poésie métrique¹³⁴» (1982a: 607). Y en medio de todo, una referencia a Tinianov: «Tynianov voyait dans le vers libre une “mise en avant extraordinaire du principe constructif du vers”, segmentable ou non, rimé ou non, compté ou non. Historiquement» (604).

¹³³ En 8.3 nos detenemos un poco más en esta cuestión, que Meschonnic trata desde su perspectiva y terminología propias.

¹³⁴ «La *ligne*, dans le vers, est le fonctionnement du discours que le vers libre a mis à un, au sens des formalistes. Un vers a toujours été une ligne. Une ligne n'était et n'est pas nécessairement un vers. Mais en réduisant ou en annulant le mètre et la rime, le vers libre a *montré* la ligne, puisque c'est tout ce qu'il gardait du vers» (Meschonnic, 1982: 606). Y más adelante: «Le vers libre est une exposition de rythmique dont la visualité est une oralité. Diversement, il vise ou il réalise l'oralité. Le poème en prose ne travaille pas la visualité. (...) Il ne travaille donc pas de la même manière non plus l'oralité. Sa temporalité, non plus que sa rythmique, n'est pas la même» (613). Profundizaremos en estos matices en los capítulos 8 y 9.

7.3.3 Poetas y ritmo

El poema es un lugar privilegiado en la teoría del lenguaje porque expresa, más que cualquier otra manifestación, la subjetivación a la que todo discurso está sometido. Meschonnic complementa su actividad teórica con la escritura de poesía, una práctica que viene a ilustrar su creencia en el poema como una actividad crítica que evidencia la historicidad y especificidad del lenguaje. Su propuesta de análisis y su investigación sobre el ritmo, si bien se aplican al total de los discursos —y ya sabemos de sus lecturas de Victor Hugo (1977a y b), Spinoza (2002) o Heidegger (1990a, 2007b)—, recurren al vocabulario y a los problemas de la poesía para reflexionar sobre el lenguaje en general; en sus escritos *discurso* es eventualmente *poema*, lo mismo que el *sujeto del discurso* es eventualmente *sujeto del poema*. La distinción entre poesía y prosa, lo mismo que entre poema y novela, se revela como artificial: «La prosodie et la métaphore, en interaction, font de la nécessité du discours une prise sur l’histoire telle que l’énonciation inscrit en elle-même son rapport à la situation. Métrique ou non, romanesque ou poétique, l’écriture fait son historicité» (1977a: 298-299). Del mismo modo que Tinianov declara que la concepción acústica del verso ha ampliado la noción de ritmo, una concepción poética del discurso amplía la noción de lenguaje, que deja de depender de estructuras y contenidos para ser comprendido como una actividad. Por eso el poema es un lugar privilegiado para preguntarse sobre el ritmo del lenguaje, un ritmo que ya no es forma y periodicidad, sino pura subjetivación.

Del conjunto de poetas que han dejado en sus escritos alguna consideración sobre el ritmo, Gerard Manley Hopkins es quizá el más citado por Meschonnic. Considera que por la importancia que concede al ritmo es inaugurador tanto de la modernidad poética como de la teoría del ritmo, y recupera de él su idea de consignar

en la escritura poética el movimiento del lenguaje cotidiano¹³⁵. O como Hopkins lo expresa, «the native and natural rhythm of *speech*» (Gilroy, 2007: 30, la cursiva es nuestra). Su noción de ritmo, como ocurre con Benveniste y Tinianov, se distancia de la identificación con la métrica, y propone una fluctuación más propia de la prosa que de la regularidad, la periodicidad tradicionalmente atribuidas al verso. Una concepción del ritmo como «la plus naturelle des choses. Car 1) c'est le rythme du discours ordinaire et de la prose écrite, quand du rythme y est perçu¹³⁶» (Meschonnic, 1982: 216).

El elemento característico de la poesía de Hopkins es el *sprung rhythm* (ritmo saltarín o, en determinado contexto, ritmo abrupto). A diferencia de lo que llama el *running rhythm*, la organización en pies regulares que dividen el verso en secciones con el mismo número de sílabas y la misma estructura acentual —lo que se corresponde con la práctica métrica tradicional de la poesía inglesa—, el *sprung rhythm* permite un grupo de sílabas variable (de una a cuatro) dentro de cada pie, y solo regula la cantidad de acentos dentro del verso (que se corresponden con la primera sílaba de cada pie). En el siguiente ejemplo, el inicio de *Binsey Poplars* (1879), todos los versos llevan cinco acentos pero están distribuidos en cada uno de manera distinta, hasta el punto de que el tercero encadena tres sílabas acentuadas seguidas:

- 1 My aspens dear, whose airy cages quelled, (x -x -x -x -x -)
- 2 Quelled or quenched in leaves the leaping sun, (-x -x -x -x -)
- 3 All felled, felled, are all felled; (- - -x - -)

¹³⁵ En sus poemas Hopkins expresa gráficamente elementos prosódicos como acentuaciones, y pausas. Hopkins vincula esta práctica con la acentuación hebrea, y Meschonnic no puede dejar de señalarlo. En la *Critique...* cita una carta de 1887 de Hopkins a Robert Bridges: «it would be an immense advance in notation (so to call it) in writing as the record of speech, to distinguish the subject, verb, object, and in general to express the construction to the eye; as is done already partly in punctuation by everybody, partly in capitals by the Germans, more fully in accentuation by the Hebrews» (Meschonnic, 1982: 83). En el prefacio a la edición póstuma de sus poemas, publicada en 1918, explica con detalle las marcas que utiliza.

¹³⁶ Meschonnic traduce aquí una línea del prefacio de Hopkins a los poemas. La explicación que sigue, y los versos citados, pertenecen a la versión digital de la obra —la que hemos manejado— puede encontrarse en <<https://www.bartleby.com/122/index.html>>.

- 4 Of a **fresh** and **following** **folded** **rank** (xx -x -xx -x -
 5 Not **spared**, (...) x -)

A la irregularidad de los pies se suma que Hopkins permite la adición de sílabas débiles que no cuentan en la escansión —*outrides*, como ocurre en los versos 1 y 4—, y un tipo de escansión (*rove over scansion*) que desplaza un acento al verso siguiente —los cinco acentos que tienen todos los versos del ejemplo se reparten en 4+1 entre el 4 y el 5—. La suma de estos elementos implica que, aunque Hopkins siga hablando de “pies”, la palabra pierde la periodicidad que la define, y el poema adquiere un tipo de ritmo que lo acerca al de la prosa. A esto también contribuye el enriquecimiento del ritmo con una serie de procedimientos prosaicos: aliteraciones, gran cantidad de monosílabos o encabalgamientos (la expresión gráfica de la escansión *roll over*).

Meschonnic va a señalar la sobreacentuación (como en el verso 3) y la insistencia en las consonantes como los procedimientos más característicos del *sprung rhythm*, (1982a: 253). Estos dos son procedimientos fundamentales de la propuesta analítica de Meschonnic (que abordamos en el capítulo 10), y él mismo los va a vincular al trabajo de Hopkins: «La multiplication et la succession immédiate de positions accentuées peuvent installer de véritables plateaux rythmiques, qui ne sont pas sans évoquer, par cet étalement du sommet d'intensité sémantique, ce qu'en anglais le poète Gerard Manley Hopkins a appelé *sprung rhythm*» (Dessons y Meschonnic, 1998: 165).

El otro referente para esta conceptualización del ritmo es Osip Mandelstam. En capítulos previos ya ha aparecido la advertencia de Mandelstam de un “colectivismo sin colectividad”, que Meschonnic utiliza para señalar la tensión que todo sujeto debe mantener entre su individuación y lo social. Pero además de esto, Mandelstam es un reivindicador de toda una serie de valores para la poesía que se identifican con algunas

propuestas rítmicas de Meschonnic: el consonantismo, la continuidad con la prosa, o la idea de que es el poema y no el verso el que determina la unidad de la obra.

Sobre la cuestión del consonantismo, Mandelstam apunta que «una palabra multiplica su significado gracias a las consonantes, no a las vocales. Por tanto, las consonantes actúan tanto como la simiente y como la garantía de la posteridad del idioma» (2005: 23). Ilustra esta idea con referencias a Dante y su “música labial”:

De modo que me gustaría hablar del colorido sonoro del Canto XXXII del *Inferno*.

Hay una música labial muy singular: *abbo-gabbo-babbo-Tebe-plebe-zebe-converrebe*. (...).

Los sonidos labiales forman una especie de “bajo cifrado” —*basso continuo*—, es decir, los acordes que son la base de la armonización. A ellos se suman los sonidos que chasquean, los que chupan, los que silban, así como los estridentes y los dentales.

Tiro, al azar, de un hilo: *cagnazzi-riprezzo-guazzi-mezzo-gravezza*...

Los pellizcos, los chasquidos y los estallidos labiales no cesan un solo segundo (2004: 73).

A la hora de ligar los análisis de Mandelstam a los de Meschonnic, es notorio que la defensa que aquel hace de la “plenitud sonora” de la lengua venga asociada a la corporalidad, a la manera en que se presenta físicamente: «La imagen interna del verso no se puede disociar de la incontable sucesión de expresiones que se dibujan en el rostro de quien recita y se emociona. El arte de la palabra deforma nuestro rostro, desquicia su serenidad, destruye su máscara...» (2004: 13).

A propósito del consonantismo, también hay alusiones a Ajmátova y Pasternak, en los que «ese silbido, ese crujido, ese susurro, ese chisporroteo, ese chapoteo, esa plenitud vital, esa plenitud sonora (...) se nos echa encima con una fuerza desconocida hasta ahora» (2005: 25). En el caso de estos últimos, la defensa del consonantismo que

hace Mandelstam se convierte en una defensa de la especificidad de la lengua rusa, un problema poético pero también social y político. No por nada, en su artículo “Ritmo y gobierno” (1922) propone una educación rítmica que prepare a un individuo libre y consciente contra la indiferencia de la masa y la estetización occidental: «una nueva generación educada de forma rítmica que proclama libremente su voluntad, sus alegrías y sus penas. Los actos armoniosos, universales, rítmicos, animados por una idea común, tienen una importancia infinita para la creación de la historia futura» (40). Es también esta reivindicación de la lengua la que lo lleva a establecer una continuidad entre poesía y prosa, o lo que es lo mismo, a pensar la poesía más allá de su definición formal. A propósito de un comentario de Mandelstam sobre lo prosaico en la poesía de Ajmátova, Meschonnic indica que “[l]e contact avec la culture populaire, autant que la matière linguistique, barre une définition formelle, métrique de la poésie» (1982a: 461).

Por otra parte, Meschonnic también se refiere a Mandelstam para defender que la sistematicidad del poema, el conjunto de valores que determinan su funcionamiento, debe provenir del total del poema y no del estudio aislado de cada uno de sus versos. En la *Critique...* remite a algunas citas del *Coloquio sobre Dante* (1933) de Mandelstam: «Todo período del discurso en verso —ya sea una línea, una estrofa o toda una composición lírica— debe ser tomado como una palabra única» (2004: 28). Y más adelante: «todo el poema es una sola estrofa, única e indivisible. O, para ser más exacto, no una estrofa, sino una figura cristalográfica, es decir, un cuerpo. El poema está atravesado, de un extremo al otro, por un incontenible impulso generador de formas» (31).

Finalmente, en el *Coloquio sobre Dante* también se encuentra una crítica a la idea finalista aplicada al arte: la noción de que toda obra puede ser etiquetada y catalogada para su correcta comprensión:

Aquí nos estorba el hábito de un pensamiento gramatical, la costumbre de poner en nominativo el concepto de arte. Supeditamos el proceso mismo de la creación al caso ablativo, forma que expresa una finalidad, y razonamos como si un pequeño ídolo con corazón de plomo, después de haber titubeado debidamente en un sentido y en otro, después de haber dudado frente a la hoja de preguntas: ¿de quién?, ¿de qué?, ¿con quién? y ¿con qué?, finalmente volviera a la serenidad budista, colegial del caso nominativo (46).

Y más adelante: «La obra concluida no es sino el producto caligráfico que inevitablemente queda como resultado del impulso interpretativo. (...) En otras palabras, la sintaxis es lo que nos induce al error. Todos los casos nominativos deben ser sustituidos por dativos, que indican una dirección» (96). La idea tras estas palabras es que no existe una obra cerrada, sino una materia en continuo movimiento —«que existe solo mientras está siendo ejecutada» (ibid.)— acerca de la cual solo debería señalarse su funcionamiento: «El lenguaje poético crea sobre la marcha sus propios instrumentos y también sobre la marcha los destruye» (79). En palabras de Meschonnic, esta es la definición de la sistematicidad y del funcionamiento específico de un discurso, a partir de los cuales ya no cabe la delimitación de estructuras y contenidos, sino solamente un estudio acerca de la modalidad.

Capítulo 8

Definir el ritmo

Si hubiera que resumir el proyecto de Meschonnic en unas pocas palabras, estas deberían ser: *repensar la noción de ritmo*. Esto ilustra la continuidad que predica entre teoría y práctica, porque el ritmo define tanto a su propuesta de teoría del lenguaje —confrontar los paradigmas del signo con un nuevo paradigma del ritmo, lo que, en su forma más elemental, es combatir el esencialismo en cualquier disciplina en la que esté involucrado el lenguaje— como su planteamiento analítico y su práctica poética. Los dos capítulos anteriores nos han servido para reconducir la reflexión teórica —lenguaje como actividad, historicidad, especificidad; sujeto del discurso como sujeto del poema; continuidad entre poética, ética y política— hacia una consideración del lenguaje basada en la *significancia*, en la relación ritmo-sentido. En este capítulo vamos a pivotar hacia el lado práctico, ya que comenzaremos a explorar el significado y las implicaciones de esas expresiones que hasta ahora solo han aparecido de manera secundaria: marcas afectivas, semántica de posición, prosodia subjetiva. Para ello nos serviremos, como venimos haciendo, de dos recursos: el trabajo de un grupo seleccionado de autores que Meschonnic considera “referentes” (en un sentido laxo de la palabra) para su propia caracterización del ritmo, y una serie de definiciones negativas que son el impulso hacia una nueva comprensión del ritmo: el ritmo no es la métrica, no es la música, y no se limita solo a la poesía. A esto añadiremos sus reflexiones, ilustradoras para comprender en profundidad la noción de ritmo, acerca de la métrica francesa, la separación de poesía y prosa, y la responsabilidad de la traducción.

Si bien avanzamos hacia el orden práctico, para la argumentación es importante no olvidar las consideraciones fundamentales de los capítulos 1 a 5: que el análisis rítmico se funda sobre el pensamiento de la especificidad, la radical subjetividad de los discursos; que la historicidad es fundamental para el estudio del lenguaje porque alude no a las condiciones de producción de la obra, sino a la idea de que cada obra implica un sistema de valores propio, un reinicio de las condiciones de estudio y de las posibilidades para el sentido; que la poética sustituye a la lingüística o la semiótica en el análisis de las diferentes manifestaciones del lenguaje porque está capacitada para dar cuenta de esta especificidad e historicidad; que ambos rasgos son la expresión de una concepción del lenguaje como actividad, y no como estructura fija (formalismo) o esencia (metafísica); y que todo ello deriva de una crítica del esencialismo que, sea como principio explícito, sea de manera impensada, fundamenta buena parte del pensamiento sobre el lenguaje.

8.1. Ritmo y medida

«Le sens ne se mesure pas» (1982a: 215), señala Meschonnic, y quizá sea esta la clave a la hora de comprender la necesidad de repensar el ritmo. La identificación del lenguaje con la regularidad, el intento de encapsularlo en esquemas y cadencias, corresponden a un modelo lingüístico débil, satisfactorio en el plano estructural pero incapaz de dar cuenta de la multiplicidad de ocurrencias del sentido que aparecen en los discursos si se va más allá de este modelo. La primera precaución, entonces, debe ser la de no identificar el ritmo con la *medida*, algo que las acepciones y el uso cotidiano de la palabra hace de manera natural:

On a vu que tous les dictionnaires, et les encyclopédies, quelles qu'en soient la langue, la spécialité ou l'importance¹³⁷, s'accordent à définir le rythme, selon une vulgate si universelle qu'elle passe par la nature des choses, comme le retour, à intervalles plus ou moins égaux, d'un élément constant qui sert de repère (...). Périodicité, alternance, le rythme tend à la régularité, à la cadence.

La cadence est la régulation et la régularité des intervalles dans le retour d'un événement. Une structure (Dessons y Meschonnic, 1998: 50).

La definición abstracta, general, de ritmo se ha construido, para Meschonnic, a partir de la tensión binaria entre tensión y relajación, desequilibrio y equilibrio, simetría y disimetría. Esta tensión —que como hemos visto en el capítulo anterior parte de los ritmos cósmicos y biológicos, las estaciones, las olas, los latidos del corazón— se traduce en un vínculo, una unidad en la dualidad, que se capta en la periodicidad de la alternancia entre ambos elementos, y que toma la forma de una estructura fija y recurrente. A partir de esto, la unidad/dualidad se constituye como universal de funcionamiento, y se extrapola a todos los ámbitos en los que el ritmo interviene.

Los dos rasgos que caracterizan todas las definiciones tradicionales de ritmo —y que se pueden aplicar de manera indistinta a manifestaciones lingüísticas, auditivas, visuales o fisiológicas— son la *repetición* y la *percepción*. La repetición genera la alternancia y la periodicidad: se introducen variaciones para generar una diversidad reglada, una unidad de medida que presupone la mensurabilidad, y se habla de movimiento en el sentido abstracto de “vigor” o “energía”: «Énergie, durée, pauses déterminant des divisions rythmiques entre des événements, constituant des groupes. Des coups égaux, réguliers, séparés par des intervalles égaux, paraissent constituer des groupes de deux : le *tic-tac* des horloges» (52). Para que esta alternancia pueda dejar de ser una abstracción monótona, es necesaria una percepción que convierta un evento

¹³⁷ Las primeras páginas del *Traité du rythme* reúnen definiciones de ritmo de diccionarios en francés, inglés, alemán, español e italiano (Dessons y Meschonnic, 1998: 11-22).

aislado en una sucesión, con implicaciones psicológicas y estéticas que aseguren la linealidad, la regularidad para el ritmo.

Esta concepción, que se ha tomado por la naturaleza de las cosas, es señalada por Meschonnic como un fenómeno cultural —«[l]a perception apparaît donc toute culturelle» (53)—; el juego binario es una preferencia que mantiene al ritmo en una “retórica”, ve estructuras allá donde debería localizar *sistemas*, formas donde debería encontrar *organizaciones*. Para el lenguaje, sin embargo, el ritmo no puede remitirse a estas instancias. La atención al ritmo proviene de la necesidad de señalar la historicidad y especificidad del discurso, lo que solo puede hacerse prestando atención a la manera en que el lenguaje se subjetiviza en cada manifestación. La subjetivación del lenguaje renueva, como hemos visto, la noción de oralidad, que para la teoría de Meschonnic es un rasgo propio de todo discurso, y señala el movimiento, las marcas afectivas, la prosodia particular, y su inseparabilidad con respecto al sentido. Es, si nos remitimos a la lectura meschonniciana de Spinoza, la idea de continuidad entre un cuerpo y un lenguaje, que ahora se impone de manera práctica, ya no solo teórica, para exigir una atención al ritmo distinta de las nociones generales que cualquiera pueda tener sobre este. La regularidad, la periodicidad, no empieza siquiera a abarcar la infinidad de maneras en que el ritmo puede llegar a materializarse. Para poder mostrar la manera en que la fisicidad del lenguaje *porta* el sentido —y no simplemente *está en relación* con él, como se limitan a señalar las disciplinas del signo—, el estudio del ritmo lingüístico tiene que dar cuenta de lo específico de cada cuerpo, de su gestualidad y su voz: «Le geste, avec le corps et la voix, de divers côtés, est réintroduit dans le langage, ou plutôt dans le continuum anthropologique d’où le langage avait été extrait. Réduit au sens. À l’interprétation» (1985a: 130). La definición de Meschonnic señala lo concreto del hecho lingüístico y rechaza la idea de que exista una mensurabilidad; sustituye

periodicidad por *organización*; estructura por *sistema*. En cierto sentido, toda la justificación terminológica —semántica, significancia, valores, discurso— que hemos venido haciendo encuentra aquí su conclusión:

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants (...) produisent une sémantique spécifique, distincte au sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique¹³⁸ qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du « sens » lexical, la signifiante est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle (1982a: 216-217).

Para reforzar esta comprensión del ritmo, Meschonnic argumenta contra dos prácticas habituales a la hora de analizar el ritmo lingüístico: su asimilación por parte de lo musical —frente a lo que propone una comprensión *prosódica*—, y sus desavenencias con la métrica —a la que incluye en la idea más amplia de una *semántica de series*—.

Una última puntualización antes de desarrollar estos términos: la vigilancia de la especificidad representa una limitación para el análisis que Meschonnic quiere proponer, ya que la gran mayoría de las consideraciones las hace a propósito de la lengua francesa. Una cuestión de la que vamos a ser especialmente conscientes a partir de ahora —y sobre todo, en la exposición metodológica del capítulo 9—, cuando se profundice en ideas como la contraacentuación o las características del alejandrino. Meschonnic

¹³⁸ Meschonnic señala que toma prestada esta terminología del estructuralismo para darle su propio sentido: «La syntagmatique est l'organisation horizontale du discours, la façon dont ses unités se combinent pour signifier. La paradigmatique est son organisation verticale, la façon dont ses unités se répondent en series substitutives» (Dessons y Meschonnic, 1998: 75). Y en otro punto: «Ces deux termes sont utilisés ici pour définir la notion de *sémantique sérielle*. Parler d'une paradigmatique et d'une syntagmatique prosodiques, c'est décrire la *signifiante* d'un discours comme l'organisation des signifiants consonantiques-vocaliques en chaînes thématiques» (235). Más adelante comprobaremos cómo se lleva esto a la práctica.

toma ejemplos de una gran cantidad de lenguas, español, italiano, inglés, alemán, ruso¹³⁹, etc., y para cada uno de ellos comenta una serie de rasgos concretos e ideas que contrastan con las concepciones tradicionales sobre estos idiomas. Pero su foro natural de debate es, claro, su propia lengua con sus particularidades. Sin embargo, esta limitación no debería ser tal si sabemos aprovechar su exposición: por un lado, prácticamente todos los elementos del análisis —series vocálicas y consonánticas, sobreacentuación, ecos, encabalgamiento de grupos lógicos— son extrapolables a otras lenguas; por otro, determinadas precisiones sobre el francés son útiles a la hora de ilustrar sus ideas sobre la métrica y la acentuación. Es por eso que al final de este apartado añadimos un breve comentario acerca de por qué Meschonnic considera que, en propiedad, no existe una métrica francesa.

8.1.1. El ritmo no es música

En el lenguaje, el ritmo está tradicionalmente confinado a la esfera acústica. Es un evento fonético que aparece en el habla, en la entonación, en la dicción. Esta manera de entender el ritmo no solamente perpetúa la separación entre sonido y sentido, sino que además impone una discontinuidad entre escritura y habla que da por hecho que lo textual no posee un ritmo propio, y que si lo tiene es por mediación de lo sonoro, de lo musical.

Es un lugar común en la poética, pero también en la antropología, señalar que la poesía tiene su origen en el canto: en la antigua Grecia, la práctica poética primitiva era *cantar* los versos; no fue hasta más tarde cuando estos se independizaron y pasaron a recitarse. De esta idea, que en sentido estricto no representa más que una situación en el

¹³⁹ De manera extensa, sin embargo, el único análisis no francés que tiene en cuenta el conjunto de la obra de un autor es el del latín de Spinoza. Ni siquiera con Heidegger su análisis es tan específico.

tiempo, un evento histórico, se ha deducido un parentesco genético que priva al lenguaje de un ritmo propio y lo hace depender del musical. Y a partir de él se han generado múltiples apropiaciones, metaforizaciones y mitificaciones que calan hasta lo más profundo del pensamiento sobre el lenguaje y revelan sus carencias: «Dans l'immense majorité des pratiques, la *musique* d'un texte n'est qu'une métaphore qui évite d'en faire l'analyse, car on n'en a ni les concepts ni les moyens. (...) Le dernier stade de l'*union* entre musique et poésie est un obstacle épistémologique à l'analyse et à la théorie du rythme dans le langage» (Meschonnic, 1982: 125).

Identificar al ritmo del lenguaje con lo “musical” de un texto puede ser, por ejemplo, una manera de aludir a lo inefable más allá del lenguaje. Es la indicación de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872) sobre la necesidad que tiene el lenguaje de recurrir al “lirismo” para imitar la profundidad de la música (Meschonnic, 1982: 124). O la inefabilidad del ritmo para Hölderlin, el «mystère d'un rythme inné» que está detrás de cualquier obra de arte, y del que se hace eco Blanchot en *L'espace littéraire* (1955) (Meschonnic, 1982: 125). O la fórmula de Todorov en *Les genres du discours* (1978), que asocia la musicalidad del lenguaje poético a un «refus de la représentation» del sentido, un evitar decir o “presentar” de manera directa (Meschonnic, 1982: 126). En cualquier caso, «l'analyse manque. Ni la poésie, ni la musique n'y gagnent. La musique n'est plus ici qu'une catégorie utilisée pour se défaire du mode poétique de signifier» (127).

También, y retomando la idea de Todorov, se produce una identificación entre el la “poetización” del sentido y su “musicalidad”; esto es, un problema a propósito de la captación del significado de un poema, cuya radical especificidad deja al signo sin herramientas y le lleva a hablar de lo “irracional”. Ya hemos visto la postura de Benveniste en “Sémiologie de la langue” (1974), al referirse a la necesidad de

compréhension, la capacidad asociada a la captación de sentido específico de una obra/unidad, frente al *reconocimiento* de significados¹⁴⁰ propio de la interpretación y la instrumentalización del signo. «On peut dès lors dénoncer le pacte dualiste et formaliste du sens, dont le résidu est la forme» (1989: 202), insiste Meschonnic al discutir la musicalización del sentido. Y continúa:

Cette mise en question du comprendre n'est un irrationalisme que pour le rationalisme du signe, pour qui tout ce qui le déborde est irrationnel, — l'intonation, le corps, la voix, la vie. Vu du poème, le langage ne cesse de déborder le signe, et sa notion du sens. Dire « musique de la poésie », c'est désigner ce débordement en demeurant dans le signe (203).

El problema del irracionalismo del lenguaje poético queda resuelto, o, más propiamente, deja de ser un problema, al eliminar el dualismo sonido/sentido; considerar al ritmo en su especificidad lingüística revela la infinitud del sentido que hay en las posibilidades modales de la significación, en el “significante continuo” que es el discurso: «Voilà pourquoi le rythme, la prosodie, toute cette pyhsique subjective et culturelle du langage fait et montre autant qu'elle dit qu'il n'y a pas de son, pas de sens dans le langage comme activité de discours» (205).

Por el momento, estos comentarios vienen a ilustrar la crítica de Meschonnic a la idea tan extendida de que el ritmo del lenguaje no viene otorgado por la música. Su consideración de que el ritmo es propio al lenguaje es una apuesta por la especificidad

¹⁴⁰ Meschonnic también se sirve del artículo de Benveniste para comentar la expresión “lenguaje musical”, una reflexión que merece la pena rescatar: «En musique, l'inconvertible vaut non seulement pour les notes, qui ne sont pas des signes, mais aussi pour le rapport au temps : “l'axe des simultanités en musique contredit le principe même du paradigmatique en langue, qui est principe de sélection, excluant toute simultanité intrasegmentale” [Benveniste, 1974: 56]. D'où : “la combinatoire musicale qui relève de l'harmonie et du contrepoint n'a pas d'équivalent dans la langue” [ibid.]. Benveniste conclut, dans l'hypothèse où “la musique est considérée comme une 'langue', que c'est une langue qui a une syntaxe, mais pas de sémiotique”. Où il n'emploie pas du tout le terme de langue selon la métaphore courante du *langage musical*, qui présuppose exactement le contraire, et par cette présupposition même à la fois procure l'illusion de penser et empêche de penser un rapport entre la musique et le langage. C'est au sens précisément linguistique, ici, qu'intervient la *langue*, comparée à la musique. Donc la musique n'a pas de mots. Par quoi elle n'a pas *le sens*. Ce qui ne signifie pas qu'elle n'a pas *de* sens. Mais qui ouvre justement ici un jeu de langage, aussi traditionnel que non maîtrisé» (1997: 310).

en un doble sentido: porque lleva a la lectura concreta de textos para determinar su funcionamiento, y porque obliga a ser rigurosos con el análisis, a desarrollar una serie de herramientas de reconocimiento y captación de ese ritmo que sean independientes de las prácticas derivadas de lo musical. En la *Critique...* Meschonnic se deshace de la terminología poética vaga que tiene su origen en lo musical¹⁴¹: «Le rêve unitaire est si fort, que la musique, lieu de la rigueur, a été le modèle d’une terminologie du langage musicalisé qui est la non-rigueur même. *Mélodie*, pour la poésie, mêle, et ne permet pas de démêler, l’organisation consonantique-vocalique, — que j’appelle la prosodie —, et l’intonation» (1982a: 131). Y lo mismo con *phrase* —«[i]l sera clair que la *phrase* n’a pas le même sens en grammaire et en musique» (ibid.)—, *cadence y mesure* —«La conception unitaire, musicologique, du rythme a installé, confirmé, pour la poésie, les notions de mesure et d’isochronie (...). La musique a justifié la métrique» (132)—, y por supuesto, *pied y scansion*:

Le conventionnel de la métrique est une codification originellement, et fonctionnellement, propre au chanté, et au dansé, comme la terminologie même en garde la trace — étymologie, pour une fois le *vrai sens*, du *pied* à la *scansion*, de *scandere*, « monter, gravir; dans la langue de la grammaire, “scander” les vers, par allusion aux mouvements du pied qu’on levait et baissait pour marquer la mesure.

C’est seulement dans ces limites qu’une longue valait deux brèves, ce qui n’a certainement jamais été le cas du langage ordinaire (132-133).

La notación binaria (— y ∪, fuerte y débil), que proviene de los pies clásicos y con la que aún se continúa midiendo el “ritmo” de un verso, expresa la limitación de

¹⁴¹ «Si l’utilisation du lexique musical pour parler de poésie peut permettre d’exprimer une impression, une émotion personnelles proches de l’indicible, son emploi en tant qu’outil d’analyse n’apparaît donc pertinent. Les phonèmes, étant des éléments de langage, son en effet indissociables de la signification des discours qui les contiennent» (Dessons, 1991). Dessons, como Meschonnic, se opone a utilizar la transferencia de terminología entre música y lenguaje por la razón de que, a pesar de emplearse de manera metafórica (o en algunos casos, de manera laxa), por su abuso puede terminar por dotarse de realidad a estas metáforas. «En réalité un poème n’est pas harmonieux ou inharmonieux en soi, pas plus que ne le sont le langage ou une langue particulière» (ibid.).

una práctica analítica igualmente binaria, de fuertes y de débiles¹⁴²; práctica que, al margen de aportar una definición acústica poco precisa, no se corresponde con la multiplicidad rítmica —acentuación por grupos, periodos gramaticales, cesuras, refuerzos consonánticos, etc.— de un discurso. Asociados a esta notación, y a la regularidad que suscita, aparecen los términos de verso *anacrúsico* —con sílabas inacentuadas que preceden al primer acento métrico o *cataléctico*¹⁴³ —con un pie incompleto al final—, nociones también de origen musical que refuerzan tanto la aspiración de regularidad de los pies (señalando como excepción toda irregularidad), como su remisión a una ley musical que obliga a comenzar la cuenta por una sílaba fuerte¹⁴⁴.

¹⁴² Una alternancia que en realidad ya sabemos que es ficticia: «Notation binaire, même si les classiques, et déjà les Latins, savaient très bien qu'il n'y a que des *plus longues* et des *plus brèves*. Seule une convention, et reçue pour telle, ramenait à du binaire» (Dessons y Meschonnic, 1998: 94).

¹⁴³ Meschonnic comenta estos dos términos en 1982: 538-543, desde la categoría de “modificadores estructurales del verso” que Viktor Jirmounsky establece en su *Introducción a la métrica* (1925).

¹⁴⁴ Esta ley supuestamente musical es una simplificación de la idea de pulso: la predominancia en el compás de una parte o “golpe” fuerte sobre los débiles, y la organización de las frases y periodos con respecto a ello. Suponemos, como ocurre con otros asuntos, que es una reducción intencional que hace para justificar su argumentación. En realidad, la equivalencia entre música y métrica es bastante más difusa que eso: a) ni los compositores más clásicos (entiéndase, más propensos a servirse de formas y procedimientos regulares) siguen este binarismo de manual, este ritmo de marcha que incide siempre en el primer pulso, puesto que agota pronto sus recursos expresivos; b) del mismo modo que Meschonnic indica para determinadas reglas métricas (la cesura del alejandrino, por ejemplo, con todas sus exigencias), en muchas ocasiones se mantienen intencionalmente presentes para ser transgredidas, expresando con esta transgresión una voluntad de indagación formal que es al mismo tiempo histórica (la consolidación, expansión y eventual desarticulación de la forma sonata, por ejemplo) y específica (los habituales periodos irregulares de Mozart, o los desplazamientos de pulsos fuertes de Brahms); y c) igual que ocurre con el verso libre o la prosa poética, desde finales del siglo XIX tal regularidad ha sido sustituida por una multiplicidad de propuestas rítmicas que, bien por oposición a la regularidad, bien por desinterés por ella, trabajan en direcciones que nada tienen que ver con la predominancia del pulso fuerte: de la fluidez rítmica de Debussy, a los ritmos compuestos e irregularidades de los folcloristas (Bartók, Janáček, Kodály); de las talas y ritmos no retrogradables de Olivier Messiaen a las equivalencias de Elliot Carter... David Nowell Smith hace exactamente esta crítica, y añade que sería necesario un matiz entre la teoría musical y la práctica: «Whereas the rhythm of discourse binds the continuous and the discontinuous, in metre non-linguistic rhythms, projected onto phonology, break such rhythmic jointure up into discontinuous units, erasing the “passage” between units which, for Meschonnic, subtends their rhythmic relationality. It is one thing to say that this is imported from musical *theory*; it is quite another to say that it is imported from musical *practice*. Meschonnic neglects to reflect on the complexity of the musical phrase, let alone ask whether the rhythms of music and dance might themselves possess a multidirectionality and heterogeneity that operates outside the confines of the “measure”» (Nowell Smith, 2018: 357).

Naturalmente, el lenguaje se resiente de esta “musicalización”, porque es una formalización que elimina los valores propios de cada manifestación. Es, por terminar con la cuestión de la terminología, la idea de lo *armónico* como lo que tiende a la proporción y al orden, vehiculada por esa concepción platónica de ritmo que vigila la medida y la regularidad —según hemos visto que revela Benveniste—. Para salir de ella es necesario que el ritmo abandone lo sonoro, su limitación a lo físico y lo formal, y pase a comprenderse en continuidad con el sentido. Esto es, pasar a la concepción de ritmo contenida en el legado de Leucipo, Demócrito y, sobre todo, Heráclito:

Ainsi le rythme quitte la sphère ORL et apparaît comme une organisation, spécifique à chaque art et particulière du langage, du sujet tout entier comme historicité : une forme sujet. Et culturelle. Le rythme repasse, du discontinu où il était depuis Platon, au continu héraclitéen (...) un continu de sens qui inclut, emporte et déborde constamment le discontinu du signe. Qualitatif autant, sinon plus, que quantitatif (Dessons y Meschonnic, 1998: 56).

De nuevo, lo importante de esta propuesta no son los nombres ni las teorías que se mencionan, sino el cambio de mentalidad que se invoca: de lo cuantitativo a lo cualitativo; de un ritmo musical universal a un ritmo específicamente lingüístico; de la imposición de una medida determinada de antemano y con independencia del sentido, a la búsqueda de las propiedades lingüísticas características de cada manifestación, discurso, obra, autor. En definitiva, de lo *musical* a lo *prosódico*. Y, en concreto, a una comprensión *poética* de lo prosódico. Estudiada desde la poética —la atención a la manera en que un discurso revela una subjetividad, o al revés, la atención a la subjetivación del discurso desde la especificidad de una obra—, la prosodia es un rasgo de la oralidad, en el sentido en que la venimos definiendo, y no solamente de la entonación, de la dicción:

La prosodie est faite d’oppositions relationnelles qui ont diversement des effets sémantiques et syntaxiques. (...) En allant de la langue vers le discours, les

sciences du langage tendent à réintégrer le suprasegmental au discours, dont il est partie intégrante. Mais l'intonation n'est qu'une partie de la prosodie, qui englobe toute l'oralité (Dessons y Meschonnic, 1998: 63).

Si la consideración musical del texto ha limitado el análisis rítmico a una mensuración, al recuento de unidades discretas derivadas de una convención social, el enfoque prosódico «échape à l'opposition classique entre nature et convention : elle est radicalement arbitraire, c'est-à-dire historique» (64). Y si la lingüística contemporánea ha limitado la prosodia a «l'étude des accents (d'intensité et de hauteur) et de la durée des phonèmes» (62), para la poética de Meschonnic «il s'agit, à la différence du rythme accentuel, et du rythme des pauses, de la composition consonantique et vocalique de mots dans un ensemble, et qui participe spécifiquement au rythme, par ses effets éventuels de séries» (ibid.). La primacía de lo cualitativo sobre lo cuantitativo implica que no haya más “sonido” en el lenguaje, sino solamente una *significancia* que tome de manera conjunta, continua, el significante y significado: «Formes, nombre, disposition, position (...) La prosodie y retrouve le rôle que la théorie du signe lui retirait, la confinant quelque part au-dessus du sens, — intonation, tons, accents — qui n'ont jamais cessé, selon les langues, d'être des éléments du sens»¹⁴⁵ (1982a: 260).

Las posibilidades de análisis se multiplican (se vuelven más específicas) al vincular, como hace Meschonnic, el ritmo lingüístico a la prosodia, y la prosodia a la

¹⁴⁵ En el *Coloquio sobre Dante*, Mandelstam utiliza alternativamente la prosodia y la metáfora musical —en lugar de enfrentarlas, como hace Meschonnic— para ilustrar su argumento sobre la organicidad de la obra de Dante. La idea es representar la materia sonora como una “orquesta química” de la que Dante es el director. Esta comparación es útil para la exposición de Meschonnic en dos sentidos: porque sitúa al poeta como una subjetividad activa, no un sujeto pasivo, cuya «batuta no es otra cosa que una fórmula química danzante que integra las reacciones que el oído distingue» (2004: 65); y porque hace hincapié en la solidaridad entre prosodia/timbre y sentido, en lugar de supeditar la primera al segundo: «la estructura dramática del relato brota del timbre, de ninguna manera se busca un timbre para la estructura dramática ni se le calza en ella como en una horma» (72). Es una muestra más de que la metáfora musical de Meschonnic es útil para el propósito de establecer la oposición estructura/sistema, pero que empobrece una terminología que es mucho más útil e ilustradora de lo que aquí aparece: «La música aquí no es un convidado que viene de fuera, sino una participante de la discusión, y, más exactamente: favorece el intercambio de opiniones, lo coordina, facilita la digestión silogística, dilata las premisas y condensa las conclusiones» (63).

poética. Y aún puede volverse más concreto, aumentar sus recursos para hacer un análisis más detallado, si la poética toma como modelo de funcionamiento al poema: «Le poème est un des modes de signifier les plus actifs du langage sur le langage» (259). Como se puede observar, buena parte de la terminología que se ha cuestionado más arriba deriva del análisis poético tradicional. Una propiedad fundamental de la consideración prosódica de todo discurso es que permite no solamente hacer crítica de estos enfoques reduccionistas, sino extender toda una serie de rasgos habitualmente asignados al poema (finales suspensivos o conclusivos, aliteraciones, cesuras) también a la prosa. Al insistir en el poema como el lugar donde las marcas de subjetivación aparecen de manera más palpable, donde el lenguaje manifiesta de manera más clara su especificidad e historicidad, Meschonnic está tanto liberando a la poesía de su estatus de “esencia” del lenguaje, como acercando la expresión poética, sea lo que sea lo que se entienda por ello, al lenguaje cotidiano. Con ello se elimina tanto la distinción falsa entre lenguaje elevado y lenguaje llano, como la idea de un “más allá” del lenguaje al que la poesía, con su musicalidad abstracta y carente de significado, nos estaría conduciendo.

Precisamente por hacer del poema el punto de partida, una de las cuestiones más tratadas por Meschonnic a propósito del ritmo es su tensión con la métrica. Consecuencia, en parte, de este pensamiento musical que busca regularidad en el discurso, pero que profundiza aún más en la creencia de una naturaleza binaria del lenguaje hasta el punto de hacer de la cuestión formal el rasgo definitorio, la esencia de la poesía.

8.1.2. *El ritmo no es métrica*

“El sentido no se mide”, citábamos más arriba. Al contrario de lo que la esperanza científicista pretende conseguir al dividir la lingüística en niveles, o al tratar de señalar la regularidad e irregularidad en base a modelos predeterminados de funcionamiento, «[c]haque fois qu’on y compte quelque chose, on réduit le langage à un modèle faible, dont l’inefficacité paye de retour les satisfactions numériques» (1982a: 215). La simplificación es inherente a la métrica, y por eso no puede seguir identificándose con la totalidad de la rítmica de un discurso.

Para Meschonnic, *métrica* responde a una doble acepción: organización codificada del discurso y descripción de esta organización. Mientras el primer significado prime sobre el segundo, la métrica «court après ses propres règles, court après sa propre pureté». Una concepción semejante del comportamiento rítmico «spatialise le langage, en y reportant la musique. Dans l’abstraction métrique, les syllabes sont égales, n’ont qu’une valeur de position codée (...)». La exigencia de regularidad para las sílabas y acentuaciones participa de la ficción de una concepción universal de ritmo, y por eso «[l]a métrique est imaginaire. Ce que les notions de pied, et d’isochronie, suffisent à représenter. Il s’agit d’un imaginaire musical» (528 para todas las citas). Las realizaciones efectivas del discurso, sin embargo, son irreducibles a estos patrones, por cuanto que no es posible representar mediante un código finito la infinidad de posibilidades de un discurso —es el tantas veces repetido “inconnu de la théorie”, ahora convertido en “l’inconnu d’un discours”, y que como puede empezar a comprenderse, no es ninguna abstracción—. La diferencia fundamental entre la primera y la segunda definición de métrica es que mientras la primera continúa participando de una concepción binaria de la naturaleza del lenguaje —un signo dentro del cual el sentido es independiente de la forma—, la segunda sabe que esta concepción es un

constructo, y que el sentido no se detiene en el significado de las palabras o la frase. Estamos situados otra vez en la dicotomía de Benveniste entre *reconocer* unidades idénticas, lo propio de la semiótica, y *comprender* la significación de una nueva enunciación, aquello en lo que se emplea la semántica que propone Meschonnic. Esta distinción entre acepciones, que en la *Critique* no ocupa un lugar demasiado importante, es útil para nuestra exposición porque ayudará más adelante a comentar ideas como la diferencia entre el ritmo y el subjetivismo/emoción, la reconducción de la métrica hacia la rítmica, o la defensa de la semántica de posición.

Antes de abordar estas ideas, vamos a detenernos un poco más en las definiciones negativas, todo aquello que la métrica implica o hace, y a lo que el ritmo se opone. Como hemos dicho, la métrica hereda la idea de una definición universal de ritmo, basada en parámetros de regularidad y percepción lineal: «On a compté des syllabes, placé des temps forts et des temps faibles, pour chanter. Cette parenté d'origine entre le vers, la musique et la danse, qui a fait la métrique, a fait aussi un mythe poétique, un mythe d'origine» (1982a: 526). Esta inseparabilidad entre verso y medida convierte a la métrica en un referente estético de la lengua, que no solamente asigna un valor fundacional a las características formales de la expresión poética, sino que las diferencia de las del lenguaje cotidiano —una prolongación, por otro lado, de la instrumentalización del lenguaje «qui oppose la danse à la marche, la marche qui ne sert qu'à "mener quelque part"» (527)—; esto es, una deriva mítica de lo formal que perpetúa un pensamiento ahistórico y esencialista del lenguaje: «La métrique est une métaphysique de la poésie. Forme, intérieure, extérieure, proportion, symétrie, unité, ses catégories ne cessent de rêver une transposition musicale sans contrepartie empirique dans les discours¹⁴⁶» (530).

¹⁴⁶ Y como en otra parte señala, al vincular métrica con musicalización del discurso: «La métrification du discours, la psychologisation de la musique, apparaissent comme les deux aspects d'un même mythe de la musique, ou plutôt d'un mythe antilinguistique d'une communication enfin sans langage. (...) La

Para Meschonnic, además, la progresiva liberación del verso de las restricciones métricas es un paso no solo hacia lo discursivo, sino a la introducción de lo histórico/social en la poesía, una transformación en el orden de lo cultural:

A l'historicité des écritures poétiques, et des discours, correspond une historicité des métriques. La métrique pure est la loi d'une société ordonnée, hiérarchisée, relativement fixe. Et la « libération » du vers (« Le vers est libre ! ») est un indice de la transformation d'un monde. L'historicité des rythmes est culturelle. La métrique pure sépare l'histoire du vers de l'histoire de la poésie. (...) La métrique est une prise du social et du culturel sur l'individu sujet. Une métrique aussi est une attitude collective. L'alexandrin est une mise au pas. On défile en chantant.

C'est pourquoi les écritures subjectives ont été, au XXe siècle, antimétriques (527).

Esto será lo que, en otra parte, le sirva para argumentar en contra del academicismo: «Il en ressort, que l'académisme est un sottisier, toujours. Il est l'impossibilité d'émettre autre chose que des clichés, auxquels leur faveur du moment, leur pouvoir de faire croire confère la valeur de mythes ou fantasmes qui procurent des jeux de société» (1995: 557). El mantenimiento del orden que se produce en la métrica, y que en apariencia está limitado a cuestiones estéticas y poéticas, es extrapolado por Meschonnic a una definición de lo histórico como categoría poético-política: «Reconnaître ce qui se transforme dans la modernité, et dans l'académisme, importe à l'art autant qu'à la reconnaissance du présent. Parce que l'académisme est à la fois de l'anti-art et de l'anti-présent» (555). Es una prolongación de la teoría que tiene sentido al hilo de lo estudiado en el capítulo 6: las definiciones cerradas que diferentes disciplinas han producido acerca de lo que es el sujeto, el lenguaje, la historia, el arte, responden al impulso de generar un pensamiento único, con sus fundamentos (esencias)

circulation de la terminologie musicale, et l'unicité de la théorie du rythme, sont les deux indices corrélés du vieux désir métaphysique d'une communication-communion-union» (Meschonnic, 1982: 135).

y sus exclusiones (todo aquello que transgrede o se escapa a la teorización). Esto le ocurre al dogmatismo religioso, al mecanicismo de Hegel, o al reduccionismo de las teorías antropológicas sobre el individuo. Todas estas concepciones de la realidad están confinadas en unos parámetros temporales —esto es, son ahistóricas— y pretenden extraer conclusiones generales a partir de una categorización, división, parcelación de la realidad. A pequeña escala, es exactamente lo que la exaltación de la métrica hace a la lengua. En poética, la apuesta por el ritmo es la eliminación del pensamiento de lo idéntico para el discurso y el lenguaje; en lo ético y político, es una defensa de la infinidad del sentido y su radical irreductibilidad. Solo esta postura es histórica, por cuanto que es la única que permite adaptar los parámetros, la descripción del estado de las cosas, a las circunstancias específicas en que se desarrollan unos determinados acontecimientos.

Por eso la crítica de la absolutización de la métrica lo es también de la temporalidad que la métrica impone: «L'achèvement de l'ordre est la suppression du temps» (1982a: 207). Dado que la métrica genera sus estructuras con independencia del sentido, cualquier referencia temporal —de un fragmento del texto a otro, entre textos de un mismo autor— queda anulada. La arquitectura de la obra se remite en exclusiva a una determinación formal previa, que no tiene en cuenta la secuenciación del discurso, la temporalidad específica de cada manifestación: «La métrique mesure des temps qui ne sont à personne, car ils ne sont pas le temps du sens, le temps des sujets» (521). Otra manera más de separar la forma del sentido. El ejemplo del apartado anterior muestra, de nuevo, la manera en que una lectura rítmica como la que Meschonnic propone recupera la importancia que la sucesión de acontecimientos —en este caso la “escalada” de ataques consonánticos, que determinan valores distintos para los distintos acentos— : «Mais si on peut parler, par métaphore, de la mémoire d'un texte, qui lui est spécifique,

mémoire de roman, mémoire de poème, cette mémoire même n'est autre que la relation des petites aux grandes unités qui, loin de supprimer le temps, constitue la temporalité propre de chaque texte (207)».

La misma idea de estatismo está detrás del procedimiento, tan habitual en el análisis métrico, de aislar segmentos para estudiarlos de manera aislada: la frase en prosa, el verso en poesía. Pero «[l]a métrique qui isole les vers est une statique, non une rythmique. Elle fait du vers une structure, plus des éléments seconds, complémentaires» (532). A esta fragmentación, que proviene de la división de la lingüística en niveles (fonética, morfología, sintaxis...), Meschonnic responde con la idea de una *solidaridad sintagmática*¹⁴⁷ del ritmo, una lectura horizontal que supera la barrera del verso o la frase construir relaciones amplias de sentido. En un artículo sobre las estrategias de la poesía¹⁴⁸ de Meschonnic, Ok-Ryon Kim señala que

[d]ans la versification française classique, le mot latin “versus”¹⁴⁹ incite le métricien à lier le mouvement du laboureur qui fait tourner la charrue au bout du sillon pour faire le sillon suivant, à celui du poète qui aligne des vers dans la poésie. Le vers étant posé, le poète doit en tracer un autre, homologue et parallèle au premier. Le vers existait *a priori*. De ce point de vue, le vers est “une ligne comprise entre deux limites” [cita de J. Jaffré]. Étant donné que “le vers est fixé définitivement” [cita de Becq de Fouquières], on justifie

¹⁴⁷ Meschonnic concibe los términos de *sintagmática* y *paradigmática* para proponer una unidad entre la pequeña y la gran escala dentro de una obra o conjunto de obras. «La solidarité syntagmatique met en relation des termes présents en les combinant entre eux (par des règles morphologiques ou syntaxiques). La solidarité paradigmaticque unit des termes par commutation (ou substitution) virtuelle (les series lexicales, par exemple). Ces deux termes sont utilisés ici pour définir la notion de *sémantique sérielle*. Parler d'une paradigmaticque et d'une syntagmaticque prosodiques, c'est décrire la *signifiante* d'un discours comme l'organisation des signifiants consonantiques-vocaliques en chaînes thématiques» (Dessons y Meschonnic, 1998: 235). Tanto las cadenas semánticas como las relaciones paradigmáticas se estudian en profundidad en el capítulo 9.

¹⁴⁸ Como veremos en el bloque III, Meschonnic plantea poemarios que parece que debieran leerse desde un solo impulso: solo una mayúscula en el primer poema y solo un punto en el último; encabalgamientos gramaticales encadenados que obligan a estar saltando constantemente de línea para completar el sentido de la frase.

¹⁴⁹ Sobre la etimología de verso: «Ainsi *versus*, de *verteré*, le fait de tourner la charrue au bout du sillon, puis le sillon lui-même, puis la ligne d'écriture, a abondamment servi à expliquer le retour du même, et la raison métrique» (Dessons y Meschonnic, 1998: 110).

l'isolement d'un vers. On oublie que le vers est la ligne d'écriture qui serait en tension avec d'autres éléments (Kim, 2005: 130).

Es, como veíamos en el capítulo anterior, la idea de Mandelstam de proponer unidades cada vez mayores, que la *palabra* sea el texto entero, el poema entero, de manera que todas las relaciones, a todos los niveles, se vuelvan relevantes.

Si el problema de la musicalización del ritmo era la aplicación de términos y métodos propios de la música —lo que deriva en una vaguedad del análisis que apenas revela nada sobre la actividad del discurso—, el problema de la identificación de ritmo con métrica es la formalización del discurso, el intento de imponer categorías y estructuras preestablecidas que enmascaran el funcionamiento real de una actividad de lenguaje concreta. Pero la consecuencia es similar a la musicalización: frente a la rigidez de la métrica, la noción de ritmo queda relegada a una cuestión de estilo personal, un concepto del orden de la estética que se queda en lo emocional o lo fenoménico, y dice poco de la realización efectiva del texto que tenemos ante nosotros¹⁵⁰. De nuevo, es la confusión de ritmo con subjetivismo, el “aire” que queda al discurso, texto, obra, después de haberlo desgajado sus propiedades formales y su significado. Sin embargo, la teoría del ritmo propone dos objeciones (dos alternativas, en realidad) a este procedimiento: en primer lugar, que el ritmo, concebido de la manera precisa en que Meschonnic lo hace, «n'est pas une liberté opposée à la fixité de la mesure» (1982a: 214), sino que cuenta con unas herramientas de análisis mucho más amplias y específicas que las de la métrica; en segundo, que mientras que la métrica no deja cabida

¹⁵⁰ «[L]'opération de relation intersubjective qui se noue entre un texte et son lecteur est aux antipodes du subjectivisme, ce sentiment qu'on peut avoir intuitivement du texte. Qu'on nous entende : il ne s'agit pas de nier que la relation à un texte puisse relever d'une forme d'intuition. Il faut bien commencer l'analyse quelque part, et le “bout” par lequel on “entre” dans un texte n'est pas forcément son début. Mais on ne peut admettre comme composante d'un texte les connotations qu'il peut susciter, sans le transformer en test projectif. En un mot, l'hésitation qu'on peut manifester devant la réalité rythmique d'un texte n'a rien à voir, comme il est dit parfois, avec un “choix subjectif”. (...) Concrètement toute décision — ou indécision — d'analyse doit être motivée par le système de l'oeuvre» (Dessons y Meschonnic, 1998: 128).

para el ritmo, y lo convierte en una noción poco definida, el ritmo sí que tiene espacio para la métrica y puede, conduciéndola hacia la complejidad del discurso, convertirla en un mecanismo fructífero de análisis.

Buena parte de los recursos analíticos rítmicos de Meschonnic tienen su origen en recursos de la métrica: el encabalgamiento, la cesura, la aliteración, la rima y la atención a los diferentes tipos de final, e incluso determinados aspectos de la acentuación. La clave, sin embargo, de su aplicación, es ser capaces de ver todos los elementos en relación, de modo que no se imponga el patrón regla/excepciones sino una serie de intensificaciones semánticas que resultan de la interacción. Un ejemplo que Meschonnic repite con frecuencia es el del encabalgamiento interno, cuando el grupo sintáctico supera a la cesura entre dos hemistiquios. Hay dos maneras de analizar un verso con esta característica: bien pensando que se está ignorando voluntariamente la cesura, con objeto de transgredir una regla métrica estricta, o bien asumiendo que el autor se aprovecha del bagaje cultural y mantiene una tensión entre encabalgamiento y cesura para intensificar una idea.

Dans l'exemple suivant, la césure du second décasyllabe passe à l'intérieur du terme *impatience*, l'effet de tension se renforçant de la diérèse *impati-ence*:

Allez! Tout fuit! Ma présence est poreuse

La sainte impa | ti-ence meurt aussi!

Valéry, « Le cimetière marin », *Charmes*, 1922

On voit la conséquence de ces franchissements de frontières métriques : l'accentuation de syllabes autrement inaccentuées [*impatience*] (...). Ces effets son annulés si on ne maintient pas, « derrière » l'organisation logique de l'enoncé, le schéma métrique¹⁵¹ (Dessons y Meschonnic, 1998: 150).

¹⁵¹ Meschonnic recuerda la definición de *enjambement* que da Tinianov, «la no coincidencia de los límites de serie y del periodo con los de la unidad sintáctica» (Tinianov, 1975: 70), y su comentario de que «[c]ada vez que estos límites aparecen subrayados, estamos ante un poderoso recurso semántico de *evidenciación* de las palabras» (69). Allá donde Meschonnic dice que lo que destruye el encabalgamiento es «[l]a tendance à ne marquer que les groupes logiques, ce qu'on appelle parfois une lecture "prosaïque"» (Dessons y Meschonnic, 1998:150), Tinianov ya había señalado que hay poemas en que «[n]o es difícil

La alternativa que Meschonnic propone a la métrica es una *semántica serial*: un estudio de las intensificaciones semánticas que se derivan de las series prosódicas: «une paradigmatic et une syntagmatic rythmiques et prosodiques — l'organisation des signifiants consonantiques-vocaliques en chaînes thématiques, qui dégage une *signifiante* — organisation des chaînes prosodiques produisant une activité des mots qui ne se confond pas avec leur sens mais participe de leur force» (44). Si al hacer hincapié en la prosodia se revelaban las relaciones consonánticas y vocálicas y las acentuaciones del texto, el análisis de las cadenas temáticas que estas relaciones generan tiene como consecuencia la aparición de intensificaciones semánticas que multiplican las posibilidades de significancia del discurso¹⁵²: «le principe du rapport entre le rythme et le sens est simple, alors : toute marque rythmique est une marque sémantique. Les séquences marquées sont donc des séquences où le rythme prosodique installe une superlativité sémantique» (99). El mantenimiento de determinados elementos de la métrica es útil en la medida en que sirven para revelar estas intensificaciones; por eso es la métrica la que debe caminar hacia el discurso, y no el discurso el que debe verse limitado por la métrica.

Una muestra muy breve de análisis sirve para ilustrar este procedimiento, aun cuando dejemos para el capítulo siguiente la enumeración de los componentes del análisis y su funcionamiento. Un análisis métrico marcaría, por ejemplo, este alejandrino de Racine¹⁵³ simplemente mediante la alternancia de acentuadas e inacentuadas:

notar que la sintaxis y también el léxico se orientan intencionalmente hacia la prosa, casi sin considerar las divisiones; pero en rigor están subrayadas, en lo cual estriba la principal particularidad del poema» (72).

¹⁵² Es llamativo que en Mandelstam aparezca, con tantas similitudes, la idea de series sonoras que funcionan como unidades semánticas: «en poesía toda creación de formas implica series, períodos o ciclos de sonoridad exactamente igual que una unidad semántica si se pronuncia por separado» (2004: 30).

¹⁵³ Ejemplo de Matila Ghyka en *El Número de oro* (1931), que aparece citado en el *Traité...* (Dessons y Meschonnic, 1998: 95) —luego retomado en 98-99—, y en la *Critique...* (Meschonnic, 1982: 252-253).

L'éclat de mon nom même | augmente mon supplice

Meschonnic señala que la búsqueda de simetría de los dos hemistiquios para este análisis ocasiona que los acentos métricos de las sílabas 6 y 12 —*même* y *supplice*— sean equivalentes a los dos acentos no métricos de 2 y 8 —*éclat* y *augmente*—. Pero si prestamos atención a la consonántica y sus series, aparecen relaciones que la medición binaria —por lo demás asemántica y sin existencia propia fuera del orden métrico— no revela. Para ello, propone añadir un acento sobre el símbolo de débil (´) allá donde considera que hay una consonante que está desempeñando un papel importante; son, como veremos en profundidad, *ataques consonánticos* de diversos tipos, que juegan un papel fundamental en la sobreacentuación que hemos visto que Meschonnic rescata de Hopkins. En el ejemplo, esto ocurre en la aliteración entre la *L* inicial y la de *éclat*; entre las nasales de *mon*, *nom*, (estas, además, con emparejamiento vocálico) y *même*, y entre *augmente* y *mon*; y entre los fonemas inicial y final de *supplice*. Con la nueva notación, el verso quedaría así:

L'éclat de mon nom même | augmente mon supplice

Con esta notación, no solamente se elimina la equivalencia de las sílabas acentuadas —no es lo mismo una sílaba acentuada aislada que una que proviene de una acumulación de ataques consonánticos (expresada por las ligaduras inferiores)—, sino que se pone de manifiesto el refuerzo semántico, algo que una notación binaria no puede expresar. En un comentario extenso sobre el verso —que debería, no obstante, estudiarse en el marco del resto del poema para poder dar verdadera cuenta del total de sus relaciones significantes—, Meschonnic señala, además, la doble escansión de *nom*, debido a su

posición ambigua (*l'éclat de mon nom + même*; o *l'éclat + de mon nom même*); el encadenamiento de monosílabos del primer hemistiquio, que hace que cada palabra porte un peso adicional; la relación, aunque sin acentuar, entre las dentales de 3ª y 9ª posición (*de* y *augmente*); y la situación de la 7ª posición, *augmente*, que está semimarcada por una ligadura (realizada efectivamente o no) que coloca a la sílaba entre una /m/ final de sílaba y una /g/ que hace eco con la /k/ de *éclat*.

Al conducir el verso al discurso, la métrica al lenguaje, el formalismo es sustituido por procedimientos de intensificación de la significancia, puesto que su cuantificación depende en exclusiva del modo en que se presenta en una manifestación concreta. A la vista de esto, la idea de la continuidad entre cuerpo y lenguaje, el hincapié que hace Meschonnic en el sujeto como subjetivación (actividad), y más adelante en el sujeto del poema, puede comenzar a entenderse en toda su profundidad. El cuerpo, las marcas afectivas, no son un mero vehículo para significado, una estructura determinada a priori, sino un ritmo que describe de manera conjunta y específica el movimiento de la palabra y el del pensamiento:

Ces rapprochements ne sont ni aléatoires, ni décoratifs. Ils constituent une sémantique de l'imperceptible (aux oreilles du signe), mais une présence, ou activité, réelle. (...) C'est une intensivation. Une série plus longue installe, comme mouvement du sens, une suite sérielle, à l'intérieur du discontinu sémantique-sémiotique (Meschonnic, 2017: 335-336).

8.2. No existe una métrica francesa

“¿Qué significa escandir un verso en francés?”, se pregunta Meschonnic a propósito de la métrica de su idioma. La medición por pies es para él una convención que no tiene otro objetivo que establecer isocronías: «Le pied est l'idole métrique pure. Unité de mesure qui comprend un temps marqué et un temps non marqué, quel que soit

le nombre de syllabes de chaque temps, le pied se détermine à travers, ou par-dessus, les limites des mots» (1982a: 546). En ningún caso considera que la métrica pueda justificarse desde las características de una lengua¹⁵⁴, ya que la periodicidad y regularidad que la métrica busca es una ordenación ficticia impuesta a las particularidades lingüísticas. Antes bien, las estructuras métricas poseen un carácter cultural, convencional, como es el caso del verso alejandrino:

Il faut n'avoir pas la moindre idée de l'histoire des vers dans les langues romanes, à partir du bas-latin, pour postuler qu'un vers est "homogène" à sa langue, au point qu'on n'ait pas à en connaître la tradition. Rien dans la langue française, en tant que langue, ne saurait expliquer que dans l'alexandrin la césure est à la sixième syllabe, et dans le décasyllabe à la quatrième ou à la sixième» (Dessons y Meschonnic, 1998: 85).

El origen del pie, por tanto, sería extraño a las lenguas por su forma de cuantificar y de estudiar duraciones. Además, representa una de-semantización del discurso, por cuanto que al segmentar el verso en pies no se tiene en cuenta otra cosa que los acentos métricos, lo que conlleva pasar por encima de los límites de las palabras y la sintaxis, así como de la rítmica acentual propia de cada manifestación: «Le pied n'est que métrique. Sa convention est radicalement hétérogène au langage — aux mots, avec leur forme accentuelle ou quantitative, leur longueur, leur position, sans parler des groupes et des phrases» (1982a: 547). Es importante insistir en esto, porque en numerosas ocasiones el acento métrico recibe carta de naturaleza al colocarse al lado de los acentos

¹⁵⁴ «Cette même référence à la langue seule semble fonder une sorte d'essentialisme métrique (le mètre est pris pour une réalisation de la langue) très daté de l'époque structuraliste, et qui a produit chez certains linguistes et métriciens l'idée ou l'illusion plutôt d'une relation essentielle entre une langue et sa versification, telle qu'on la trouve, par exemple, dans *Dire le vers* [1987], de Jean-Claude Milner et François Regnault : "Le bon point de vue sur le vers se laisse présenter ainsi : le vers est la chose la plus naturelle du monde. Étant entendu que la nature ici n'est qu'une nature de langue. C'est que le vers français est entièrement homogène à la langue française, les règles qui le gouvernent étant entièrement dérivables de règles existant par ailleurs dans la langue". (...) Il est curieux de noter qu'une telle doctrine pourrait ne pas être sans rapport avec cette proposition de Mallarmé, en 1891, sur l'alexandrin "que personne n'a inventé et qui a jailli tout seul de l'instrument de la langue"» (Dessons y Meschonnic, 1998: 84).

de palabra y de grupo; «[m]ais il n’y a d’accent métrique que dans le vers, ou plutôt dans et par le mètre. Seuls l’accent de mot et l’accent de groupe, de phrase, ont une existence linguistique propre. Pas le pied» (546-547).

Esto es especialmente evidente en francés porque es una lengua con acentuación de grupo, y no de palabra: «La nuisance du terme *pied* vient de ce qu’il n’y a pas de code métrique, pas de pieds, et, en ce sens, pas de métrique en français. Pour la raison linguistique qu’il n’y a pas, en français, accent de mot, mais accent de groupe» (229). En el *Traité du rythme* (1998), una obra escrita con propósito didáctico, Dessons y Meschonnic citan la *Linguistique générale et linguistique française* de Charles Bally (1932) para recordar que en francés el acento tiene un carácter terminal, y que cualquier palabra es susceptible de llevarlo o perderlo en función de su posición en el grupo:

Il faut se rappeler avant tout que l’unité syntaxique française n’est pas le mot, mais le groupe, et que les lois de correspondance qu’on peut établir entre la séquence et le rythme ont pour base le groupe (...). En français, la mesure rythmique n’a qu’un accent, et dans la parole non émotionnelle, cet accent est terminal. Or, un principe de phonétique générale nous apprend que l’accent oxyton unique est un facteur d’unification (...). Tout mot intérieur de groupe perd son accent s’il est susceptible d’en porter un : « *Joli ! – un joli chapeau* » (Dessons y Meschonnic, 1998: 78).

Y más adelante: «Le français tend de plus en plus à grouper les mots en molécules syntaxiques serrées, reflétées dans la prononciation par des mesures rythmiques compactes à accent unique (“J’ai donné – un beau *livre* – à mon *ami*”))» (81). También se hacen eco, para ilustrar esta idea, de una propuesta que Mario Rossi hace en “Le français, langue sans accent?” (1979), en donde describe esta lengua como una sin acento: «Le français est une langue sans accent, en ce sens que l’accent et l’intonation ne constituent, ni par leur nature, ni par leur fonction, deux unités distinctes (...). Mais il reste que les morphèmes et les lexèmes ont des propriétés accentuelles ;

toutefois, l'accentème || qui les caractérise n'est qu'un générateur d'intonation» (Dessons y Meschonnic, 1998: 83)¹⁵⁵.

Hay que estar prevenido contra estas caracterizaciones, porque si bien sirven para comprender la importancia que tienen el grupo sintáctico y la posición a la hora de determinar el acento de grupo, permanecen sin embargo en una comprensión comunicativa o instrumental de la lengua, lo que hace difícil ver que el acento puede venir motivado por otros rasgos como, según hemos ejemplificado en el apartado anterior, el ataque consonántico. En estas descripciones hay dos asunciones propias del paradigma del signo: la consideración de que las intensificaciones semánticas de la poesía son una excepción al desempeño habitual del lenguaje cotidiano —al referirse a la fonética del verso, Bally utiliza la oposición normal/patológico (78); en las *Six leçons sur le son et le sens* (1976), Jakobson habla de una cierta «“fonction émotive, expressive, emphatique” de l'accent en français» (Dessons y Meschonnic, 1998: 82-83) para señalar los lugares en que, como excepción, la habitual acentuación oxítona de los grupos sintácticos cambia de posición: «“Vous êtes un *misérable*”, “C'est un *barbare*”» (83)— y la negación, por tanto, de una especificidad rítmico-semántica perfectamente analizable para cada discurso/subjetivación. Llegados a este punto de la exposición, debemos hacer prevenciones de este tipo para determinar hasta qué punto la metodología (y las implicaciones teóricas que con ella vienen) de Meschonnic es coherente y concreta.

¹⁵⁵ Una reflexión suplementaria sobre la acentuación en francés se encuentra en “Pour Monsieur Jourdain le français n'a pas de rythme” (1982a: 413-418), donde se exponen diferentes caracterizaciones (de Condillac, Schlegel, J.P. Faye, O. Brik, P. Claudel o G. Lotte) del idioma que van desde la ausencia total de acento hasta el acento fijo. De entre todas ellas, Meschonnic rescata la de Nikolái Troubetskoi, que en sus *Principios de fonología* (1939) indica que en francés «[l']accentuation n'a rien à voir avec la délimitation du mot. Sa fonction consiste seulement à diviser le discours en phrases, membres de phrases et éléments de phrase. Si un mot isolé est toujours accentué sur la syllabe finale, cela vient seulement de ce que ce mot est traité comme un élément de phrase. L'accent français ne signale pas la limite finale d'un mot en tant que telle, mais la fin d'un élément de phrase, d'un membre de phrase ou d'une phrase» (citado por Meschonnic en 1982: 416).

Nos servimos, no obstante, de estas definiciones, para reforzar la idea del francés como lengua con acento de grupo, en donde la posición de la palabra determina por completo su acentuación. Más adelante en el *Traité...* se hace una comparación con el español—«à la différence de l'espagnol, par exemple, qui distingue par l'accentuation le mot *tópo* (la taupe) du mot *topó* (il heurta), en français un mot peut être ou non accentué, sans changer pour autant de nature. Ainsi, *tu* est inaccentué en début de groupe : “Tu viens ?”, et accentué en fin de groupe : “Viens-tu ?”» (119)— que da por fin la pauta de lo que a sus autores les preocupa señalar:

Le problème du groupe rythmique, en français, reside dans le fait qu'il n'est pas déterminable d'avance. C'est le discours qui, dans sa réalisation empirique, constitue et organise entre eux les groupes rythmiques. Ceux-ci sont des unités à la fois grammaticales et phonétiques, puisqu'ils remplissent des fonctions dans la syntaxe de ce discours et en structurent le continuum phonique.

Ce qui signifie qu'il n'est pas possible de déterminer au préalable, à partir du système de la langue française, quelles seront les unités syntaxiques d'un discours effectivement réalisées en tant que groupes rythmiques fonctionnels (122).

Que el francés acentúe por posiciones implica que la medición de los acentos no puede establecerse de manera previa al discurso, según unas estructuras establecidas; todo lo contrario, en lenguas como el francés es donde se revela de manera más clara la necesidad de atender al sistema de relaciones concreto de una manifestación lingüística para poder dar cuenta de su funcionamiento. En lo que respecta a la métrica, esto es también una llamada a no confundir la artificialidad del metro, determinado de antemano, con la “organicidad” del verso¹⁵⁶, que posee unas características discursivas

¹⁵⁶ Jean Mazaleyrat, en sus *Éléments de métrique française* (1974) identifica *metro* y *verso*, *grupo rítmico* y *mesura*, «notions qui n'ont pas les mêmes implications, pas la même histoire, ne disent pas la même chose (...). Les identifier situe une stratégie : celle d'une modernisation de la théorie traditionnelle qui prend des termes du discours pour mieux conserver la théorie traditionnelle» (Meschonnic, 1982: 242-243).

específicas que no pueden determinarse sin un análisis concreto. Al trasladar la reflexión sobre la acentuación de grupo al marco de la versificación, Meschonnic indica que la rítmica francesa no posee otras unidades de división al margen de las propias de la lengua, los grupos y las sílabas en su configuración específica: «La distribution des accents, en français, n'obéit pas à des schémas codifiés comme dans les prosodies à accents de mot» (Meschonnic, 1982: 230). Por eso el pie, como concepto exclusivamente métrico, no puede tener cabida en el análisis del verso francés. Donde en una versificación acentual o silábico-accentual existe una predictibilidad en la acentuación, lo que posibilita una medida por pies —sea esta o no lo más conveniente para determinar la rítmica del verso, del poema—, en el alejandrino francés esto solo ocurre en la sexta y duodécima posición, en la cesura y al final del verso; lo mismo, con sus variantes, para la cesura del decasílabo. «Dans toutes les autres positions, l'accent est linguistique. Sa prédictibilité y est de l'ordre du discours, non de la métrique» (ibid.).

Por eso «[i]l n'y a pas d'*iambes*, d'*anapestes* français comme il y a des *iambes*, des *anapestes* anglais, allemands, russes. Ce qu'on appelle ainsi n'est que l'effet d'une combinatoire limitée. Une ressemblance» (ibid.); y más adelante: «Les appellations dont ces figures sont affublées (*iambes*, *anapestes*, *péons*) (...) constituent une *métrique fantôme*, une terminologie sans contenu» (231). Meschonnic menciona de nuevo a Viktor Jirmounski, que en su *Introducción a la métrica* (1925) observa que el verso francés es más libre y diverso que el alemán o el ruso —este último presenta, por ejemplo, una “inercia de acentuación” (citado por Meschonnic, 1982: 231)—, y recomienda evitar aplicar el término “pie” porque es extraño a las reglas del sistema francés: «s'il fallait appliquer le terme “*pied*” au vers français, il serait plus approprié de regarder le vers entier ou l'hémistiche comme un vaste pied (dans l'alexandrin, par

exemple, un pied de six syllabes)» (ibid). Por todas estas razones, Meschonnic propone no hablar de *métrica francesa* sino de *versificación francesa*:

Étant donné le rapport même entre l'histoire du vers français et la langue française, il n'est pas anodin de demander qu'on parle de *versification* française, comme font d'ailleurs les traités classiques du XIX^e siècle, non de *métrique* française, pour la raison qu'il n'y a pas de mètres, au sens strict du terme, en français, mais des syllabes et, métriquement, rien d'autre que des césures (Dessons y Meschonnic, 1998: 92).

Independientemente de que se compartan sus conclusiones y su propuesta de nomenclatura, lo importante de esta reflexión es la argumentación, que sin duda arroja luz sobre la insistencia de Meschonnic en hacer de los pies y de la escansión métrica los representantes poéticos del reduccionismo del signo y de la separación entre forma y contenido: el recuento de fuertes y débiles es estéril para el francés porque su acentuación no es métrica, sino radicalmente lingüística, y necesita por tanto de unas herramientas analíticas más cercanas a las de la prosodia. Naturalmente, todo esto puede y debe extrapolarse a otras lenguas. En la *Critique...*, por ejemplo, plantea la posibilidad de que el pentámetro yámbico de Shakespeare sea un mito métrico¹⁵⁷ —su análisis está repleto de irregularidades como acentos débiles o sílabas elididas— que, analizado mediante una escansión silábica, revele un decasílabo equivalente a los endecasílabos italianos que son el patrón poético en el siglo XVI¹⁵⁸ (1982a: 237). La idea detrás de

¹⁵⁷ Una hipótesis que, según indica Meschonnic, pertenece al poeta y crítico mejicano Tomás Segovia.

¹⁵⁸ Insistirá sobre ello en la *Poétique du traduire* (1999a): «regarder le pentamètre iambique comme constitué non de cinq iambes, mais de dix syllabes, libère à la fois la métrique et le rythme, et correspond mieux à la réalité du vers, comme rythme du discours, sans oublier la césure, le plus souvent à la même place traditionnelle que dans le décasyllabe français ou dans l'hendécasyllabe italien (de Dante) – la quatrième ou la sixième, parfois la cinquième» (262). Muestras como esta no ocupan, sin embargo, más que un lugar anecdótico en la exposición de Meschonnic, tanto en lo que respecta al análisis acentual como a la traducción. Donde más lejos llega en el análisis de textos de otra lengua es en sus traducciones del hebreo bíblico y en su *Spinoza* (2002), pero en ningún caso alcanza el grado de concreción (marcas de acentos, cesuras, grupos y series) que toca cuando se trata de textos en francés. Meschonnic es conocedor de un buen número de idiomas —al hebreo bíblico y el latín se suman, según se puede deducir de lo concreto de sus puntualizaciones, al menos alemán, inglés y ruso—, pero por razones que no hemos conseguido concretar nunca llega a desarrollar mecanismos específicos de estudio para ninguno de ellos.

ello es que «au lieu de la métrique traditionnelle, conduite d'exceptions en exceptions, le modèle le plus simple, le syllabique, et le plus traditionnel, le plus productif aussi, établirait, avec des différences dues aux langues, un modèle qui oppose des accents métriques à des accents rythmiques, laissant la possibilité au discours de le déborder sans le détruire» (239).

8.3. La continuidad entre poesía y prosa

La división tradicional entre la poesía y prosa es la formulación en términos poéticos, literarios, de una oposición que hemos repetido en diversos puntos, la de lenguaje poético frente a lenguaje cotidiano. La solución de Meschonnic no consiste en privilegiar a uno sobre otro, sino en eliminar la oposición: hay continuidad entre el lenguaje que utilizamos todos los días y la expresión poética porque en ambos casos hay actividad de un sujeto en el lenguaje. El lenguaje poético no revela nada escondido acerca de la esencia del lenguaje, y el lenguaje cotidiano no nos separa de ella. Adoptar esta postura, que es la de tantos filósofos y teóricos de la literatura, implica pensar en términos del signo, en la primacía del significado sobre el significante, y en que dejar atrás la función comunicativa nos acerca a la verdad de las palabras. Pero para Meschonnic se trata de significancia, y no de significado; de una continuidad entre sonido y sentido que se manifiesta de la misma manera en uno u otro lado del espectro de posibilidades lingüísticas. Hay que atender a la historicidad y la especificidad de un discurso concreto, y esto está expresado en su modo de funcionamiento y no en el género al que pertenezca o el modo en que se dispone sobre la página. De manera muy resumida, esta es también su posición ante la poesía y la prosa. No obstante, los matices

Es un trabajo que queda más allá de los límites de esta investigación, pero hacia el que confiamos abrir una puerta con nuestra exposición.

de su argumentación enriquecen la concepción de ritmo que quiere defender, y aportan un contexto más amplio para nuestra exposición.

En el capítulo 4 ya se ha indicado la preferencia de Meschonnic por *poema* antes que por *poesía* —su investigación es acerca del *sujeto del poema*, y no de la *poesía*; la *poesía* se define como “actividad concreta de un poema”—; *poesía* es una palabra demasiado marcada por la acumulación de definiciones y connotaciones: «Définie par la grammaire, la poésie, grammaire de la poésie, entre dans la déviation, l’agrammaticalité, coupée des autres pratiques du langage. (...) Définie par les mots, la poésie, dans et par ses contraintes métriques, a été identifiée à des dialectes spéciaux, réputés n’ayant jamais eu d’autre existence que le vers» (1982a: 401). Esta excepcionalidad deriva, sin duda, de asumir que la expresión poética pertenece, por sus palabras y su música, a un orden distinto. Es la concepción de Gertrud Stein cuando indica que «[l]a poésie est essentiellement un vocabulaire contrairement à la prose. (...) Et ainsi c’est cela la poésie aimer vraiment le nom de toute chose et ce n’est pas la prose» (402); es la idea de Valéry cuando define la *poesía* como «l’ambition d’un discours qui soit chargé de plus de sens, et mêlé de plus de musique, que le langage ordinaire n’en porte et n’en peut porter» (428); y de acuerdo con esto, el lugar de la prosa es el de la comunicación, lo útil y lo cotidiano, mientras que la *poesía* «est devenue un paradigme de la fête, entrant dans une célébration d’elle-même (...). Fête, rythme, créativité, toutes les valeurs sacralisent la poésie — qui ainsi profane le quotidien» (ibid).

Estas cuestiones han sido tratadas en el capítulo 4. En lo que respecta al ritmo, la diferencia entre *poesía* y prosa arrastra dos asunciones: que lo rítmico es lo que ordena y permite medir el discurso, y que la prosa no tiene ritmo. En este punto es evidente la interpretación formalista de lo “poético”, el lugar que el pensamiento del signo le

concede. Ocurre con Jakobson —«Le binaire est essentiel à l'opposition entre la poésie et la non-poésie, baptisée prose, qui est, synchrétiquement, le langage de la communication. (...) Ce binaire survit à la distinction classique de Jakobson entre six fonctions du langage, qui devait pourtant le rendre caduc» (406); y más adelante, «Jakobson décidait, en 1923 (...) “Il a raison d'affirmer que le rythme n'existe que dans la poésie”» (427)— o con Todorov —«La *Poétique de la prose* de Todorov, par exemple, comme tous les travaux de cette école, ne traite que des structures du récit. Pas un mot sur le rythme, la prosodie, les signifiants. Todorov oppose au vers la prose “où aucun schéma n'existe”» (412)—. Según esta compartimentación, el ritmo es la periodicidad, lo mensurable, e identificado de este modo con la organización métrica característica de la poesía, pertenece en exclusiva al verso. Así lo indican Yuri Lotman, para el que «la “nature de la poésie” est identique à celle du vers”» (398) o Jacques Roubaud, al señalar que «[i]l n'y a pas de rythme dans la prose. Il n'y a pas de rythme sans mètre et il n'y a pas de mètre dans la prose» (Dessons y Meschonnic, 1998: 112).

Las objeciones de Meschonnic a esta manera de pensar el ritmo vuelven sobre su noción de oralidad: el ritmo no es repetición o medida, sino la marca de la actividad particular que cada uno realiza sobre el lenguaje. Desde este punto de vista no tiene sentido ni hablar de poesía diferenciada de prosa, puesto que en cualquier caso se trata de subjetivación y no de forma, ni hablar de “prosa” en general, ya que igual que ocurre con la poesía no debe preocuparnos el término genérico, sino cada una de las prosas específicas:

La rhétorique des genres, relayée par la rhétorique des formes, n'a été une bonne affaire pour personne. Ni pour le vers, pensé à partir du mètre, ni pour la prose, ramenée au récit. Ce qui fait que, dans les études sur le roman ou le conte (...), on a oublié la prose. La structure ne faisant entendre qu'elle-même — en quoi reside sa force et sa faiblesse —, la narratologie, comme théorie du récit, s'est construite sur une surdité au rythme. (...)

Il y a, maintenant, à se remettre à l'écoute de la prose pour entendre le rythme, un rythme qui ne soit pas *a priori* une métrique (même si du métrique *peut* (...) s'y révéler un constituant, dans des conditions d'historicité qui en font une valeur de l'écriture). Ce rythme se réalise en un phrasé, qui fait que la prose fait entendre son dire dans ce qui est dit. C'est en cela que le rythme est l'oralité de la prose. Dans un roman, il fait l'énergie de l'écrire en tant que dire (Dessons y Meschonnic, 1998: 200-201).

Las notas de Meschonnic sobre el verso libre son un buen ejemplo de la manera en que aborda la discusión sobre formas y ritmo. En “Non le vers libre, mais le poème libre” (1982: 591-615), Meschonnic se hace eco de la polémica sobre el verso libre de finales del XIX —comenta, entre otros, el manual de referencia de Suzanne Bernard *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (612-614), la defensa del alejandrino que hace Roubaud en *La vieillesse d'Alexandre* (599-601) y la *Esthétique de la langue française* de Gourmont (608-609), además de determinadas precisiones de Tinianov (604), T. S. Eliot (605) o Mallarmé (611)—, pero la presenta en sus términos, de tal modo que aparece destacado el choque entre métrica y rítmica. Una métrica estricta solo puede considerar el verso libre como una anomalía: «Le nombre ne pouvait que rejeter le vers libre, puisque le vers libre refusait de compter» (1982a: 599). Meschonnic, sin embargo, (y de la misma manera que hacía Tinianov¹⁵⁹) lo defiende como una entidad con una rítmica propia; o más apropiadamente: rechaza la regularidad como modelo de comportamiento, del mismo modo que rechaza el estudio aislado de las formas, para indicar en su lugar que no hay anomalía porque no hay regla general para el funcionamiento de un poema. Es en este sentido en que dice que el malentendido es de origen, y no exclusivo del verso libre: «Mais le caractère polémique n'est pas propre au

¹⁵⁹ Vuelve a hacerse eco de él para criticar las “reglas”—no contado, no rimado, determinado funcionamiento de las unidades sintácticas— que se han impuesto a este tipo de verso: «Tynianov critiquait la réduction du vers libre par Jirmounski à la “mise en ordre” de la construction syntaxique (...). Tynianov voyait dans le vers libre une “mise en avant extraordinaire du principe constructif du vers”. Il le prenait comme système, “principe dynamisant”, segmentable ou non, rimé ou non, compté ou non» (1982a: 604).

vers libre. Le vers libre n'a fait que mettre à un le caractère polémique de la poésie, et de toute historicité. *Le caractère polémique appartient à toute forme*, qui est nécessairement, historiquement, une forme contre» (601). Y más adelante: «L'alliance des mots *vers* et *libre* pose la question du rapport entre la poésie et le vers, entre une rythmique et une métrique, la question d'une poésie sans métrique» (603). Al expresarla de este modo, Meschonnic hace de la polémica del verso libre un momento más, uno especialmente revelador, de la necesidad que la teoría del lenguaje tiene de liberar al poema de todo intento reducción a un conjunto de números y paralelismos formales. La polémica que genera sirve, por ejemplo, para destacar el valor de la *línea* frente al *verso*: «Un vers a toujours été une ligne. Une ligne n'était et n'est pas nécessairement un vers. Mais en réduisant ou en annulant le mètre et la rime, le vers libre a *montré* la ligne, puis c'est tout ce qu'il gardait du vers» (606). Al contrario que con el verso, el poema no es una suma de líneas, la línea no es una unidad de medida, sino un organizador de las acentuaciones del discurso —[l]a *ligne* est la *visualisation* de l'*accentuable* (607)— que interactúa con otros organizadores para generar tensiones de sentido. Junto con la desaparición del verso, la ausencia de otros criterios canónicos de análisis rítmico (número de sílabas o rima) revela toda una alternativa basada en la saturación fónica y semántica que, aunque oculta, siempre ha estado ahí —la “multiplication des accents” y el “resserrement du rythme” de las que habla Bernard a propósito de las *Illuminations* de Rimbaud (Bernard, 1959: 207-209)—. Por otro lado, y teniendo en cuenta estos factores, el matiz que Meschonnic establece entre verso libre y prosa poética es una visualización diferente de la oralidad, que genera tiempos de lectura y escucha distintos: «Le blanc, le silence, ne sont pas les mêmes dans le poème en prose, et dans le vers libre ou le verset» (Meschonnic, 1982: 614). Como indica en el capítulo “Espaces du rythme” de la *Critique...*, «[l]e visuel est inséparable de son conflit avec l'oral» (299). Aparecen

diferencias de puntuación, tipografía, situación en la página que establecen unas características propias que ya no son, como en el caso de la métrica, excluyentes y oponibles, sino específicas de cada manifestación¹⁶⁰.

En diversos puntos Meschonnic pone en práctica un análisis rítmico de la prosa: el segundo tomo de *Écrire Hugo*, de 1977, estudia la prosodia de las novelas de Victor Hugo y pone los resultados en continuidad con el primero, dedicado a los poemas; en la *Critique...* se analizan, con las mismas herramientas con que se acaba de analizar el *Mémoire* de Rimbaud, las series e intensificaciones semánticas de artículos de periódico y párrafos de Zola y Céline; en el *Traité...* se estudia, al lado del inicio de *La fin de Satan* de Hugo, fragmentos de *Salammbô*, *La vie Mode d'Emploi*, y de *La Mort de Tintagiles* de Maeterlink. En todos estos casos se trata de la misma teoría del lenguaje, del mismo impulso poético que trata de demostrar, a través la muestra privilegiada de especificidad que son las obras literarias, la manera en que una subjetividad marca rítmicamente el discurso. Pero incluso cuando no se trata de poemas o novelas, como es el caso del *Spinoza, poème de la pensée* (2002) —donde contrasta la rítmica del latín de Spinoza con el de Descartes o Bacon, y pone en relación su pensamiento con el funcionamiento de su lenguaje—, hay siempre la misma atención a la historicidad y especificidad del discurso: una reunión, con marcado carácter antropológico, entre el lenguaje y aquellos que lo hablan y escriben. Como es lógico, esta lectura no puede remitirse a estructuras conformadas de antemano, pero tampoco puede derivarse de un “emocionalismo” del ritmo: «Une analyse de rythme n'est donc pas n'importe quoi. Conduite dans le texte, mais par lui, elle se fonde sur une réalité intersubjective (une

¹⁶⁰ Meschonnic alude al caso extremo del *Coup de dés* de Mallarmé (1982: 614), y cita la idea de Suzanne Bernard según la cual se trata de un “poema crítico” en el que la conciliación de verso libre y poema en prosa (vistos como contrarios) produce una síntesis que no unifica, sino que pluraliza aún más la forma. Un modelo de proyección infinita de sentido que se adecúa muy bien a la concepción del poema de Meschonnic: «Il n'y aura donc pas de “dialectique” hégélienne du vers et de la prose. Mais le pluriel indéfini, historique, des formes» (ibid.).

relation entre un texte-sujet et un lecteur-sujet), qui peut être, chaque fois, décrite concrètement» (Dessons y Meschonnic, 1998: 188). La precisión con que Meschonnic desarrolla el análisis deriva de su esfuerzo por mostrar esta continuidad lenguaje-vida, y por insistir en la proyección infinita de sentido que un texto, más allá de su escritura, continúa haciendo: «Cette réalité [intersubjective] (...) n'est pas un sens caché, qu'il s'agirait de découvrir, mais une valeur qui s'invente, d'une invention qui révèle le texte à sa propre inventivité, à sa propre capacité d'invention, c'est-à-dire à sa capacité de s'inventer et d'inventer la lecture qu'on en a» (189).

8.4. Traducir el ritmo

Meschonnic siempre ha colocado a la misma altura su labor de teórico, su escritura poética y sus trabajos de traducción. Es la confirmación, por medio de su producción escrita, de la actitud que adopta ante la teoría y la práctica: «What prevents critique from being theoreticist and dogmatic is that it can only develop from practice I started translating the Bible before writing on the theory of translation. In my work poetry precedes theory, not the other way around» (Meschonnic, 1988b: 108. En inglés en el original). En lo que respecta a la escritura poética de Meschonnic, ya hemos indicado que hay una reciprocidad con la producción teórica: es la escritura de poemas la que permite un pensamiento poético; es la teoría la que propone una metodología de estudio específica para los poemas.

Como traductor, Meschonnic realizó versiones personales, re-traducciones de los libros bíblicos, desde 1970: *Les Cinq Rouleaux* (1970, recoge versiones del Cantar de los cantares, Deuteronomio, Rut, Lamentaciones y Ester), *Jona et le signifiant errant* (1981, versión del libro de Jonás), *Gloires* (2001, los Salmos), *Au commencement* (2002, el Génesis), *Les Noms* (2003, el Éxodo), *Et il a appelé* (2003, el Levítico) y *Dans le*

désert (2008, libro de los Números). Sobre este trabajo ya hemos empezado a hablar en el capítulo 7 de esta tesis: la influencia que su lectura de la Biblia tiene sobre su teoría del lenguaje y sobre la poética proviene de que «la pan-rythmique du texte, dans la Bible, qui installe une poétique du continu, est une parabole et une prophétie du langage, bien au-delà de son cas particulier, par rapport au règne du signe» (2007a: 57). Al analizar el texto bíblico desde el sistema de acentos del hebreo, y no desde los condicionamientos de sentido que impone determinada doctrina teológica —y hay una para cada lengua y traducción—, Meschonnic trata de recuperar una muestra de lo que considera un vínculo revelador entre escritura y oralidad, verso y prosa, lenguaje y vida. Además, por supuesto, de señalar que «tout l’Occident culturel est fondé sur la traduction de ses textes fondateurs (au sens où massivement on ne les lit qu’en traduction, autant Platon et Aristote que la Bible et le Nouveau Testament) et ainsi l’Occident se fonde sur l’effacement même de ses origines» (46). Una serie de reflexiones se desprenden de esta actitud.

En primer lugar, que al traducir está implicado mucho más que una lengua de origen y otra de llegada: se traduce toda una representación del lenguaje, toda una concepción sobre el modo en que el discurso se vincula a la subjetividad y al pensamiento. Pensar en la traducción, por ejemplo, en términos de “transmisión de un mensaje”, «renforce le sémiotisme du signe, et illustre que la notion de communication est un obstacle majeur pour penser le langage» (29). O, si en el caso de la poesía, pensamos en traducir la forma, «on ne traduit pas du poème, mais une représentation de la poésie (...): linguistiquement, parce que les unités traduites sont celles de la langue ; poétiquement, parce qu’un poème est autre chose que de la forme et du contenu» (30). De entre todos los ejemplos que aporta, extraemos uno que Meschonnic señala [*p*]our sa valeur de parabole. Pour montrer la différence entre traduire-écrire et traduire-

désécrire» (71), un fragmento bíblico del Libro II de las Crónicas, capítulo 29, versículo 28:

Le verset commence par *vekkol-haqahal / michta' havim*, je traduis « et toute l'assemblée / ils se prosternent ». Puis vient, en deux mots, *vehachir mechorer*, je traduis mot pour mot et rythme pour rythme « et le chant est qui chante », et ensuite « les trompettes, etc. ». C'est le chant qui chante ! Pas les chanteurs. Ce qui, par un court-circuit qui est toute la poétique, rencontre Mallarmé, qui, dans *Crise de vers*, dit « le poème, énonciateur » ! C'est le poème qui fait le poète. Pourtant aucune traduction ne traduit ces deux mots selon leur écriture. Ils sont inaudibles (Meschonnic, 2007a: 71).

En segundo, que considerar la inseparabilidad entre la historicidad del discurso y su funcionamiento implica hacerlo también para las traducciones y sus diferentes prácticas y contextos a lo largo de la historia. Meschonnic reconoce un enfoque *empirista* “fundacional”, que piensa en el efecto producido en la lengua de origen y trata de reproducirlo, lo que lleva a analizar la traducción «en termes de grammaire contrastive (la “stylistique comparée”) et de style individuel. Ce point de vue fonde encore actuellement l'enseignement de la traduction dans les écoles d'interprètes et de traducteurs. (...) Ses préceptes majeurs sont la recherche de la fidélité et l'effacement du traducteur devant le texte» (40-41); un enfoque *herménéutico* que considera la traducción como una fenomenología de la comprensión, para la que todo está en el sentido —«D'où les développements de George Steiner dans *Après Babel* (1975) et de Michel Serres dans *Hermès* (1968-1974)¹⁶¹ qui aboutissent chez l'un à une psychologie du traducteur et à une théologie de l'incommunicabilité, chez l'autre à une mythologie du sens et de l'histoire, en identifiant le sémiotique, l'intersémiotique et le linguistique» (Meschonnic, 2007a: 41)—; un enfoque *ecléctico* que lleva a combinar tentativas de

¹⁶¹ Ambos analizados con detenimiento en “Traduction restreinte, traduction généralisée” (Meschonnic, 1978: 191-222).

traducción automática con nociones de gramática generativa y pragmática, y que produce una lingüística de la traducción que propone, imitando el modelo behaviorista estímulo-respuesta, una alternancia entre equivalencia dinámica (cuando debe primar más el contenido sobre la forma) y equivalencia formal (una traducción palabra a palabra que intenta reproducir la expresión de la lengua original) —modelo propuesto por Eugene Nida que se mantiene todavía en el dualismo forma/sentido, lenguaje cotidiano/literatura (42)—; y, finalmente, un enfoque *poético*, que comienza a surgir con el impulso que la filología romántica da a la búsqueda de especificidad, y que implica pasar de la lengua al discurso y a la unidad del texto, con la asunción de que el texto traducido debe funcionar de manera autónoma como discurso con sus propias marcas subjetivas —«L'équivalence recherchée ne se pose plus de langue à langue, en essayant de faire oublier les différences linguistiques, culturelles, historiques ; elle est posée de texte à texte, en travaillant au contraire à montrer l'altérité linguistique, culturelle, historique, comme une spécificité et une historicité» (43).

Lo que conduce al tercer punto: la propuesta de Meschonnic de que el texto “de llegada” debe ser un texto con sus rasgos rítmicos propios, de manera que no dependa del texto inicial sino que constituya una muestra de las diferencias rítmicas e históricas entre ambos textos¹⁶²; es la superación de la primacía del original sobre la traducción, de la escritura sobre la “desescritura”: «toute la notion classique d'équivalence se déplace aussi : il y a à faire dans la langue d'arrivée, avec ses moyens à elle, ce que le texte a fait à sa langue» (78). Algo que no implica la falta de estudio y conocimiento de las características rítmicas del texto de partida, sino que exige una adecuación a las

¹⁶² Pajević vincula esta idea con la de *carácter de las lenguas* de Humboldt, en el contexto de una defensa de la idea de carácter sobre la de *genio* de la lengua: «if one starts from the idea that a writer does something to language – and Meschonnic was convinced of it – one can use the category of character of a language, as Humboldt suggests» (2014: 12-13). Mientras que el genio presupone unos rasgos naturales, esenciales de la lengua, el carácter «is cultural, its etymology meaning an incision. Following this, the writer permeates the language that receives its character from this shaping use» (13).

propias de la nueva lengua, de modo que en ambos casos se conserve la especificidad. Un ejemplo: «dans *Genèse* 9,6 le jeu est que le sang, *dam*, est inclus dans *Adam*, l'homme. Voici d'abord l'hébreu : *chofekh / dam haadam // baadam / damo yichafekh*. Je traduis, en déplaçant l'effet sur *sang* et *versant*: “versant / le sang de l'homme // par l'homme / son sang sera versé”. Où *versant* vaut pour “qui verse”. Ailleurs, l'effet est diversement perdu (79-80).

Por lo que a nuestra tesis respecta, la importancia de estos argumentos radica en demostrar la coherencia interna de la argumentación y terminología que Meschonnic pone en marcha, así como la mencionada continuidad entre práctica y teoría. Debido a su origen bíblico, la inmensa mayoría de comentarios que sus traducciones suscitan se refieren a la clasificación sagrado/religioso/divino (capítulo 1 de nuestra tesis) o al problema de la lectura teológico-política de los textos fundacionales (capítulo 6); las consideraciones rítmicas del hebreo bíblico (capítulo 7) son solamente útiles en la medida en que ilustran su preocupación por la acentuación y la oralidad de los textos. Otras muestras de traducción —algunas notas sobre la traducción de Trakl (1978: 257-268), o su estudio de las apariciones del nombre de “Ophelia” en *Hamlet* (1999a: 245-257) y cómo traducir los ecos rítmicos que suscita— son locales, ceñidas al estudio de un caso y a ejemplificar un comentario concreto. No obstante, su enfoque sobre la traducción es una de las facetas por las que más se le reconoce y estudia¹⁶³; y, en

¹⁶³ Por citar algunos ejemplos: la revista *Palimpsestes*, dedicada a la traducción, alberga textos sobre Meschonnic en los volúmenes *Traduire la cohérence* (2010) y *Traduire le rythme* (2014) —y ha publicado también dos textos del propio Meschonnic sobre la traducción de la Biblia, “Traduction, adaptation — palimpseste” (1990b) y “Le rythme, prophétie du langage” (2004b)—; Scott (2018) y Pajević (2014) proponen, respectivamente, una crítica y una defensa de sus posturas sobre la traducción. Tres de las seis tesis sobre Meschonnic que se encuentran en el buscador *theses.fr* son sobre traducción; y de las tres tesis en que aparece mencionado en *Dialnet* (dialnet.unirioja.es), dos están consagradas también a la traducción.

consecuencia con esto y con las particularidades de su estilo, también son numerosos los trabajos acerca de cómo traducir a Meschonnic¹⁶⁴.

Con la cuestión de la traducción quedan abordadas todas las perspectivas que, de manera teórica, Meschonnic explora desde la crítica del ritmo. La mejor muestra de la minuciosidad de su estudio la constituye, no obstante, su metodología de análisis, una propuesta de notación y lectura de las obras que multiplica los factores a considerar y aporta una visión muy específica sobre la manera en que la continuidad entre ritmo y sentido aparece en los textos.

¹⁶⁴ Buena parte del trabajo de Marko Pajević sobre Meschonnic, por ejemplo, está vinculado a la traducción: además de algunos artículos, es el responsable de la versión inglesa de *Éthique et politique du traduire*, y uno de los coordinadores del volumen de fragmentos *The Henri Meschonnic Reader: A Poetics of Society* (2019), en donde previene sobre la dificultad de traducirlo: «Meschonnic's writing is purposefully resists being easily readable, as he is opposed to ready-made ideas. He developed a series of stylistic particularities which are intended to break up an easy flow. (...) his French contains many uncommon features» (47). Sobre estas dificultades también habla Jae-Ryong Cho en su intento de traducir *Pour la poétique* (1970) al coreano (Cho, 2005: 223-238), o Isabel Goldemberg y Hugo Savino en su prólogo a la recopilación de artículos *La poética como crítica del sentido*: «Esta traducción va a contra-exactitud, a contra-normalización sintáctica, traducir es una actividad, un acto de lenguaje (...). Escapar de las trampas del informacionismo» (12).

Capítulo 9

Analizar el ritmo

Meschonnic apunta determinadas intuiciones metodológicas desde su primer ensayo publicado, el primer volumen de *Pour la poétique* (1970). En la *Critique du rythme* (1982), los ejemplos se vuelven más específicos, y se comentan diferentes enfoques analíticos con idea de mostrar su conveniencia para un estudio rítmico preciso —en los términos en que Meschonnic, como hemos visto, define este estudio—. Pero no es hasta 1998, en el *Traité du rythme* que escribe junto con Gérard Dessons, cuando la metodología aparece sistematizada. Este último va a ser el volumen de referencia para la exposición que hagamos del procedimiento analítico de Meschonnic; los anteriores, junto con alguna otra referencia —entre las que se incluye el manual de análisis del propio Dessons, *Introduction à l'analyse du poème* (1991), que sigue de diversas maneras la terminología y líneas de argumentación de Meschonnic, o la célebre *Introduction à la poésie moderne et contemporaine* de Leuwers (1990)—, servirán como sustrato para ejemplos y aclaraciones.

No consideramos que el análisis ocupe un espacio notorio en la producción de Meschonnic, como sí lo hacen, por ejemplo, sus traducciones o sus poemas. Ya hemos mencionado que, en la mayoría de las ocasiones, los ejemplos sirven para ilustrar una noción teórica, para reforzar su postura. Los momentos en que el análisis toma entidad propia no ocurren más que en contadas ocasiones: la lectura del *Chant d'automne* de Baudelaire en el tomo tercero de *Pour la poétique*, el recorrido por la obra poética y novelística de Hugo en el tomo cuarto, los análisis de poemas, prosa y teatro en el

Traité... y los comentarios sobre el latín de Spinoza. No obstante, hay varias razones que nos llevan a dedicarle una exposición detenida. En primer lugar, porque es la conclusión de la línea argumentativa que seguimos desde el primer capítulo: no hay teoría sin práctica, no puede haber una conceptualización sobre el lenguaje y el ritmo sin el estudio concreto de la manera en que el ritmo se manifiesta en el lenguaje. En segundo, y en estrecha relación con lo anterior, porque expresa de manera precisa la preferencia de Meschonnic por lo *modal*; o, dicho de otra manera, porque representa la justificación definitiva de la necesidad de *ritmo* frente al *signo*. En el análisis importa la manera en que la subjetividad se manifiesta en el lenguaje, lo que el cuerpo hace al lenguaje, que es lo que provoca que una manifestación lingüística, de cualquier tipo, se haga *poema*. Si recordamos una vez más que Meschonnic llama poema a «la transformation d’une forme de vie par une forme de langage et la transformation d’une forme de langage par une forme de vie» (2007a: 26), podemos deducir, a la vista de las precisiones sobre el ritmo que ya hemos apuntado, que en el análisis «[i]l s’agit de modes d’invention de la pensée, pas de l’étude historique ou du commentaire de ce que ces artistes de la pensée ont pensé» (ibid.). Por eso nuestra exposición se centrará en la manera en que se explicitan estos “modos de invención del pensamiento”.

Finalmente, porque el análisis es el puente para el estudio de la producción poética de Meschonnic. Si él mismo declaró la necesidad de escribir poesía para poder teorizar sobre ella, parece lógico que el análisis de sus textos de creación esté en estrecha relación con su propia propuesta analítica. No consideramos que se pueda profundizar en esta faceta de su trabajo sin haber determinado hasta el final las implicaciones de una lectura rítmica de los textos.

Toda la propuesta analítica de Meschonnic podría resumirse en la idea de sobreacentuación, en aumentar las condiciones en que una palabra o una sílaba pueda

estar acentuada, y con ello aumentar la precisión de la notación. Por eso vamos a centrarnos primero en los tipos de acento que distingue —de grupo, prosódico y métrico—, después en su reivindicación de la contraacentuación, y finalmente en los procedimientos de intensificación semántica que la combinación de estos elementos reporta.

9.1. La acentuación de grupo

Para determinar el lugar del acento en un grupo acentual, Meschonnic sigue la regla general de que un grupo acentual equivale a una única función sintáctica, y que dicho grupo/función se acentúan en la última sílaba. Este primer paso, sin embargo, ya lo sitúa en un compromiso, porque la idea de Meschonnic de especificidad del texto — el sistema de valores propio de la unidad-obra, el modo de funcionamiento de cada manifestación lingüística— encuentra buena parte de su justificación en la definición del acento de grupo en francés; una acentuación que no puede depender de reglas, ya que la configuración de los grupos acentuales, y por tanto la palabra acentuada, varía para cada realización: «Le fait qu'en français le rythme d'un discours dépende de son organisation spécifique — puisqu'il n'y a pas deux discours semblables, il n'y a pas non plus deux organisations rythmiques identiques — implique qu'il ne peut pas exister de “règles” d'accentuation, au sens où il y a des règles de versification en poésie métrique» (Dessons y Meschonnic, 1998: 129). Por eso descarta los términos de “grupo de sentido”, “grupo de aliento (*groupe de souffle*)” o “grupo fonológico”. No obstante, en medio de las diferentes posibilidades de sistematización de algo que en su origen es asistemático, Meschonnic escoge explicar la acentuación de grupo a través de categorías gramaticales porque permiten una exposición pedagógica al tiempo que transversal, que

muestre que lo empírico está antes que lo teórico¹⁶⁵. Siempre, esto sí, con la idea de que mientras «les questions grammaticales sont indissociablement des questions rythmiques», la categorización lógica y funcional de los discursos debe ser «toujours *a posteriori*, systématisant ce que les discours réalisent empiriquement sur le plan rythmique et prosodique» (130).

9.1.1. El adjetivo¹⁶⁶

Meschonnic considera las funciones *determinativa* y *discriminativa* del adjetivo como valores semánticos, valores que se producen en el discurso. El cambio que esta consideración opera es el siguiente: si la gramática tradicional entiende que la determinación y discriminación son funciones del adjetivo y solamente de él, una lectura semántica de estos valores extiende su propiedad a todo el grupo nominal. Para el estudio del ritmo, esto tiene como consecuencia que «la valeur déterminative du morphème déterminant (adjectif ou groupe nominal) tend à ne faire qu'un seul groupe rythmique, et la valeur discriminative, à en créer deux» (Dessons y Meschonnic, 1998: 133). Esta sería la diferencia entre “un poisson **rouge**, un vin **vieux**”¹⁶⁷, ejemplos de grupo nominal con valor determinativo, y “c’est un **film** remarquable”, con valor discriminativo. La justificación para señalar dos acentos de grupo en este segundo tipo de adjetivo es diversa, y obliga a introducir una notación específica para estos casos. Si seguimos con el ejemplo, la acentuación de *film* se deriva de la elipsis¹⁶⁸ “c’est un film

¹⁶⁵ Esta presentación a través de categorías gramaticales puede complementarse con la que hace Dessons en su *Introduction...* (1991), en donde divide entre una *acentuación principal* (de grupo y prosódica, por repetición de fonemas) y una *acentuación secundaria* (finales de línea, espacios en blanco, cambios en la tipografía y acentuaciones métricas; de estas últimas, Meschonnic solo va a mencionar la métrica).

¹⁶⁶ El *Traité...* no menciona los sustantivos. Se da por supuesto que se acentúan siempre.

¹⁶⁷ Todos los ejemplos están tomados del *Traité*.

¹⁶⁸ Meschonnic vuelve a la regla general de que un acento rítmico de grupo implica una función sintáctica para justificar la manera en que una función elidida (como en un zeugma, por ejemplo) puede estar marcada simplemente por la acentuación: «Cette fonction rythmique de démarcation syntaxique est fondamentale. Elle permet seule de réaliser ces configurations que les grammairiens appellent des

(que je trouve) remarquable”, y sirve para diferenciar de una acentuación única (“film remarquable”) que supondría una categoría frente a, por ejemplo, “navet”. Meschonnic propone la doble marca $\asymp$, que ya introdujimos en el capítulo anterior, para señalar esta posible doble interpretación del valor discriminativo, y señala que tanto el adjetivo como el nombre pueden llevarla:

$\cup \cup \cup \asymp \cup \cup - \cup \cup \asymp \cup \cup -$
 une fabuleuse aventure, une idée du tonnerre

9.1.2. El adverbio

Pueden observarse dos comportamientos rítmicos, en función de si el adverbio es de frase o determina a un verbo, adjetivo u otro adverbio. En el primer caso, y debido a su autonomía, constituye un grupo rítmico por sí mismo: “aujourd’hui je pars en vacances”, “je pars en vacances aujourd’hui”, “je pars aujourd’hui en vacances”. En el segundo hay que hacer una serie de matices: si complementa al verbo, lleva acento o no según termine o no el grupo: “je mange bien”, pero “j’ai bien mangé”; si determina a otro adverbio o adjetivo, suele estar antepuesto y por tanto no lleva acento: “il est immensément riche”. Sin embargo, la posposición en este último caso hace que el adverbio adquiera un valor discriminativo, tal cual lo hemos descrito en el apartado anterior; comparar “il fait chaud vraiment” con “il fait vraiment chaud”. Podría asignarse la notación de acento discriminativo ($\asymp$) en el *chaud* del primer caso,

attelages ou zeugmes, et qui sont généralement analysées comme des ellipses destinées à économiser la répétition d’un même syntagme: “le repas était délicieux et le film (était) remarquable”. Seule l’accentuation de *film* permet de matérialiser ici une fonction attributive. Simplement, elle n’est pas réalisée lexicalement, mais rythmiquement. L’accent devient alors un véritable morphème, puisqu’il remplit une fonction dans l’organisation syntaxique du discours» (Dessons y Meschonnic, 1998: 132).

argumentando que se trata de dos grupos rítmicos con diferente valor sintagmático, un enunciado y su comentario:

$\cup \cup \quad \simeq \quad \cup \quad -$
 Il fait **chaud** vraiment

9.1.3. El verbo

Meschonnic considera que existen tres problemas principales a la hora de analizar rítmicamente los verbos: los auxiliares, el verbo *être* y las locuciones verbales.

Los auxiliares temporales (*avoir, être, venir de, aller*) permanecen inacentuados por su función: “ce film a **plu**”, “je vais **sortir**”. De manera general, ocurre lo mismo para los auxiliares modales (*pouvoir, devoir, savoir, vouloir, falloir* + infinitivo) y el factitivo (*faire* + infinitivo), aunque su valor puede oscilar entre su función de auxiliar y función de verbo pleno. Puede marcarse esta ambigüedad con la notación $\simeq$. El verbo *être* se acentúa salvo cuando cumpla una función auxiliar: temporal, (“j’étais **reparti**”), de pasivo (“ils ont été **battus**) o cópula atributiva (“elle será **contente**”). Las locuciones verbales constituyen una sola unidad semántica, y por tanto se acentúan al final del grupo: “j’ai eu **peur**”, “il fera **froid**”.

La distinción entre valor determinativo y discriminativo en los verbos puede apreciarse en dos secuencias como “les chats miaulent, les chiens aboient” y “les chats miaulent, les chiens dorment”, aunque no suponga cambios en la notación de acentos¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Y no obstante, Meschonnic sugiere el análisis “les chats **miaulent**, les chiens **aboient**” frente a “les **chats miaulent**, les **chiens dorment**”, porque considera que en el primer caso el verbo es inseparable del sustantivo, y por tanto todo forma un solo grupo sintáctico que debe acentuarse únicamente al final.

9.1.4. *El pronombre personal*

En francés existen dos tipos de pronombre personal, los inacentuados (átonos) y los acentuados (tónicos). Los primeros (*je, me, tu, te, il, le, se, elles, la, se, nous, vous, ils, les, se, elles, les, se*) suelen ir delante del verbo, y solamente se acentúan cuando están pospuestos, en detrimento del verbo pero siguiendo la regla de acentuación general: “Que voudras-**tu** ?”, “Jette-**les** !”. Como es lógico, la presencia de una palabra después de este grupo los deja inacentuados: “Que voudras-tu **faire**?”. Sobre los tónicos, en el *Traité...* solo se comenta la posibilidad de encontrar formas comunes con los átonos (*elle, nous, vous, elles*). Entendemos que la regla es la misma, acentuados cuando se sitúan al final del grupo.

9.2. Acentuación prosódica y acentuación métrica

Hay más posibilidades para producir y analizar la acentuación, aparte de los acentos de grupo y las categorías gramáticas. Dado que se trata de la realización concreta de un discurso, será necesario medir, por un lado, la *prosodia* del mismo; por otro, y como hemos señalado en el capítulo anterior, es importante no trabajar contra sino junto a las *reglas métricas* de las que pueda partir un poema. En ambos casos se trata de revelar posibilidades de sentido que para un análisis tradicional (en el sentido amplio en que Meschonnic emplea esta palabra) quedan relegados al ámbito de lo formal.

9.2.1. *Acentos prosódicos: ecos y pausas*

Acerca de la prosodia, recordemos que la definición que trabajamos es el conjunto de fenómenos relativos a «la composante phonique d’un discours. Il ne s’agit

pas de la réalité sonore — ou “musicale” — du langage, mais d’un système linguistique qui construit des suites sémantiques avec des unités consonantiques et vocaliques» (Dessons y Meschonnic, 1998: 137). Teniendo en cuenta, por tanto, que de lo que se trata es de estudiar el movimiento de la consonántica y vocálica específicas de un discurso, y eventualmente los efectos de sentido que producen, pueden señalarse dos tipos de acentuación prosódica: la *acentuación por repetición* y la *acentuación de ataque de grupo*.

La idea de repetición surge de las nociones de *aliteración* (repetición de consonante) y *asonancia* (repetición de vocal)¹⁷⁰. Para el análisis rítmico, señalar la repetición de un fonema implica señalar un acento; se trata, entonces, de estudiar las condiciones en que este acento puede aparecer. Meschonnic rescata la idea de *eco* de David I. Masson (“Sound-Repetition Terms”, 1961) para referirse a un intento de sistematización de la repetición que va más allá de un uso “decorativo” del término: «Un protocole, une terminologie sont pourtant nécessaires. Précisément pour ne pas rester dans l’ornamental» (1982a: 265). Masson esquematiza todas las combinaciones posibles de consonantes (C) y vocales (V), para determinar diferentes tipos de ecos. Así, pueden determinarse ecos consonánticos iniciales, C-/C-; ecos consonánticos finales, -C/-C; ecos vocálicos, V/V; ecos consonánticos dobles con vocal, CVC/CVC, y sin ella, C-C/C-C¹⁷¹... Meschonnic va a versionar esta propuesta de configuración silábica para trasladarla al terreno del análisis rítmico y de la acentuación.

¹⁷⁰ Esta es la definición de los términos se encuentra en el *Traité...* (Dessons y Meschonnic, 1998: 137) y la *Critique du rythme* (Meschonnic, 1982: 264-265). Como bien se sabe, la asonancia no es en propiedad el equivalente vocálico de la aliteración, sino la «homophonie de la dernière voyelle tonique de deux ou plusieurs vers, indépendamment des phonèmes qui la suivent» (Jarrety (ed.), 1997: 493).

¹⁷¹ En la *Critique* se encuentra una lista detallada de todos los ecos y efectos, junto con un ejemplo de aplicación extraído de *Pasteurs et troupeaux* de Hugo (1982a: 265-272).

En primer lugar, señala que da primacía a los fonemas consonánticos por encima de los vocálicos. Propone el ejemplo de “pour pouvoir”, donde a la acentuación de grupo en la última sílaba le suma dos acentos prosódicos generados por el eco consonántico [p]-[p] —“**pour pou-voir**”—, y lo contrasta con “pour vouloir”, que mantiene el eco vocálico [u]-[u] pero que no genera acentuación —“pour vou-**loir**”. La idea detrás de este ejemplo es que «[l]a répétition des voyelles n’est pas accessoire dans la constitution de la signifiante du langage. Mais son rôle n’est pas accentuel, il consiste à organiser, avec la consonne, des series sémantiques» (Dessons y Meschonnic, 1998: 138). Una vocal puede estar acentuada por un acento de grupo, pero no por un acento prosódico; sin embargo, junto con la consonante tiene la función de organizar series semánticas.

En segundo, indica que en las combinaciones CV, VC y C₁VC₂, solo las consonantes iniciales (CV y C₁) generan acento. Es el caso de “il partira pour Pondichéry”, donde a los dos acentos de grupo (*partira*, *Pondichéry*) se suman tres acentos prosódicos producidos por el eco del fonema [p]: “il **partira pour Pondichéry**”. Por su parte, el eco en las consonantes finales no genera acentuación. Esto se aplica también a las consonantes finales con *liaison*, ya su articulación está debilitada por la posición final —y bajo el argumento de que su refuerzo es un arcaísmo¹⁷²—.

En tercer lugar, y como hemos indicado en el capítulo anterior, va a proponer una notación (^ˈ) que expresa la situación de una sílaba que, a pesar de que no ser “larga” porque su posición en el grupo sintáctico la deja inacentuada, sí que recibe un

¹⁷² «Un cas comme “Qu’un sang impur abreuve nos sillons”, avec renforcement du [g] final en [k] initial de syllabe : “Qu’un san[k] impur” est un archaïsme» (Dessons y Meschonnic, 1998: 139).

acento de tipo prosódico debido a un eco consonántico¹⁷³. En el caso del ejemplo anterior, la notación sería:



 Il **partira** pour **Pondichéry**

Al hablar de contraacentos y series, esta notación será complementaria con una notación numérica (1, 2, 3) o acumulativa (', ', ''') que explicita el número de acentos contiguos que se pueden localizar en un mismo verso o línea.

Finalmente, Meschonnic habla de las condiciones en que podemos decir que se ha producido un eco fonético, esto es, si existe la posibilidad de limitar un intervalo máximo de reaparición de un fonema. Como es lógico, la decisión última depende de las circunstancias concretas: «la proximité des phonèmes répétés reste une donnée empirique, puisqu'on ne peut fournir d'indications précises concernant une "distance" maximale entre deux occurrences» (Dessons y Meschonnic, 1998: 140). Meschonnic introduce aquí una diferencia que es necesario destacar, a la hora de considerar el análisis de un texto largo o del conjunto de obras de un mismo autor: la de *relación de sistema* frente a la *relación acentual*. En el primer caso, la identificación entre fonemas se produce a nivel del discurso, y nos lleva a hablar de *reencuentro* de un fonema; en el segundo, la identificación es a nivel de la lengua, y es más apropiado hablar de *repetición* de un fonema. De este modo, entre la primera y la última frase del *Dernier Jour d'un condamné*¹⁷⁴ de Hugo hay una relación de sistema que nos hace reencontrar el fonema [k]: «**Condamné** à mort !» (I) y «il me semble **qu'on** monte l'escalier...

¹⁷³ La *Critique...* es un poco más laxa en la definición del acento prosódico: «Les positions marquées ' indiquent un accent prosodique, soit parce qu'il y a une série ou un réseau prosodique, soit parce qu'il y a un accent d'insistance "intellectuel" ou "affectif"» (Meschonnic, 1982: 509).

¹⁷⁴ Las citas se han extraído de la edición digital de la obra que hace *The Project Gutenberg*, en <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/6838/pg6838.html>>.

QUATRE HEURES» (XLIX)¹⁷⁵. Lo que no hay es repetición, y por tanto acentuación prosódica, entre estas dos apariciones, puesto que la distancia que las separa es demasiado grande. Si quisiéramos encontrar la relación acentual, la repetición del mismo fonema, deberíamos irnos a periodos más breves. Y aun así, la organización específica de estos periodos breves interviene de manera evidente: en la frase «Il fallut *que* l'indignation fût bien forte, pour se faire jour à travers les mille émotions *qui* se disputaient ma pensée» (II), las dos ocurrencias del fonema [k] (*que*, *qui*) están demasiado alejadas como para producir acentuación; por el contrario, la secuenciación de la frase «il s'est approché du juge pour lui dire **que** l'exécution devait être faite à une certaine heure, **que** cette heure approchait, **qu'il** était responsable, **que** d'ailleurs il pleut et **que** cela risque de se rouiller» (XLIX) hace que el eco de [k] sí que tenga efectos acentuales —y que, notoriamente, la palabra que destaca en medio de los *que* y *qui* sea *exécution*—¹⁷⁶. Lo que queda claro, tanto en el caso de la relación de sistema como en el de la relación acentual, es que la unidad rítmica sigue una lógica estrictamente poética, y no sintáctica ni métrica. Lo que obliga a que la determinación de la acentuación, de los ecos y reencuentros de fonemas, tenga que ser estudiada de manera específica.

Decíamos que los dos tipos de acentos prosódicos son los de repetición y los de ataque. Sobre los de ataque, por otro lado, Meschonnic no se extiende demasiado: indica

¹⁷⁵ Al abordar las relaciones de sistema es inevitable pensar en la noción de isotopía, sobre todo en lo que respecta al trazado de redes de coherencia o concordancias de sentido. Resulta útil traer esto a colación para reforzar, una vez más, los planteamientos de Meschonnic: la diferencia obvia es que mientras el análisis por isotopías trabaja campos semánticos —y aquí *semántico* hace referencia en exclusiva a lexemas y relaciones de significación—, Meschonnic propone un mapeado rítmico que no solo no excluye lo formal, sino que lo convierte en vehículo del sentido —y por eso decimos que la *semántica* de Meschonnic es ante todo modal, propone relaciones de significancia—. De este modo, la coherencia de un discurso no vendría dada por un complejo de significados externo y ajeno al mismo (considerando, como Meschonnic hace, que toda identificación de signos implica una estructura de significación ya dada), sino por sus propias reglas internas de comportamiento.

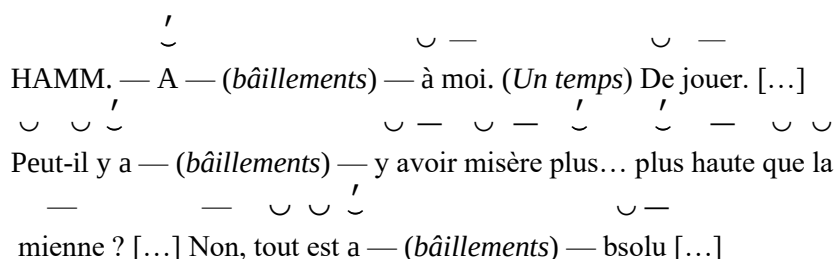
¹⁷⁶ El caso del *Dernier Jour...* es ilustrativo de la evolución del análisis en Meschonnic. Estos ejemplos, extraídos del *Traité...* (Dessons y Meschonnic, 1998) contrastan con la lectura que hace en el volumen dos de *Écrire Hugo* (Meschonnic, 1977b), donde el estudio de la prosodia de este texto (66-71) se centra en el funcionamiento de los finales: finales vocálicos conclusivos frente a consonánticos suspensivos; variación de la “fuerza” de los finales en función de la longitud de la frase.

que hay ataque en las consonantes al inicio de un grupo rítmico —y aquí el *Traité...* cita el inicio del “Laquelle est la vraie?” de Baudelaire, “**J’ai** connu une certaine Bénédicta, **qui** remplissait l’atmosphère d’idéal” (141)—, y señala que en el caso de las vocales solo se produce cuando hay golpe de glotis [ʔ] en determinados contextos, como cuando se explicita con la grafía mediante exclamaciones (“[ʔ]**En** avant !”), guiones (“Notre chemin est – [ʔ]**en** avant”), comillas (“Appelons ça un film [ʔ]‘osé’”) o cursiva (un ejemplo de “El Desdichado” de Nerval, “Ma seule [ʔ]*étoile* est morte”). El análisis de un parte meteorológico en la *Critique...* (Meschonnic, 1982: 508-511) muestra, sin embargo, que las segmentaciones del discurso son también un factor a tener en cuenta a la hora de señalar este tipo de acento sobre las vocales. En el capítulo anterior ya utilizamos la barra vertical (|) para marcar el hemistiquio del verso. En este ejemplo, una línea de prosa, Meschonnic utiliza una barra para señalar grupos sintácticos —lo que correspondería con un acento de grupo—, dos barras (||) para secuencias lógico-sintácticas, y tres (|||) para puntuaciones fuertes. En consecuencia con estas marcas, aparecen acentos de ataque vocálicos (*Evolution*, *entre*, *onze*) que encuentran su razón de ser estas pausas relativas.

Evolution probable | du temps | en France || *entre* le **mercredi** | 11 juin | à 0 heure || et le **jeudi**
 | 12 juin | à 24 heures. |||

La acentuación prosódica de ataque no es quizá el elemento más importante de esta metodología, pero junto con la idea de las pausas sirve para expresar que en el análisis rítmico se trata, sobre todo, de corporalidad. Hemos escogido recuperar el estudio del parte meteorológico para insistir, con Meschonnic, en que el ritmo se encuentra hasta en la manifestación lingüística más impersonal. Pero contrástese,

teniendo en mente los ataques vocálicos y las pausas, con un ejemplo de la mayor subjetivación/oralización textual posible, un fragmento del *Fin de partie* de Beckett (en Dessons y Meschonnic, 1998: 209):



Como el comentario a este análisis indica, «[le théâtre] est l’invention de ce rapport du corps au sens que manifeste le rythme. Il l’est jusque dans l’interaction de la physique du corps et de la physique du discours, qui est une sémantique : le théâtre est la monstration de la théâtralité générale du langage» (208).

9.2.2. Acentos métricos: cesuras

En el capítulo anterior ya hemos señalado que el análisis rítmico no elimina la métrica, sino que trabaja con ella para revelar nuevas posibilidades prosódicas y semánticas. En cuanto al lugar del metro frente al ritmo, a su valor como parámetro de estudio, el *Traité...* explica, una vez más, que «[c]e qui est métrique dans un poème, c’est donc le contexte, et non les unités-vers qui le réalisent. C’est lui qui fait décider que, dans un vers médiéval ou symboliste, tel *e* muet sera ou non compté (...) ou que telle syllabe sera prononcée en diérèse ou en synérèse» (Dessons y Meschonnic, 1998: 147-148). La métrica es una estructura externa al funcionamiento de una lengua, en el sentido de que sus reglas son una convención que ni deriva de la especificidad de una manifestación lingüística concreta ni es “natural” al lenguaje.

Por lo que respecta a la acentuación, la relevancia de la métrica radica que «les positions marquées (dernière syllabe du mètre et, dans un mètre complexe, dernière syllabe du sous-mètre) accentuent des syllabes autrement inaccentuées» (148). Esto es útil tanto para fomentar la sobreacentuación como para revelar los conflictos entre sintaxis y métrica que son productivos para la semántica de posición. Si adoptásemos, por ejemplo, la postura clásica de evitar sobrepasar la cesura en un metro complejo (encabalgamiento interno)¹⁷⁷, al encontrarnos un ejemplo de tal procedimiento deberíamos analizarlo como anomalía. Pero como Meschonnic y Tinianov defienden, la no coincidencia entre grupos sintácticos y métricos no es una falta, sino un valor añadido para el verso, un enriquecimiento rítmico. Como ocurre en “Dizain mil huit cent trente” de Verlaine, “Hablant espagnol, **très** | loyal et très feroce, / L’oeil idoine à l’oeillade | et chargé de défis” (ibid.), o en “Réponse à un acte d’accusation” de Hugo, “Et tout quatre-vingt **treize** | éclata. Sur leur axe, / On vit trembler l’athos, | l’ithos et le pathos” (149).

Entre los diversos elementos del metro, Meschonnic destaca la *cesura* como un vehículo privilegiado de intensificación prosódica: «Plus que l’anacrouse et la catalexe, exclusivement métriques, la césure est la rencontre majeure du métrique et du discours»¹⁷⁸ (1982a: 543). Este reencuentro es posible por la conjunción de dos rasgos: la importancia que la cesura tiene para la tradición francesa¹⁷⁹, y la posibilidad de

¹⁷⁷ Meschonnic recuerda estos versos del *Art poétique* de Nicolas Boileau (1674): “N’offrez rien au lecteur | que ce qui peut lui plaire. / Ayez pour la cadence | une oreille sévère : / Que toujours dans vos vers, | le sens, coupant les mots, / Suspende l’hémistiche, | en marque le repos” (citado en Dessons y Meschonnic, 1998: 149). Nos remitimos al epígrafe “Le système clasique” de la *Introduction à la poésie moderne et contemporaine* de Leuwers para una perspectiva general acerca de la cesura y la prohibición de superar el hemistiquio (Leuwers, 1990: 133-145).

¹⁷⁸ De hecho, un poco más adelante en el texto afirma que la cesura es, «du moins en français, la seule idéalité métrique qui ait des effets linguistiques aussi importants dans le vers, à part les règles d’élision. D’où l’importance excessive qui lui a été donnée» (1982a: 545), «le seul fait métrique où prime la limite de mot» (547).

¹⁷⁹ «Lorsqu’il arrive que la pause la plus forte du vers ne se trouve pas à la césure, on observe toujours, chez les classiques:

- que la sixième syllabe de l’alexandrin ne comporte pas de “e” prononcé ;
- que la sixième et la septième syllabe de l’alexandrin n’appartiennent jamais au même mot. (...)

Ces deux particularités suffisent à définir la césure. On s’aperçoit qu’elles sont rigoureusement observées jusqu’à la fin du XIX^e siècle» (Leuwers, 1990: 143).

señalarla como acento en un análisis rítmico. Es, de nuevo, la tensión entre métrica y sintaxis, la que la hace valiosa para el discurso:

C'est la tension entre la virtualité de la césure comme élément métrique et la réalité syntagmatique des pauses qui fait l'intensité, l'énergie même de la césure, que prouvent les projections que sont les rejets et contre-rejets à la césure. Replacée dans la pluralité des pauses réelles possibles, la césure joue à la fois comme virtualité métrique et comme réalité du discours (544-545).

Por eso, Meschonnic señala que la superación de la cesura genera más efectos cuando se mantiene y se transgrede que cuando se ignora: «Aussi l'élimination de la césure sixième (de la possibilité d'accent sixième) dans l'alexandrin, ne réalise-t-elle pas un nouveau mètre, mais encore et toujours un contre-alexandrin dans l'alexandrin¹⁸⁰» (545). Tres ejemplos más de Victor Hugo, en la *Légende des Siècles* (citados en 544). Para no añadir notación, Meschonnic propone señalar este acento igual que el acento principal de grupo, con una barra horizontal (—):

	—	—	—	—	—	
Preposición:	Il	teint	sa	dague	avec	du suc de mandragore
	—	—	—	—	—	—
Auxiliar:	A	pris	forme	et	s'en	est allé dans le bois sombre
	—	—	—	—	—	—
Pronombre:	Les	dieux,	les	fléaux,	ceux	d'à présent, ceux d'ensuite

9.3. Contraacentuación

Hemos visto hasta ahora los tres tipos de acento que Meschonnic propone considerar a la hora de estudiar la rítmica de un texto. Por lo que al resultado global respecta, «il n'y a pas de différence qualitative entre les accents de diverse nature»

¹⁸⁰ Un ejemplo del *Traité...* (Dessons y Meschonnic, 1998: 162-163) contrasta la monotonía de una lectura en trímetros del verso de Hugo, “J’attendais. / Un grand bruit se fit. / Les races mortes...” (*Les feuilles d’automne*), con el efecto que genera el mantenimiento de la cesura, “J’attendais. Un grand bruit | se fit. Les races mortes...”.

(Dessons y Meschonnic, 1998: 144): ya que todas las posiciones de una línea o un verso son susceptibles de ser acentuadas, no importa el grado de acentuación de una sílaba, sino si está o no acentuada¹⁸¹. No obstante, en aras de claridad sí que propone una jerarquía para el marcaje: primero acentos de grupo, luego prosódicos (repetición y ataque), y luego métricos. Siguiendo este orden, si una sílaba está marcada ya por acento de grupo, no es necesario volver a marcar su posible acento prosódico o métrico.

El resultado de este procedimiento mostrará con frecuencia situaciones de sobreacentuación, que ya mencionábamos al hablar del *sprung rhythm* de G. M. Hopkins. Y aquí Meschonnic es muy claro: la sobreacentuación no es una excepción rítmica, sino que es un fenómeno ordinario de todo discurso, «aussi ordinaire que le rythme lui-même, puisque le rythme est cette accentuation même» (151). Al contrario de lo que una retórica del ritmo podría señalar, la sobreacentuación no borra las figuras o construcciones rítmicas aisladas, destacadas dentro del discurso. Por dos razones: porque estos efectos aislados no existen, sino que forman siempre parte de una cadena semántica mayor —recordemos la idea de unidad de obra frente a la ruptura en segmentos comunicados, párrafos, líneas, versos—, y porque el ritmo no es una figura expresiva que esconda un significado.

En línea con estas ideas, Meschonnic defiende el *contraaccento* como un procedimiento más de marcaje acentual, y señala que por su aparición usual en el lenguaje ordinario, no debe suponer una excepción para el análisis rítmico¹⁸²: «La suite de deux accents, non seulement n'est pas évitée en français, mais elle y est ordinaire. Il

¹⁸¹ Un epígrafe del *Traité...*, “Les douze marquages de l'alexandrin”, analiza un conjunto de versos de Hugo para demostrar que las doce posiciones del alejandrino pueden llevar un acento (Dessons y Meschonnic, 1998:176-182).

¹⁸² Gérard Dessons defiende esto mismo en su *Introduction...* (1991): «Figure rythmique, le contre-accent est une marque du sujet dans son discours. À ce titre, il est un représentant du mouvement de la parole dans le poème».

ne s'agit pas d'une figure dont on prépare les effets à la façon de l'expressivité sonore dans l'usage rhétorique de la prosodie, mais d'une marque accentuelle à part entière du discours, on le répète, tout à fait ordinaire» (153). Esta precisión tiene una razón, y es que el nombre de contraacento deriva de la terminología del *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* de Henri Morier (1975), y en esta fuente, como en otras¹⁸³, se señala la sucesión de acentos como algo a evitar en francés. En la *Critique...* Meschonnic justifica este rechazo al contraacento en base a la naturaleza acentual del francés, y señala que es precisamente por evidenciar este choque por lo que es un recurso semántico destacado:

Le contre-accent, défini comme suite immédiate de deux accents, est marqué, en français, parce que la séquence progressive, linéaire, dans une langue à accent (final) de groupe, éloigne généralement les accents l'un de l'autre. Sauf construction syntaxique particulière, liée à des rapports de syntagmes monosyllabiques. Le contre-accent est un cas marqué syntaxiquement, sémantiquement (1982a: 254).

En función de los acentos que entren en contacto, pueden señalarse hasta ocho tipos de contraacento: rítmico (abreviación de acento de grupo)-rítmico, prosódico-prosódico, rítmico-prosódico, prosódico-rítmico, rítmico-métrico, métrico-rítmico, prosódico-métrico y métrico prosódico¹⁸⁴. La notación propuesta para evidenciar el encadenamiento de acentos varía: en la *Critique...* se marcan añadiendo acentos (' , ' ' , ' ' '). En el *Traité...* se opta por una opción más sencilla, superíndices numéricos (¹ , ² , ³).

¹⁸³ El *Traité...* cita el artículo de C.-M. Savarit "Les lois de l'allitération et de l'assonance. Semi-allitération et semi-assonance" (1908), *Le Génie de la langue française* de Albert Dauzat (1943) y la *Introduction à la phonétique du français* de Fernand Carton (1974). La *Critique...* cita además *Le vers français* de Paul Verrier (1932). Dessons, en una nota en su *Introduction...* (1991) aclara que no significa lo mismo que el "contre-accent" del *Dire le vers* (1987) de Milner y Regnault, para los que es un tipo de acento parecido al acento de ataque.

¹⁸⁴ Hay ejemplos de todos ellos en Dessons y Meschonnic, 1998: 154-155. En *Une parole écrite*, un libro en el que la metodología no está del todo definida, propone una sistematización más breve: contraacento rítmico de intensidad (dos acentos de grupo seguidos, con notación ' — '), contraacento prosódico (dos prosódicos seguidos, ' — '), el prosódico-rítmico (' —) el rítmico-prosódico (— ') y el contraacento con encabalgamiento al inicio de verso (—) (Meschonnic, 1973b: 327).

³) que se combinan con las marcas de acentuada (—) para indicar acentos de grupo y métricos, y con la de inacentuada (∪) para los acentos prosódicos. Así quedaría con las dos notaciones (acentos y contraacentos) de un verso del soneto “Souvent la vision...” de Mallarmé:

' — ∪ ' — — — — ∪ ∪ ' —
 Mais j'aime peu voir, Muse, | ô reine des poèmes,
 ' —
 Dont la toison nimbée a l'air d'un ostensor,
 Un poète qui polke avec un habit noir.

 1 2 ∪ 1 2 — 3 — 4 5 ∪ ∪ 1 2 —
 Mais j'aime peu voir, Muse, | ô reine des poèmes,
 3 —
 Dont la toison nimbée a l'air d'un ostensor,
 Un poète qui polke avec un habit noir.

Como puede observarse, la contraacentuación se produce a pesar de pausas sintácticas y cesuras, y la serie de contraacentos incluso cruza de un verso al siguiente. En todos los casos, se trata de una intensificación rítmica que procede en sentido contrario al la sintaxis y la métrica: donde estas imponen una pausa, aquella sugiere un movimiento hacia delante. Para anotar este efecto de la contraacentuación sobre pausas, Meschonnic propone una ligadura suscrita: *voir, [—] Muse* (contraacento rítmico-rítmico sobre pausa sintáctica), *Muse, [—] | ô* (contraacento rítmico-rítmico sobre cesura), y *poèmes, [—] / Dont* (contraacento rítmico-prosódico sobre pausa de fin de verso).

9.4. Series semánticas: el sentido y la fuerza

Ya hemos indicado algunas de las consecuencias semánticas de la sobreacentuación: mostrar las relaciones de sistema dentro de una obra, destacar palabras de otro modo inacentuadas, proponer tensiones entre la sintaxis y la rítmica...

La intensificación semántica, como indica el *Traité...*, no es un asunto exclusivo del significado de las palabras: «L’art de les faire jouer ensemble, et d’en dégager le maximum, passe par le rythme, et précisément par la multiplication des accents» (Dessons y Meschonnic, 1998: 163). En la acertada combinación de la sobreacentuación, las pausas y la métrica, con el sentido de la frase, se observa un refuerzo semántico que no es, y esto es lo fundamental, accesorio al *significado*, sino que engrosa y multiplica las posibilidades de la *significancia*. En el capítulo anterior ya hemos aludido a la idea de una *solidaridad sintagmática* que permite estudiar los versos y frases, las estrofas y párrafos, desde una rítmica que trasciende las categorías estructurales (morfología, sintaxis) para hablar en su lugar de relaciones de sentido. Todas estas ideas pueden verse, a pequeña escala, en la notación de acentos y contraacentos y el efecto de pausa/avance sobre la idea de “escapada” de este verso de *Les Feuilles d’automne* de Hugo (el primer contraacento es rítmico-métrico, el segundo métrico-rítmico):

$\cup \quad \cup \quad - \quad \cup \quad \underline{1} \frown \underline{2} \quad \frown \quad \underline{3} \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad -$
 Elle s’échappe enfin, va, | marche, et dans la plaine

O la manera en que las tres series de contraacentos subrayan las palabras fuertes en este otro de *Châtiments* (el primero rítmico-prosódico, el segundo y tercero rítmico-rítmico).

$\cup \quad \cup \quad \underline{1} \frown \underline{2} \quad \cup \quad \underline{1} \frown \underline{2} \quad \cup \quad \underline{1} \frown \underline{2} \quad \cup \quad -$
 Je crierai : lève-toi, | peuple ! ciel, tonne et gronde

Con el recurso de los ecos ocurre algo semejante: generan una cadena prosódica que, aunque sea por una duración limitada, produce un refuerzo semántico. Una situación muy frecuente en Hugo es un alejandrino con la primera sílaba acentuada y un eco en la sílaba final (Dessons y Meschonnic, 1998: 166): “**Fr**êle barque assoupie | à

quelques pas d'un **goufre**" (*Les Rayons et les Ombres*), "**Rauque** et tout hérissé | de **paroles moroses**" (*Les Voix intérieures*). Con los ecos, como con las cadenas de contraacentos, se trata de buscar una organización prosódica que evidencie la oralidad del lenguaje en cualquier tipo de manifestación lingüística. La idea es marcar *series* o *cadenas* de significancia que, en lugar de demostrar tal o cual significado, o mayor o menor expresividad, evidencien la *fuerza* del discurso a través de los efectos acumulados.

La idea de la fuerza no tiene un lugar importante en la teoría del lenguaje de Meschonnic, pero es un elemento útil para considerar el sentido desde la perspectiva analítica. A pesar de la ambigüedad que arrastra —en el *Traité...*, por ejemplo, comienza trabajando junto al sentido, «[l]e rythme, organisation des marques dans le discours, est l'organisation du sens, mais aussi de la *force*...» (75), y luego se opone a él, «un moyen du discours qui constitue tout autre chose que son sens : sa *force*» (169)—, su función parece ser la de indicar que en el análisis rítmico deben prevalecer los valores poéticos frente a los retóricos, la oralidad por encima de las estructuras lingüísticas, la semántica de posición frente a la semiótica de significados. La fuerza, más que un concepto, es una tendencia del sentido: de ser algo externo al discurso, el sentido pasa a considerarse como creado por las condiciones del propio discurso. Cuando sentido se identifique con *significado*, la fuerza tirará en la otra dirección; cuando sentido se identifique con *significancia*, la fuerza trabajará con él. La fuerza es, de hecho, la presencia del antiesencialismo teórico, ahora manifestado en el terreno del análisis: dado que el sentido del discurso/poema depende por completo de las características de producción (especificidad de sus valores, proyección histórica de su sentido) y de las características de su subjetivación, no tendrá cabida ningún análisis que traduzca este sentido en significado, y trate de identificarlo con otros significados y estructuras concebidos

previamente. La tensión entre fuerza y sentido vendría a subrayar la radicalidad de la concepción de sentido que tiene Meschonnic, y refuerza una vez más el antiesencialismo que se aparece en la búsqueda constante de especificidad.

Decimos poema, recordemos, refiriéndonos a todo discurso en el que se invente/subjete un lenguaje, de acuerdo con unas características únicas. Poema está por cualquier manifestación lingüística, también por los discursos filosóficos. En *Spinoza, poème de la pensée* —y mencionamos el título completo para expresar la idea de que la invención del pensamiento también está contenida en la actividad del lenguaje— encontramos una síntesis de las ideas que venimos comentando: intensificación semántica a través de elementos prosódicos, vinculación entre subjetividad/pensamiento y lenguaje, y fuerza:

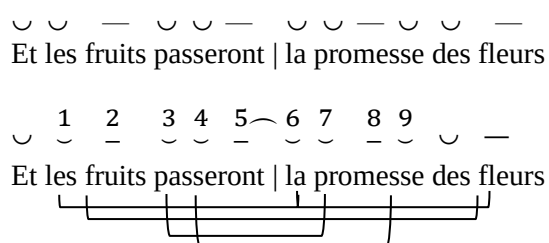
Il y a à voir le rythme du sens dans ce discours, le rapport de la prosodie au sémantique. Dans les propositions surtout, qui sont souvent brèves comme des aporismes, les homophonies — les rimes — relient et renforcent les éléments de la démonstration, qui finissent par construire un leitmotiv. Une paronomase. Avec des superlatifs prosodiques : les couplages consonantiques, marqueurs d'intensité sémantique. C'est par là que se fait un passage en continu d'une rhétorique à une poétique de la pensée : ces marques font partie de la force des mots¹⁸⁵ (2017: 341).

Las series semánticas se manifiestan, en primer lugar, en la acumulación de contraacentos. En el apartado anterior hemos visto que los superíndices numéricos sirven para marcar su linealidad, y que también puede marcarse su interacción con las pausas gráficas y métricas para evidenciar la tensión rítmica. Con respecto a esto, solo añadiremos una puntualización que está registrada desde los primeros escritos: que la

¹⁸⁵ «Dans ces quelques aperçus d'une systématique», indica en otro punto del libro, «c'est de la signifiance qu'il s'agit. Où le sens est débordé, mais porté. Car c'est son mouvement qu'on essaie d'observer, dont il n'est pas plus séparé que l'esprit du corps. Non le sens, mais la donation su sens» (2017: 337).

especificidad en la producción de sentido se genera sobre todo en la diversa gestión de las pausas y en la articulación de los contraacentos (1973b: 331).

En segundo lugar, Meschonnic caracteriza los ecos consonánticos y vocálicos como una dramatización no figurativa (no significante) pero productora de sentido a nivel estructural, y se indica que deben buscarse las cadenas de significancia que generan (296). Para ello, el *Traité...* propone unas líneas suscritas () que señalen el acoplamiento de dos fonemas y el efecto de serie que aparece (Dessons y Meschonnic, 1998: 99). Presentamos el siguiente verso de Malherbe (*Prière pour le Roy Henry le Grand allant en Limozin*), analizado primero según una escansión métrica, y después según los ecos y la cadena de contraacentos que de ellos se derivan. Al estar aislado del resto del poema, cualquier resonancia entre dos fonemas adquiere una vigencia que quizá dentro de un contexto mayor no tuviera —es, claro, una de las desventajas de tomar secciones aisladas del discurso, en lugar de considerarlo como un todo—:



Una formalización de los ecos, si bien no es estrictamente necesaria para una aplicación efectiva de la metodología, sirve para ilustrar el aspecto espacial del ritmo¹⁸⁶. En el *Traité...*, con ejemplos de Hugo, se habla de eco inicial (“sur le **profil** des **propylées**”), inicial disminuido (“Jeté comme la **graine** au **gré** de l’air qui vole”), aumentado (“les chocs **fréquents** du **fer**”, “Des élé**phants** passaient aux **fentes** de ses

¹⁸⁶ No será hasta sus últimos libros cuando Meschonnic caracterice esta idea como *semántica de posición*: «C’est la valeur de la sémantique de position, qui est une rythmique (...)» (2017: 334).

murs”, que implica la inclusión de un fonema bien *entre* bien *después* del sonido inicial), invertido (“Vos triomphes, si **beaux à l’aube** de la vie”) y “abrazado” (*embrassé*, “**Voilà** ce que je dis : **puis** des **pitiés** me **viennent**”).

Finalmente, dos elementos prosódicos más que generan situaciones de intensificación semántica: el “rebote” (*rebond*) y el hiato de consonantes. Son tipos de eco que el *Traité...* considera figuras aparte. En el rebote, una misma consonante es repetida después de una sílaba inacentuada: “Les miroirs ternis et les flammes **mortes**” (Baudelaire, “La mort des amants”), “Et laisse, **sur** l’eau morte où la fauve agonie” (Mallarme, “Soupir”). En el hiato, una consonante es repetida inmediatamente, provocando un acoplamiento característico: “Pas un mont, pas un **roc croulant**, pas une pierre” (Hugo, *La fin de Satan*).

9.5. El sujeto en Meschonnic (III): *Recitativo y paradigmática*.

Las dos últimas particularidades terminológicas que vamos a introducir se refieren, en realidad, a la misma situación: las características específicas de un discurso/poema, los valores y relaciones que hace de una manifestación lingüística una unidad compacta con propiedades intransferibles, son los mismos que permiten hablar de un proceso de individuación del sujeto en el lenguaje. O de otro modo: tanto sujeto como lenguaje son actividad, y el vínculo entre ambas aparece en la rítmica inherente a cada discurso. Esta es la definición última del continuo poético-ético-político que Meschonnic propone para la teoría del lenguaje. Porque no se trata de reglas morales u ordenación del comportamiento, sino de una secuencia mucho más evidente: puesto que todo lenguaje es una cuestión del sujeto, toda poética implica una ética; puesto que todo sujeto lo es en relación a otros, toda poética y toda ética implican una política:

Je ne définis pas l'éthique comme une responsabilité sociale, mais comme la recherche d'un sujet qui s'efforce de se constituer comme sujet par son activité, mais une activité telle qu'est sujet celui par qui un autre est sujet. Et en ce sens, comme être de langage, ce sujet est inséparablement éthique et poétique. C'est dans la mesure de cette solidarité que l'éthique du langage concerne tous les êtres de langage, citoyens de l'humanité, et c'est en quoi l'éthique est politique (Meschonnic, 2007a: 8).

Es desde esta búsqueda de sujeto desde donde hay que entender las ideas de *recitativo* y *paradigmática*. El recitativo reúne en un concepto la organización poética del discurso —las particularidades rítmicas de un discurso, la organización prosódica y semántica— y la subjetivación; la actividad del lenguaje y la actividad del sujeto: «Le *récitatif* est alors la manière dont une subjectivité, qui n'est pas d'ordre psychologique mais proprement *poétique*, organise cette signifiante. Le *récitatif* est une subjectivation» (Dessons y Meschonnic, 1998: 170); «ce *récitatif* est lui-même le mode d'emploi du langage pour faire entendre une forme de vie» (230). El origen de este término puede remontarse a la distinción que Benveniste hace en el primer volumen de *Problèmes...* entre *histoire/récit* y *discours*:

Les temps d'un verbe français ne s'emploient pas comme les membres d'un système unique, ils se distribuent en *deux systèmes* distincts et complémentaires (...). Ces deux systèmes manifestent deux plans d'énonciation différents, que nous distinguerons comme celui de l'*histoire* et celui du *discours*.

L'énonciation *historique*, aujourd'hui réservée à la langue écrite caractérise le récit des événements passés. Ces trois termes, « récit », « événement », « passé », sont également à souligner (1966: 238-239).

Por el contrario, al referirse al discurso, indica que se refiere a «la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée. (...) L'énonciation historique est réservée aujourd'hui à la langue écrite. Mais le discours est écrit autant que parlé» (242). Para Benveniste, diferenciar estos términos es

útil a la hora de determinar la temporalidad verbal de los textos —el título del capítulo que contiene estas citas es “Les relations de temps dans le verbe français”—. En Meschonnic, esta distinción refuerza la oralidad, la subjetivación rítmica de una manifestación escrita o hablada, y ayuda a distinguir entre un análisis literario de significados y estructuras de un análisis poético:

Symptomatiquement, le livre de Tzvetan Todorov *Poétique de la prose* est un ouvrage sur le récit : « Le récit primitif », « Les hommes-récits », « La grammaire du récit », La quête du récit », « Le secret du récit », « Les transformations narratives ». D’une part, le récit n’est pas l’apanage de la prose, les récits en vers existent, et sont même historiquement antérieurs à la prose narrative ; d’autre part, et surtout, le récit n’est pas toute la prose ; même la prose d’un récit en prose ne s’y réduit pas (Dessons y Meschonnic, 1998: 200).

Al hablar de recitativo, Meschonnic intenta rescatar al *récit* de la historia, de la narrativa y el signo¹⁸⁷, para colocarlo en el espacio del discurso, la rítmica y la significancia. Y todo ello a través de una subjetivación que permite hablar de una prosodia individual, específica, y consecuentemente una intensificación semántica característica para cada discurso.

Un ejemplo breve: en uno de los análisis del *Traité...* se estudian los efectos del recitativo en *Salammô*—201-207, bajo el epígrafe “L’oralité du récit”—. En determinado punto se alude a las implicaciones semánticas de la acentuación en los inicios de capítulo, y se comparan estos inicios con los de *Madame Bovary*:

Dans *Salammô*, le récit est indissociable de la dynamique accentuelle, qui fait que treize des quatorze chapitres s’ouvrent par une consonne d’attaque. *Le récit s’y trouve lancé par et dans le récitatif lui-même* [la cursiva es nuestra]. On peut en mesurer la valeur en comparant les ouvertures de *Salammô* avec celles des

¹⁸⁷ Y por estas razones es similar, a pesar de las distancias marcadas por el propio Meschonnic, a la definición de *récit* que se encuentra en *Le livre à venir* de Blanchot: «Le récit n’est pas la relation de l’événement, mais cet événement même, l’approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire, événement encore à venir, et par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser» (2003: 14).

chapitres de *Madame Bovary*, où les occurrences des ouvertures consonantiques et vocaliques (respectivement dix-neuf et quinze) s'équilibrent à peu près¹⁸⁸ (201).

Su conclusión es que mientras en *Salammbô* la apertura consonántica realiza prosódicamente la idea de epopeya, en *Madame Bovary* es expresión del *ennui*, una indiferencia que se manifiesta no solo como estado psicológico sino como enunciación: «L'histoire qui se déroule est inséparable du phrasé du dire de l'histoire. Les événements narratifs sont surdéterminés par les événements rythmiques (...). C'est en cela que dire est une éthique» (205).

Si mediante el estudio del recitativo rescatamos aquello que hay de oral en el discurso, a través de la *paradigmática* podemos establecer las variables específicas de una obra o conjunto de obras. En pareja con la sintagmática —el estudio de las secuencias en periodos marcados rítmicamente, y no estructuralmente (fonética, morfología, sintaxis...)—, la paradigmática evidencia «la signifiance que dégage une identité rythmique constituant des paradigmes rythmiques» (1973b: 287). La solidaridad paradigmática es una sistematización de la significancia, el equivalente semántico de las relaciones de sistema —el reencuentro de fonemas a lo largo del discurso— que señalábamos al hablar de la prosodia: «une systématisation des chaînes du signifiant recherche les implications de la valeur et de la signification. Pas une rhétorique référée à la langue, ou un art du vers, mais une sémantique spécifique» (286-287). Esta terminología es importante porque se construye desde la oposición a la retórica, a la búsqueda de figuras/signo y a la separación de contenido y forma. Porque

¹⁸⁸ Los inicios en los seis primeros capítulos de cada una de ellas: en *Salammbô*, “C’était à Mégara” (I), “Deux jours après” (II), “La lune se levait” (III), “Des gens de la campagne” (IV), “Quand ils furent sortis” (V), “J’aurais dû l’enlever !” (VI). En *Madame Bovary*, “Nous étions à l’étude” (I), “Une nuit, vers onze heures” (II), “Un matin” (III), “Les conviés arrivèrent” (IV), “La façade de briques” (V), “Elle avait lu” (VI).x

«[i]l n'y a donc plus de *forme*, par le rapport indissociable entre le message et sa structure, dans un texte. Tout y est signifiante» (286).

Este es el tipo de trabajo que Meschonnic realiza en el *Écrire Hugo* y el *Spinoza*: la búsqueda de identidad rítmica a lo largo de las obras, y entre diversas obras y periodos de un autor. Es, por ejemplo, lo que le lleva a justificar el paso de la retórica a la poética (intensificación de la prosodia y la semántica) entre la poesía pre y post exilio de Victor Hugo¹⁸⁹. En la primera, hay un uso de figuras que se identifican con «le symbolisme mythique de l'humanité» (1977a: 206):

La vision qu'il explore à partir des *Feuilles d'automne*, il s'en écarte dans *Les Chants du crépuscule*, il y revient et définitivement avec *Les Voix intérieures*. (...) Son langage réalise le monde pour le surréaliser : c'est pour cela que ses figures sont des figures d'embrassement indéfini, — les figures rythmiques, l'apposition, le contraste, l'accumulation, le *puisque* et l'allégorie, et la dépersonnalisation, et la passivité prophétique. Tout en lui se rejoint, dans un langage dévorant (ibid.).

En contraste, Meschonnic encuentra que a partir de los *Châtiments* «[l]a saturation rythmique-prosodique est la motivation généralisée qui fait la nécessité interne maximale de ce langage. C'est la grande différence, longuement préparée, accumulée, depuis les Odes royalistes : la poésie politique y était essentiellement rhétorique. Ici, elle est dans chaque syllabe de chaque mot» (233). La saturación acentual, la multiplicación de los contraacentos, sirve a una motivación «qui, en elle même, n'est pas métrique, et qui rejoint l'accentuation dite émotive du parler»¹⁹⁰ (234). Y lo mismo para las novelas: hay un “avant *Les Misérables*” (1977b: 43-84), aunque el proceso de

¹⁸⁹ Remitimos a los dos volúmenes de *Écrire Hugo* (1977a y b) para un estudio rítmico de los versos y frases, su uso de los ecos consonánticos, ataques y cierres de secuencia, y la evolución de las series de contraacentos a lo largo de su obra.

¹⁹⁰ Esto se complementa con la apreciación de Leuwers de que «[c]'est surtout à partir de l'exil que Victor Hugo s'est mis à étudier avec persévérance le parti qui pouvait être tiré de discordances entre le mètre et la syntaxe» (1990: 147).

consolidación de una prosodia personal comienza en *Le Dernier Jour d'un condamné*, donde «[l]a construction a cessé d'être purement dramatique, elle est devenue aussi poétique, ou plutôt elle a trouvé sa spécificité» (46); un punto de inflexión en *Les Misérables*, donde «la composition n'est pas seulement technique romanesque, elle est la mise en oeuvre d'un certain *rythme*, de certaines correspondances qui se révèlent par des contrastes, des parallélismes» (92), y donde su escritura se manifiesta «moins par balancements rhétoriques, que par brusquerie (...). Ce sont des oppositions violentes, en fin de paragraphe ou de chapitre souvent (...). C'est tout un système, comme les courtes phrases bâties sur des contraires» (112); y finalmente una serie de novelas posteriores cuya composición, motivos y ritmos hace de ellas formas-sentido, poemas más que novelas (131), y en las que termina de realizarse la actividad poética de individuación:

L'écrire Hugo ne se confond ni avec son idéologie ni avec sa propre relecture. Pas plus qu'il ne se confond avec une classe ou une autre. Son historicité invente un nouvel anonymat. Autant il intègre son métalangage à son langage, autant il montre, dans sa pratique, que la poétique est politique. Qu'écrire est un travail du sujet du langage et de l'histoire sur l'idéologie, qui mène à ses propres découvertes, étant d'abord activité de transformation d'elle-même, par quoi, indéfiniment, son actualité recommence (213-214).

Gérard Dessons habla, siguiendo los pasos de Meschonnic, del compromiso político de Victor Hugo como uno que se desarrolla en el continuo poética-ética-política: «L'engagement du poème est un geste épique au sens où, comme acte singulier, il engage collectivement le langage. (...) Le poème a cette force d'inventer l'homme comme transsujet (...). Le poète, en tant que modèle de l'homme, est donc une instance discursive hybride, tout à la fois individuelle et collective» (2005: 33). Dessons vincula este compromiso a un procedimiento característico de Hugo, el encabalgamiento

interno¹⁹¹: «Hugo est pourtant clair : dans le vers brisé, “l’alexandrin saisit la césure, et la mord” [Les Contemplations]» (35). Y más adelante: «L’action humaine, pour être politique, doit d’abord être éthique. C’est pourquoi la marche de l’homme est une épopée (...): “Et me voici **marchant** | **toujours**, ayant conquis / Perdu, lutté, souffert. [...]” [Les Contemplations]» (37).

En el *Spinoza* Meschonnic propone un mecanismo de estudio semejante, a pesar de trabajar con un filósofo y no con un novelista o poeta. El estudio de las relaciones sintagmáticas específicas revela una paradigmática que hace de su obra también un poema, un encuentro entre la actividad del sujeto y la actividad del lenguaje, entre forma de vida y forma de lenguaje: «Chez Spinoza, comme dans le poème qui est un poème, le sujet est la subjectivation, le sujet est sa pensée. (...) En quoi l’acte de pensée, l’acte de langage, est un acte éthique, par quoi il est un acte poétique, par quoi il est un acte politique» (2017: 366-367). Solo vamos a exponer un breve ejemplo, contenido en el epígrafe “Une sémantique sérielle dans la V^e partie de l’Éthique” (346-361). Aquí Meschonnic trabaja la prosodia en las diferentes apariciones de *igitur* —que traduce “donc”—: «Marqué par sa fréquence relative, dix-sept emplois dans cette cinquième partie. Et marqué surtout parce que, treize fois sur dix-sept, *igitur* entre en consonance avec des passifs dans un entour immédiat, et ces échos ne sont pas sans effets de signifiance, parce qu’ils se répondent, et font d’*igitur* un mot-valeur du système» (346-347). Un extracto de la sintagmática de estas apariciones:

La marque la plus diffusée, dans cette cinquième partie de l’*Éthique*, est certainement la rime de signifiance à *igitur* avec les verbes au passif qui désignent la définition et la conséquence : *Igitur-definitur* [prefacio 1.16-17] (...); *igitur-tollitur-oriuntur-destruuntur* [demostración de la prop. II] ; la suite

¹⁹¹ «Le mot “dislocation” a été suggéré par Victor Hugo, dans ce vers célèbre: *J’ai disloqué ce grand niais d’alexandrin*. Du point de vue de la métrique, ce vers a une césure : entre “grand” et “niais”. Du point de vue syntaxique, il présente une coupe possible, entre le groupe du verbe et celui du complément direct, entre “disloqué” et “ce grand niais”. La discordance est patente» (Leuwers, 1990: 146).

refertur-distinguetur-igitur-patitur [demostración y corolario de la prop. III] ;
ou, dans la Proposition IV (scolie), au début, la série *datur-sequatur-sequitur-sequitur-patiatur-igitur-determinetur-separetur* qui se poursuit jusqu'à un *datur* presque à la fin (353).

Sean cuales sean los efectos de sentido, indica Meschonnic, de lo que se trata aquí es de observar la red de significancia que manifiesta una oralidad del pensamiento; oralidad que no consiste en fenómenos acústicos, sino en ritmo y semántica, y por consiguiente en subjetivación del discurso. Este empleo de *igitur* combinado con pasivas está ausente en el latín de Bacon y Descartes, y debido a este contraste con la organización interna que supone para Spinoza, Meschonnic considera que son paradigma de subjetividad en su discurso: «Je dirais que ces passifs gramaticaux sont des actifs de l'immanence, l'activité d'un sujet qui dit *je* dès le premier mot de la préface : *Transeo*, "je passe". Cette inversion du rapport d'apparence entre passivité et activité pouvant se lire comme l'écriture même de l'activité de connaissance, un signifiant du rapport du sujet à la Substance» (348).

Sobre la organización prosódica en Spinoza, Véronique Fabbri apoya la lectura de Meschonnic frente a la de Deleuze: a pesar del "more geometrico" con el que Spinoza compone la *Ética*, las redes de significancia no son lineales —«Deleuze aborde la question du discours en ces termes : "Il faudrait une longue étude des procédés formels de l'*Éthique* et du rôle de chaque élément (définitions, axiomes, postulats, etc.)"» (Fabbri, 2005: 245)— sino que siguen una sistematización rítmica que gestiona el sentido desde sus propias secuencias y su propia temporalidad: «Ces différentes intensités analysables comme des sommes partielles constituent un système rythmique et donc temporel qui est celui du discours, et n'apparaît que dans l'ordre des successions [las cadenas semánticas], non dans l'ordre simultané de la structure» (247). Para Fabbri, y aquí lo importante, esta preeminencia del sistema rítmico por encima de la estructura

formal es testimonio de la propuesta spinoziana de continuidad entre cuerpo y alma, entre lenguaje y vida, con las consecuencias que esto tiene para el conocimiento: «Si l'on revient à Spinoza, il me semble que le rapport de l'âme au corps dans la connaissance a plutôt cette constitution [el sistema del ritmo] que celle d'une dualité renvoyant à un exprimé (...)» (ibid.). Y más adelante:

On peut donc concevoir qu'un discours dans sa matérialité même parte de l'énonciation de l'idée de Dieu, de ses attributs, qui sont indissociablement des verbes, des formes grammaticales, et associe dans son système, des éléments sémantiques, phonétiques et rythmiques qui en constituent l'épaisseur matérielle, sonore, des images au sens large du terme convergeant vers un même terme, et produisant une série d'intensités. Dans ce système, l'exprimé ne peut donc non plus être conçu comme un troisième terme qui serait la raison de deux séries hétérogènes, mais il est la substance elle-même en tant qu'elle s'énonce, autrement dit la substance comme sujet (248).

Esta posibilidad de estudiar la sustancia de la enunciación —“l'exprimé”, su sentido— como un sujeto es exactamente el mismo procedimiento que sigue Meschonnic al entender la organización prosódica y semántica del discurso como subjetivación. El estudio rítmico de los textos permite que Meschonnic se aproxime a un tipo de escritura que, por su estatus de “filosófico”, permanecería fuera de su rango de investigación. Pero de lo que se trata aquí es del análisis del funcionamiento del texto, y por tanto del modo en que se constituye como actividad subjetiva. Es la diferencia entre aproximarse a una obra, por así decirlo, hermenéuticamente (signo), y hacerlo poéticamente (ritmo). O como sugiere en estas líneas de *Éthique et politique du traduire*, en concebir el nombre propio como un adverbio, como una modalidad:

Pour parler par emblèmes, certains noms étant chargés de toute une histoire, accomplie ou inaccomplie, et donc d'une puissance de direction, on continue de penser Hegel et on ne pense pas, ou pas encore, Humboldt, on continue de penser Descartes, y compris Deleuze, on ne pense pas Spinoza. Je précise que j'emploie ces noms comme des adverbes, pas comme des compléments d'objet

du verbe *penser*. Car il s'agit de modes d'invention de la pensée, pas de l'étude historique ou du commentaire de ce que ces artistes de la pensée ont pensé.

C'est ici le combat du signe et du poème (Meschonnic, 2007a, 26).

Esta última idea nos sugiere que el trabajo que queda pendiente, el análisis de la poesía de Meschonnic, debe estar guiado no tanto por las condiciones de producción o la relación con su biografía, sino por el intento de concretar qué es lo que particulariza sus poemas y los vuelve una manifestación de su subjetividad.Cuál es el funcionamiento del lenguaje específico de la escritura de Meschonnic.

BLOQUE 3

LA POESÍA DE MESCHONNIC

Capítulo 10

La poesía de Meschonnic

Con el fin de facilitar el análisis, vamos a dividir el estudio de la poesía de Meschonnic en dos apartados: una serie de consideraciones generales sobre su poesía, que tienen como objetivo conectar su escritura de creación con sus ensayos, y una serie de análisis rítmicos detallados que muestran las implicaciones prosódicas y semánticas, las particularidades de la escritura y el lenguaje de Meschonnic. El primero de estos enfoques ha sido abordado en diversos artículos —incluyendo, de manera notoria, varios del volumen *Henri Meschonnic, la pensée et le poème* (2005)—, mientras que el segundo ha sido muy poco practicado.

Dos notas rápidas sobre la metodología empleada para este análisis. En primer lugar, y como ocurre con su obra ensayística, sus poemarios son abundantes, y se extienden a lo largo de cinco décadas. Si bien las consideraciones generales que hagamos estarán referidas a todos ellos, para los análisis más específicos hemos escogido poemas de tres de ellos: *Legendaire chaque jour* (1979), *Voyageurs de la voix* (1985, premio Mallarmé de 1986), y *Nous le passage* (1990). Debido a las similitudes en el funcionamiento de los diferentes libros, las indicaciones que hagamos sobre estos poemas pueden extenderse a la práctica totalidad de su obra.

En segundo lugar, las abreviaturas que usaremos para agilizar la lectura son, por una cuestión de concordancia, las mismas que se usan en el volumen *Henri Meschonnic...*, que contiene referencias a todos los poemarios publicados hasta 2005:

CDN *Combien de noms*

DNR *Dans nos recommencements*

DP *Dédicaces proverbes*

JE *Je n'ai pas tout entendu*

L *Légendaire chaque jour*

NP *Nous le passage*

PB *Puisque je suis ce buisson*

TEV *Tout entier visages*

VV *Voyageurs de la voix*

A estas, añadimos: DD – *Demain dessus demain dessous*; DM – *De monde en monde*; I – *Infiniment à venir*; TC – *Et la terre coule*; LO – *L'obscur travaille*; LV – *La vie je cours*; y PR – *Parole rencontre*.

10.1. Consideraciones generales

La actividad poética de Meschonnic está en continuidad con sus investigaciones teóricas. No pueden entenderse al completo sus consideraciones sobre el lenguaje sin tener en cuenta los procedimientos y las motivaciones que guían su trabajo de creación. Un trabajo que, en concordancia con sus críticas sobre teorías, disciplinas e intentos diversos de fundamentación, Béatrice Bonhomme indica que es «un travail de déplacement, de décentrement comme si on se mettait à la place de l'autre et qu'à partir de là tout prenne une autre dimension, permette un autre point de vue» (2005: 105). En estas pocas palabras está quizá contenido todo lo que conecta la práctica con la teoría en Meschonnic: el desdibujamiento de un centro —sea temático, sea subjetivo, sea con respecto a una determinada tradición ideológica o estilística; recordemos, una vez más, la pregunta “d'où parlez-vous?” del primer capítulo—; el situarse en el lugar del otro, en el sentido de una intersubjetividad que es necesaria para que exista sujeto y, por lo

tanto, poema; y el permitir otro punto de vista, algo que se aleje de las consideraciones tradicionales acerca del lenguaje y ponga perspectiva para fomentar la crítica y el “infinito” de la investigación.

A estas características, aunque con un vocabulario más convencional, se refiere también Patrick Rebollar cuando indica que «[l]a liberté poétique de Meschonnic s’exprime par la diversité des formes et des inspirations, par le vers libre et ontologique dans la plupart des cas, par la longueur variable des poèmes, par la non-systématicité de l’exploration thématique de chaque recueil» (2005: 124). Al contrastar, en varios puntos, el lenguaje de Meschonnic con las consideraciones escolares sobre lo que implica escribir poesía, Rebollar pone de manifiesto que el descentramiento que lleva a cabo Meschonnic lo es sobre todo en oposición a estas consideraciones, a las figuras y métricas y vocabulario tradicionalmente asumidas como *propias* de la poesía. Exactamente a lo que se refiere Ok-Ryon Kim al decir que Meschonnic corta la cadena de la tradición (2005: 131). Es la labor crítica, de revisión de los presupuestos que han permanecido indiscutidos, aplicada en este caso a la escritura de creación. Se trata de superar una concepción denotativa del lenguaje (Rebollar, 2005: 121) —entendiendo esto en un sentido amplio de “interpretación de contenido”, algo que aplicado a la poesía se produce desde el mismo momento en que tratamos de desgranar el significado de una metáfora aislando sus términos— en pro de una revalorización del sentido como aliado de la subjetividad y la rítmica.

Rebollar y Kim son, como veremos enseguida, algunos de los pocos autores que han aprovechado la cuestión del descentramiento del lenguaje de Meschonnic para mover el foco hacia parámetros rítmicos. Apenas existen trabajos de este tipo, y los que se encuentran no cuentan con análisis específicos. En un artículo significativo en la revista *Palimpsestes*, Jean-Pierre Richard propone un estudio rítmico de los ensayos de

Meschonnic que tenga como objetivo entrever la *coherencia* de su escritura con respecto a sus argumentos:

La cohérence n'est pas une donnée du texte ; elle advient, dans cette relance du sens pluriel qu'est une lecture critique ou une traduction, par l'intégration à une seule et même dynamique d'un maximum de composantes textuelles. Elle n'est pas non plus un résultat, une somme : le sens étant illimité, toute totalisation est impossible. La cohérence est une activité du texte : c'est ce qu'il fait.

Si l'on s'en tient à certaines formulations de Meschonnic, telles que : « Ce que fait le poème n'est pas ce qu'il dit. Le poème ne dit pas. Il fait », la cohérence ne saurait être absente d'un texte littéraire. Mais si, au lieu de considérer ce que le texte dit et ce qu'il fait comme extérieurs l'un à l'autre, on tient ce qu'il dit comme inclus dans ce qu'il fait, la cohérence ne peut-elle être alors prise en défaut, et ne peut-il y avoir conflit entre ce que le poème dit et ce qu'il fait ? (Richard, 2010).

El artículo extrae ejemplos del *Éthique et politique du traduire*¹⁹² (2007) para señalar rasgos habituales del lenguaje Meschonnic: invenciones léxicas (“Je défrançaiscourantise”, “Embibler”); continuidad de términos mediante el guion (“corps-langage”, “penser-contre”, “rythme-sens”), o su identificación mediante el *c'est* (“L'Europe, c'est le signe”, “Le plaisir, c'est le récitatif”); la rima generalizada, y por tanto las cadenas semánticas, que establece el sufijo *-ique*¹⁹³ (“poétique”, “critique”, “éthique”, “politique”); uso abundante del “J'entends” o “J'appelle” en posición inicial de frase, con un acento de ataque que impulsa las proposiciones; infinitivo también en posición inicial con función de imperativo (“Déstabiliser le signe”, “Déthéologiser aussi l'éthique”), y la apelación al lector a través de ese imperativo combinado con el *vous* (“Rythmez la traduction : le rythme vous en donne plus”, “Crachez. Pour vous éclaircir

¹⁹² Según Richard, el último libro que Meschonnic publicó en vida: «...*Éthique et politique du traduire*, l'ultime ouvrage publié du vivant de l'auteur, ...» (2010). No hemos podido contrastar este punto.

¹⁹³ Un sufijo que Richard pone en relación con el propio apellido de Meschonnic: «et son suffixe *-ique*, omniprésent dans la prose de Meschonnic, crée une rime généralisée, en résonance avec son patronyme et sur des milliers de pages, à travers des mots-clés de son lexique» (2010).

la voix”); el *contre* como manifestación de tensión que aparece, con fuerza variable, en diferentes posiciones en la frase —«En tant que particule, sa force varie, selon qu’il est ou non précédé d’un signe de ponctuation ; qu’il se répète plus ou moins vite ; qu’il ouvre ou clôt un chapitre, un paragraphe, une phrase, ou s’y glisse au milieu» (2010b)— . A este listado se añaden análisis concretos sobre la prosodia de determinadas expresiones, como este sobre el doble adjetivo “théologico-politique”:

« Et la théorie du langage est nécessaire pour penser l’éthique. Contre le théologico-politique » [Extraído de Meschonnic, 2007a: 167]: le double adjectif nominalisé aux quatre [o], immanquable ici en fin de paragraphe, agit comme la flèche du Parthe, décochée sans préambule syntaxique, dans l’explosion d’un *Contre* dont le [k] initial, et majuscule, nous pousse à accentuer le mot, le charge d’un « sens d’intonation » et se répercute, de dentale [t] en bilabiale [p], jusqu’au [k] final : le rythme prosodique de ces occlusives sourdes fait aussi du rythme d’attaque le rythme de finale. Et partout le mot contre vient et revient mettre le poème sous tension (2010b).

El artículo de Rebollar “Henri Meschonnic, l’onto-poète” (2005) lleva a cabo un trabajo semejante, aunque de manera más esquemática, al repensar el sentido desde la rítmica de los poemas y vincular este trabajo de creación con la traducción de textos bíblicos: «On pourrait voir en cela quelque chose comme une vague trace, une vague transposition dans la poésie contemporaine de ces accents conjonctifs et disjonctifs de l’hébreu que Meschonnic s’efforce de respecter dans ses traductions françaises de textes bibliques» (2005: 123). Rebollar contrapone la sencillez del léxico y sintaxis de estos poemas con un sentido multiplicado por las situaciones rítmicas, como hace en este pasaje a propósito de un verso de *Combien de noms* (7):

« les pierres / non plus que nous / n’ont pas le temps (...) ». À la comparaison négative et incisive entre les pierres et nous, succède un verbe “avoir” qui peut s’entendre fautivement comme une répétition du “non” du second vers dans lequel s’entend un verbe “avoir” : « les pierres / n’ont plus que nous », ce qui n’est peut-être pas faux non plus... (...) le brouillage par l’assonance a joué son

rôle, a fait jouer le sens et, alors que j'ai (r)établi le sens, il joue encore : je louche sur la répétition. Elle a introduit quelque chose dans le sens, comme une gêne ou une démangeaison, qui n'en part plus» (122).

Estos estudios, a los que volveremos más adelante, son muestras escasas pero significativas de relectura desde la óptica del ritmo, la prosodia y las cadenas semánticas, y sirven de referencia para el trabajo de este capítulo. La búsqueda de coherencia entre presupuestos teóricos y el funcionamiento de la escritura y el descentramiento del sentido a través de la rítmica del texto son los principales parámetros que van a guiar nuestro análisis.

10.2. Fragmentación de la línea, continuidad del discurso

Entre los elementos fundamentales de su análisis de la escritura de Meschonnic, Jean-Pierre Richard (2010) incluye un conflicto de dinámicas. De un lado, la discontinuidad, marcada por las particularidades idiomáticas, la resignificación de conceptos, las definiciones negativas que enfrentan a una idea con su contrario y la sobre fragmentación de las frases. De otro, una continuidad temática y léxica, apoyada por el uso de la puntuación (los dos puntos son abundantes), las conjunciones copulativas o la repetición de términos y los ecos:

Ce conflit de dynamiques est d'autant plus significatif qu'il se déroule dans un ensemble affichant son unité (...) et ayant justement pour thème le *continu du discours* mis à l'épreuve des rythmes qui l'animent : *rythme de rupture et rythme de continuité*. C'est que le poème d'Henri Meschonnic dit et redit sans cesse le continu. C'est même là son thème unique, qui touche à l'ensemble des pratiques humaines (Richard, 2010).

En capítulos anteriores se ha abordado la cuestión de la continuidad precisamente desde esta idea del conjunto de prácticas humanas: mientras que los

paradigmas del signo imponen una discontinuidad —separación, parcelación— entre las disciplinas, el ritmo permite percibir los vínculos que las unen, la motivación común y, lo que es más importante, el impulso subjetivizante, de expresión de una actividad compartida entre vida y lenguaje, que hay detrás de los discursos. Algo fundamental, por otro lado, para la teoría del lenguaje que venimos reconstruyendo, que desde el puesto de observación privilegiado de la poética, coloca la investigación acerca del lenguaje en una continuidad entre esta poética, la ética y la política.

Richard sostiene que el primer vehículo de expresión de esta continuidad es la manera de escribir de Meschonnic. Ya se han mencionado las construcciones léxicas con o sin guion, que vinculan dos palabras, o la identificación de ideas mediante el *c'est*. A escala mayor, estas continuidades se expresan en recursos como la insistencia en una serie de términos y sus variantes léxicas, los ecos (como el del mencionado sufijo *-ique*) o los paralelismos (como ocurre con el inicio de estas frases encadenadas: «Si la théorie (...) Si la théorie (...) Si l'écoute (...)» (Meschonnic, 2007a: 128)). Entre ellos, destaca la acumulación de conectores, que hacen que toda una serie de frases, o incluso párrafos, se refieran a una misma idea contemplándola desde diferentes puntos de vista. En *Étique et politique du traduire* se encuentran, por ejemplo, construcciones como: «Ainsi le poème est [...], qui implique [...], par quoi j'entends [...], et cela seul transforme toute [...] qu'on a du langage, donc aussi de ce que c'est que [...]. Et ici, soit on [...], soit on [...]. Ce que j'entends par [...]» (2007a: 156). Es el discurso continuando, relanzándose, impulsándose en la puntuación para recargar la energía, hasta conseguir que todo el párrafo constituya una sola idea que “rebota” a lo largo de las diferentes frases (Richard, 2010) —una idea que parece extraída de Meschonnic: «La ligne procède donc par relances. Parfois par syncope» (1985a: 228)— Y lo mismo de párrafo a párrafo, como ocurre en una muestra de dos páginas tomada de otro punto del libro: «*Parce que, D'où,*

Quant à, Et ; Retraduire, Traduire, Une traduction, Retraduire : une fois perçus sériellement, les débuts de paragraphe montrent la puissance qu'a la force du continu dans le poème de Meschonnic» (Richard, 2010). De lo que se trata en todo momento es, claro, del ritmo del lenguaje de Meschonnic, que con sus manifestaciones concretas, desde el nivel gráfico más elemental a la conexión entre párrafos, manifiesta unas cadenas semánticas en las que se rastrea la idea de continuidad. O como lo expresa Richard, el avance del texto en grupos de párrafos que son “zonas de actividad textual”, impulsados internamente por “reacciones en cadena” a nivel de la frase (2010).

La pregunta en este punto es, entonces, si esta continuidad se manifiesta también en la poesía de Meschonnic. Y la respuesta más inmediata es que es un elemento igual de definitorio, y sirve para comprobar de manera fácil que su escritura de creación forma parte de la misma subjetivación del lenguaje, de la misma actividad, del mismo ritmo-Meschonnic que se encuentra en sus ensayos. Tal y como él mismo expresa en *Les états de la poétique*:

Pour faire ma prose, j'ai dû écrire, apparemment, en vers. J'ai essayé la disposition prose. J'ai dû y renoncer. Comme à la disposition en verset, le verset biblique. Le verset a ses propres lois. C'est que les blancs rythmiques, inégalement répartis, faisaient, selon les hasards de la page, de faux débuts, de fausses fins, de fausses marques. J'ai dû garder l'aspect du vers libre, pour que seuls les débuts et les fins de la parole soient des débuts et des fins. Des fins suspendues. Des lèves, et des baisses, qui sont celles d'un dire. (...)

Le vers n'est autre que les liens et les déchirements d'une prose qui a les seules lois de sa propre voix. L'écrit en est la recherche (1985a: 228-229).

En un texto muy personal sobre la experiencia de lectura de los poemas de Meschonnic, Bernard Noël indica que en ellos «[l]e sens n'est pas dans le dit des mots, il est dans la séquence du vers et même il afflue depuis l'ensemble du poème» (2005: 101). Esta frase remite sin duda a la propuesta de Meschonnic de que sea el poema, y

no el verso aislado, el que constituya una unidad con su funcionamiento característico. Al considerar la obra como un conjunto —la “palabra total” que es para Mandelstam cada periodo o grupo de sentido en un poema—, se abre la puerta a un estudio rítmico que analice rasgos que de otro modo quedan supeditados a cuestiones métricas, retóricas y de significado. Noël se refiere a esto como un desdoblamiento de la lectura o un “doble fondo” de los poemas: de un lado, el soporte visual del texto, la apariencia de versos y palabras que se intentan descifrar de manera independiente y que solo produce insatisfacción (101); de otro, un sentido que aparece al centrarse en el ritmo que liga las secuencias, y que no se manifiesta en un lugar en concreto sino en el movimiento, en el flujo (102). Esta división podría tener la apariencia del binomio forma / contenido, pero estamos ya prevenidos contra ello. En su lugar, vemos que a lo que Noël se refiere con *sentido* aparece al considerarse el total del poema, en una lectura que va más allá de los parámetros de interpretación tradicionales. O, para volver a la idea que nos ocupa, el sentido está en la *continuidad*, y esta aparece cuando el texto es analizado desde parámetros rítmicos.

Una serie de rasgos concretos permiten estudiar con precisión la continuidad. Rebollar (2005: 121) y Bernadet (2005: 143-144) se refieren a la ausencia general de puntuación como un elemento constitutivo de estos poemas: no hay comas ni puntos ni dentro de cada verso o unidad sintáctica aislada ni al finalizar el poema y cambiar al siguiente, de modo que cada texto continúa al anterior como si formara parte de la misma idea o frase. Es un proceso que para Meschonnic parece ocurrir de manera gradual, según avanza su escritura. *Dédicaces proverbes* (1972) mantiene las delimitaciones tipográficas habituales; en *Dans nos recommencements* (1976) cada poema tiene una sola mayúscula inicial y un solo punto final; en *Légendaire chaque jour* (1979) ya hay solamente una mayúscula en la primera palabra del primer poema —«Je reviens d’un

pays...» (L, 9)— y un punto tras la última palabra del último —«nous en connaissons / la voix.» (L, 81)—; *Voyageurs de la voix* (1985) mantiene la mayúscula de apertura — «Tu es ma fuite...» (VV, 11)— pero prescinde del punto final; *Nous le passage* (1990) termina por eliminar la mayúscula inicial. Bernadet sugiere una doble lectura de esta progresiva ausencia de puntuación: un camino hacia el inacabamiento del poema, de manera que el sentido se proyecte fuera de él, una vez acabado el texto —algo que no entra en conflicto con la ruptura o la desestabilización de las unidades sintácticas o de las líneas, como ahora veremos—, al mismo tiempo que ocurre un impulso rítmico en cada uno de los poemas/fragmentos: «Le caractère inabouti se marie donc à une constante reprise (...) : il n'existe plus ni ouverture ni fin» (2005: 144). O como Meschonnic escribe en uno de los poemas de *Puisque je suis ce buisson*, «une ligne / c'est seulement une / phrase qui s'arrête puis une autre / (...) mais nul n'a la phrase entière / le sens c'est seulement des bouts / de sens que nous sommes ce qui / manque» (PB, 37¹⁹⁴).

A la ausencia de puntuación se une la ausencia de mayúsculas. La pretensión que se esconde detrás de este recurso puede ilustrarse contraponiendo dos comentarios de Meschonnic. El primero, su crítica a las mayúsculas de Heidegger: todo aquello expuesto con una mayúscula es una esencialización, un intento de sacralizar una palabra dotándola de una esencia individual, independiente con respecto al resto de la frase. El segundo, su análisis de la minúscula que abre *La fin du Satan* de Hugo, “depuis quatre mille ans Il tombait dans l'abîme”: «Le premier vers, en manuscrit, ne commence pas par la capitale conventionnelle de début de vers. Ni de début de phrase. (...) La minuscule est une *graphie de la continuité* (...). Ce poème est une contre-création du

¹⁹⁴ Se citan las páginas de la edición bilingüe francés/español que se maneja —Meschonnic, H. (2008): *Puesto que soy esa zarza*. Hugo Savino (trad. y pról.). Buenos Aires: Leviatán—.

monde, le commencement est si loin qu'il n'y a plus de commencement, de début radical» (Dessons y Meschonnic, 1998: 193-194). Meschonnic sugiere que detrás de la elección de poner o no mayúsculas hay una poética, una rítmica del pensamiento que, con independencia de que no tenga repercusiones en el plano sonoro, expresa una coherencia entre las ideas detrás de la escritura y la propia escritura (194). Bernadet apunta a esto cuando escribe que «la discrétion de la minuscule montre ici sa puissance critique» (2005: 145): un desafío a las unidades de significado y a la métrica desde la conciencia de la escucha.

A esta relación entre escritura y escucha, entre lo visual y lo oral, se refieren dos rasgos claves de la continuidad en la poesía de Meschonnic: el tratamiento de la línea y los espacios en blanco. Que la línea es un parámetro rítmico lo indica Meschonnic, como ya se ha comentado, cuando escribe: «*La ligne est la visualisation de l'accentuable, le tenant lieu du vers. La ligne est à la poésie amétrique ce que le vers est à la poésie métrique*» (1982a: 607). En el poema el periodo marcado por la línea subraya los grupos acentuales, creando y manipulando ataques que enriquecen la prosodia y multiplican la significancia. Un ejemplo extraído de *Puisque je suis ce buisson* ilustra este procedimiento:

moi aussi
je tends ma voix
vers ta lumière
je suis sur place
de plus en
plus loin
je rentre
sans paroles
chez moi chez toi
pour être
notre langage (PB, 45)

Las negritas señalan aquellas sílabas que se ven acentuadas por el cambio de línea: el *vers* que recibe acento de ataque y genera un contraaccento con el *voix* del anterior verso; el *plus* y *sans* que impulsan por su posición una cadena de acentos (**plus loin / je rentre / sans parole**) que los vincula; y el *chez* inicial que refuerza la repetición *chez toi - chez moi* y genera una línea con cuatro acentos. Por otro lado, la colocación estratégica de los pronombres al inicio de la línea construye una serie semántica que camina del yo (*moi, je, je, je*) hacia el nosotros (*notre*).

Calificar como *encabalgamiento* esta manera de presentar la línea sería útil solo en una primera instancia, puesto que aunque señala un recurso métrico valorado por Meschonnic a la hora de analizar textos y destacar acentos de ataque, en su escritura de creación no aparece para generar un efecto expresivo, sino como elemento estructural y rítmico. Dado que la rítmica funciona en parámetros distintos de los de la linealidad de la sintaxis, no termina de ser apropiado que se haga uso de una palabra, encabalgamiento, que vincula la ruptura de la línea exclusivamente con unidades sintácticas. En la *Introduction à l'analyse du poème* (1991), Dessons considera que el *alinéa* —el cambio de línea en un poema— es un parámetro de acentuación que hay que considerar del mismo modo que los acentos métricos o los acentos de grupo, y no lo relaciona con el encabalgamiento sino con una suspensión rítmica. Al abordar la poesía de Meschonnic, Bernadet se refiere a este fenómeno como como «brisures internes de la ligne» (2005: 146); Rebollar contrasta grupos de aliento completos (líneas más largas) con síncope (líneas más cortas) que generan «un petit retard dans l'élocution qui crée un flou du sens» (2005: 120); Bonhomme se refiere a pausas o fracturas que impulsan el movimiento del poema mediante “rebotes” (2005; 111) —«je commence là où je / m'interromps» (VV, 11), escribe Meschonnic al inicio de *Voyageurs...*—. Pero ninguno de ellos habla de *enjambements*, puesto que no es de eso de lo que se trata.

Preferimos, por tanto, una terminología como la de *fragmentación*, ya que expresa mejor el vínculo entre este procedimiento y la idea de continuidad, como si todo el poemario se tratase de una gran y única frase repartida por motivos rítmicos a lo largo de varias líneas. Además, se vincula mejor con la idea del desdoblamiento de la lectura que hemos visto que Bernard Noël observa —un doble discurso visual/sonoro que multiplica las posibilidades del sentido—, así como con la idea de Bernadet de que es un procedimiento que manifiesta físicamente las dudas o titubeos de la voz: «la trouvaille dont les blancs du phrasé sont issus se mesure à une série préalable de tâtonnements en bien des points comparables aux hésitations qui ont conduit l’auteur à adopter la ligne dans ses poèmes. En art comme en traduction, ceux-ci exhibent une “physique du langage”»¹⁹⁵ (2005: 147).

La fragmentación de la frase llega en determinadas ocasiones a situaciones extremas, cuando los cortes son aún más bruscos:

l’histoire continue elle **m’en**
dort le jour veille la nuit
 c’est une langue étrange (JE, 111)

(...) le doigt sur les lèvres les collines
 continuent de ne tenir **qu’**
à tes cheveux (L, 47)

soulevez-le vous-mêmes en criant **vi**
ve et tous **les**
points son tenus grain par grain promesse promesse (L, 34)

¹⁹⁵ Bernadet rastrea la fragmentación de la frase y la ausencia de puntuación hasta las primeras dudas de Meschonnic como traductor: «Dans une première ébauche de ponctuation j’avais bardé les versets de virgules, de tirets, de points-virgules, pour adapter notre ponctuation logique à un rôle uniquement rythmique et affectif. J’ai renoncé à cet effort qui pesait aux yeux» (Meschonnic, 1970b: 16). Estos rasgos de la escritura de creación de Meschonnic estarían vinculados entonces a su *taamización* (del término hebreo para acento, *ta’amin*) del lenguaje: «le degré de littérarité est désormais relatif au degré de corporéité du texte» (Bernadet, 2005: 147).

La separación *les / points*, que suspende un artículo dotándole de un valor rítmico inusitado, casi pasa desapercibida ante las otras rupturas: una que corta una palabra en dos (*m'en / dort*), y otras dos que dejan partículas impronunciables (*qu' / a* y *vi / ve*). Varias ideas ya trabajadas se acumulan aquí: el ritmo trabaja con el sentido en un plano al que la distinción forma/contenido no puede ni empezar a acceder; toda sílaba es susceptible de ser acentuada, ya que la medida de la prosodia de un discurso la da el propio discurso y no alguna delimitación previa sobre la función o posición de una palabra; la presentación visual del texto es también importante para el estudio rítmico, puesto que toda marca es expresión de una afección, de una física del texto, y por tanto de una significancia; el poema, siempre en el sentido amplio que Meschonnic otorga a la palabra, porta una subjetividad, la actividad específica de un sujeto en el lenguaje, lo que por su parte conlleva una actitud crítica irrenunciable. Bernadet resume estas ideas en el siguiente párrafo:

Il reste que ces récurrences forment des lieux inédits pour l'oreille. Puisque des unités aussi simples et discrètes que *et*, *comme* ou *le* forment désormais les rimes du texte, et à ce titre possèdent une charge significative inhabituelle, l'antinomie classique entre mots vides et mots pleins, l'opposition moderne entre lexème et morphème perdent de leur pertinence au niveau littéraire (2005: 152).

Para terminar, algo semejante ocurre con el otro rasgo mencionado, los espacios en blanco. Aunque es un recurso que solo aparece en *Légendaire chaque jour* y *Voyageurs de la voix*, merece la pena señalarlo e indicar que posee la misma intención rítmica que la fragmentación de la frase¹⁹⁶:

¹⁹⁶ De nuevo, Bernadet (2005: 148) vincula este procedimiento con un recurso empleado por Meschonnic en sus traducciones bíblicas: «Qu'on ne s'étonne pas de voir séparés des groupes logiquement indissociables, le verbe et le complément (*mon Seigneur avait visité son peuple*, Ruth I, 6), le déterminant et le déterminé (*sept fils*, Ruth IV, 15)» (Meschonnic, 1970b: 17).

nos lieux nos dits non
 lieux non dits ne font pas
 collection poème planète ils
 nous débordent ils rentrent (L, 55)

et nous
 écoutant ce qui vient nous
 respirons le vent (VV, 60)

El blanco funciona como un elemento delimitador de grupos acentuales, y permite al mismo tiempo mantener la continuidad entre diferentes grupos y expresar una pausa física, casi una respiración —una “pneumática” (Bernadet, 2005: 148). También se encuentran casos en los que esta doble función de delimitación/continuación se combina con la interrupción sintáctica, aumentando las posibilidades rítmicas:

sur l’allée des morts cherchant **nos** mots nous creusent
nos pères (...) (L, 45)

El espacio en blanco fuerza una distancia rítmica entre *nos* y *mots* y une a *cherchant* con *nos* como si formasen parte del mismo impulso. Se genera una tensión entre la sintaxis y el ritmo que produce una sobre acentuación y una ampliación del sentido: el primer *nos*, que por el espacio en blanco lleva su propio acento, queda ligado al *nos pères*, tanto a través del *cherchant* como mediante el *mots nous creusent*.

10.3. El sujeto en Meschonnic (IV): del yo al *nosotros*

Por su frecuencia de aparición y sus repercusiones rítmicas, los pronombres son uno de los componentes más definitorios de la poesía de Meschonnic, una constante a lo largo de toda su producción:

même si nous sommes nus comme
la nuit
notre forcé
ce n'est pas nous
c'est le silence entre nous (NP, 51)

je ne suis pas prêt
je rassemble
ce qu'on emporte
je cherche
je ne trouve pas
au moment de partir je
dors j'avance (JE, 110)

mais je marche de lettre en lettre
je me déchiffre je me
compose de toi et du jour
où je te lis (CDN, 72)

je suis seul
le soleil aussi est seul
mais ma lumière
n'est pas en moi
elle est en toi elle est en nous
je ne savais pas
je le découvre
que nous sommes invisiblement (LO, 71)

Lo que hemos expuesto a lo largo de tres secciones acerca de la subjetivación, el sujeto del discurso/poema¹⁹⁷ y la prosodia individual, nos conduce a pensar que la cuestión no puede zanjarse aludiendo al sujeto lingüístico o al sujeto de la enunciación como simples “temas”. Antes que nada, porque esto supondría una reducción psicológica o semiótica que resulta del todo inconsecuente con el desarrollo de esta cuestión en la teoría de Meschonnic. Para él, la subjetivación del discurso consiste en una actividad: el sujeto del poema está en la materialidad de la palabra, en el ritmo particular y analizable, y no en el entramado isotópico y las consecuencias psicológicas que pueda adivinarse tras el uso de esta o aquella expresión.

Ok-Ryon Kim habla, a nuestro parecer de manera acertada, de un “sujeto decapitado” en los poemas de Meschonnic, una expresión que cobra al menos tres sentidos. En primer lugar, se refiere al asunto de la “muerte del sujeto” característica de la filosofía, la psicología y el arte del siglo XX —el sujeto unitario desaparece, se

¹⁹⁷ Que, de nuevo, no es el *sujet* en el sentido de “tema”, sino como “sujeto”, quien escribe el poema o quien está detrás de la enunciación.

fragmenta en múltiples aspectos¹⁹⁸—, pero presentada desde la ruptura aún más radical que Meschonnic propone entre el sujeto del poema y el resto de sujetos (sociales, gramaticales, del derecho, filosóficos,...): «L’expression *sujet décapité* est en quelque sorte la confusion entre “personne” et sujet, entre moi et sujet, entre individu et sujet, entre sujet linguistique et sujet du poème» (Kim, 2005: 129). En segundo lugar, hay una escisión entre el concepto de “sujeto del poema”, con sus implicaciones para la poética y la teoría del lenguaje, y el *valor* que la palabra “yo” tiene en el entramado de parámetros rítmicos de Meschonnic: «Pour ne pas confondre le je du poème et le mot *je* chez Meschonnic, le rapport entre les deux doit être précisé ici : le mot *je* chez Meschonnic est l’embryon du je du poème, mais non l’inverse. À l’instar du mot “comme” chez Baudelaire, le mot *je* chez Meschonnic s’élève en mot-valeur du discours par son accentuation et sa spécificité sémantique» (132). Como consecuencia, y en tercer lugar, la expresión “sujeto decapitado” hace referencia a la posición característica que el “yo” tiene en la línea de Meschonnic:

lettre	je me dirige comme on dort
après lettre je	je
n’ai de sens qu’après ma phrase (L, 24)	jour
	je
	nuit
au moment de partir je	oui
dors j ’avance (JE, 110)	vers
	oui
	viens
je ne me trouve que quand je	je nous invente en marchant (PB 72)
te cherche (PB, 86)	

En todos los ejemplos, el *je* presenta una autonomía rítmica con respecto al resto de palabras. El pronombre que en otras circunstancias permanecería inacentuado constituye en este caso un grupo acentual propio, ya que obtiene un refuerzo significativo

¹⁹⁸ Ver la exposición que hace Meschonnic de este asunto en el apartado “Retenons donc nos larmes” de *Politique du rythme, politique du sujet* (1995: 252-261): «L’histoire contemporaine du sujet est une enquête sur une fausse disparition» (252).

por la posición inicial o final (la “decapitación”) que tiene en la línea. Acentuar el *je* genera, por otro lado, contraacentos que de otro modo no ocurrirían (*après lettre je / nai; partir je / dors*). Y además, como ocurre en el último ejemplo, hace aparecer una cadena semántica que vincula todo el poema. Es la relación de la palabra *je* con el resto de palabras lo que la convierte en una palabra esencial de la poética meschonniciana (Kim, 2005: 133).

Por todas estas razones, el “yo” de los poemas de Meschonnic evidencia el proceso de individuación, de construcción de una subjetividad con sus marcas particulares, que ocurre en toda escritura. Pero como se ha comentado en capítulos anteriores, en la teoría de Meschonnic el sujeto es lo que permite el vínculo entre la poética, la ética y la política, y por tanto no es un elemento aislado sino que adquiere su valor en relación a otros sujetos. Esto se manifiesta en los poemas de manera constante, ya que a la posición privilegiada del *je* se le suma la del *tu*, el *on* y el *nous*, que también generan sus propios ecos y contraacentos:

je faisais la part de l’an passé je t’appelais
 ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘
tu avançais sur **tes** refus **ton** silence s’approchait
 je pouvais vivre des deux.

On a toutes les façons
 ‘
on se trouve dans une foule une fois a pris la coutume (DP, 94)

je ne sais rien faire d’autre
 que d’être son mouvement
 qui nous emporte
 ‘ ‘ ‘ ‘
 dans le bruit **nous nous** crions
 ‘
nos
 ‘
noms (CDN, 78)

Bonhomme se refiere a este movimiento como un ponerse en el lugar del otro mediante la fraternidad: «Le lieu de la parole ne rejoint plus forcément le lieu politique de l'autorité mais parfois le lieu poétique de l'échange et du partage» (2005: 106). Y más adelante: «Meschonnic ressent ce même lien aux autres et au monde. Il est tout ensemble. Le poète, de ses mille bras entrelacés, permet un sentiment du tout-ensemble» (109). La interpelación a un “tú” y la conversión en un “nosotros” diluye la primera persona en las otras, de modo que el trabajo de “decapitación” ya no es exclusivo del *je*. *Voyageurs...*, por ejemplo, abre con «Tu est ma fuite puisque je me lève et je / fuis tu es mon / sommeil» (VV, 11); y *Combien de noms* insiste en que «(...) je me / compose de toi et du jour / où je te lis» (CDN, 72), y en que «je suis le mur que tu lis» (CDN, 73). Este intercambio de papeles no define un sujeto inamovible, sino una actividad subjetivizante, en el sentido de que “yo” no es tal por oposición a un “tú”, sino que ambos lo son porque se mueven el uno hacia el otro: «Par le travail du rapport du je et du tu, le poète ne coupe pas la tête du sujet, et ne disloque pas la structure du corps du poème, mais il implique “une syntagmatique qui tient l'ensemble”» (Kim, 2005: 137). Una relación que remite, de manera necesaria, a un nosotros: «c'est ton visage / que j'écris / (...) mais je sais / j'entends / c'est du loin de loin / ton nom nos noms qui sont toutes / les formes de toutes les vies» (TEV, 82); «je me regarde / maintenant / avec les yeux / des autres / maintenant je suis / tous les autres» (IV, 21). Como ocurre en este último ejemplo, en bastantes casos el cambio de persona se realiza de manera explícita en el texto:

je nous rencontre	quand j'ai les yeux sur ta mémoire
je me viens	et je les prolonge par la géographie des nuages
par toi vers moi	non je ne suis pas un voyageur
un peu plus (PB, 76)	ce sont les lieux qui nous arrivent qui nous
	transportent et c'est notre histoire que nous explorons (VV, 60)

10.4. Memoria e historia

Estos últimos apuntes sobre la relación *je-tu-nous* conducen a hablar de otro de los puntos que vinculan la escritura de creación de Meschonnic con su teoría del lenguaje: la cuestión de la memoria y la historia:

nous ne savons pas si nous sommes venus dans
un envers de l’histoire que des
formules qu’on ne comprend pas
(...)

nous ne pouvons plus dire de qui
nous sommes un événement mais la peau
a sa mémoire

nous nous serrons
pour ne pas oublier (VV, 14)

c’est toute cette douleur
qui fait notre histoire
et notre histoire
nous mène
pas nous (IV, 15)

pas de fin non plus aux rondes
dont nous sommes
un bout d’histoire
trop de sens et pas assez
trop de mémoire pour trop
d’oubli (PB, 56)

histoire ce qui modifie les
mots

sans quoi la bouche
fait les mouvements de mémoire
mais on
n’entend rien (L, 66)

Como ocurre con el *je*, *mémoire* e *histoire* son palabras centrales para la prosodia de Meschonnic: apoyados por ecos, como en “les **mouvements** de **ma mémoire** **mais**” o “**trop** de **mémoire** pour **trop**”; subrayados por su posición en la línea, como el “histoire” seguido de espacio en blanco en el primer ejemplo. Su aparición frecuente, la repetición de los términos, genera por otro lado una semántica serial alrededor de ellos. Además, construyen un discurso vinculado estrechamente con la articulación del sentido y su comprensión: entender o no, demasiado sentido y no suficiente. La línea “**n’entend rien**” del primer ejemplo acumula ecos y encadena tres contraacentos si contamos el acento de ataque inicial; su pausa posterior responde al mismo patrón que el blanco detrás del primer “histoire”. Véanse también líneas como “la **voix** elle-**même** devient

les **mouvements** / de la **mémoire**” (VV, 33), o el poema que da título a *Je n’ai pas tout entendu*, “je n’ai pas **tout entendu** / l’histoire **continue** elle m’**en** / dort” (JE, 111), que además de los ecos consonánticos encadena dos contraacentos con cambio de línea.

Historia y memoria arrastran consigo toda una serie de ideas también con bastante peso en los poemas: el tiempo, el olvido, el sentido de comunidad. La historicidad de un discurso, como ya sabemos, se refiere a la capacidad de los discursos de actualizarse infinitamente, a cada lectura, al mismo tiempo que sus parámetros dan testimonio de una motivación y un contexto propios. Se puede pensar, por poner un ejemplo, en los matices que diferencian el latín de Spinoza del de Descartes, y que permiten un estudio del sentido, del cuerpo y de lo divino radicalmente distinto. O en la superación de la cesura tan característica en Hugo, que alimenta una especificidad al mismo tiempo que supone una reacción a la tradición poética de su momento. Los poemas de Meschonnic presentan sus propios conflictos, y al resolverlos adquieren forma algunos de sus rasgos más definitorios: la superación de la discontinuidad, de las unidades preestablecidas de sentido y medida; la vinculación de la comprensión con la significancia, lo que implica que el sentido ya no es solo significado sino que depende estrechamente de su articulación rítmica; la función crítica de los poemas, lo que los lleva a expresar las mismas inquietudes que la teoría y a no terminar el discurso sino permitir que se siga proyectando. En todo esto, la historia y la memoria juegan el papel fundamental de permitir tomar perspectiva, de ampliar la capacidad de comprensión.

La historia y la memoria son proyectos comunes: «c’est parce que je me nomme / toi / que je n’oublie pas de / vivre» (PB, 43). Un doble paralelismo articula este poema breve: “Je me nomme” con “Je n’oublie”, con sus correspondientes ecos, y *toi* con *vivre* como sílabas aisladas. En *Nous le passage*, otro texto corto, «l’écoute / c’est de **toute** la voix / **nous** l’histoire elle le **sens** / **notre naissance** / vient après **nous**» (NP, 44), donde

écoute, voix, histoire, sens y naissance tienen posiciones destacadas, y los últimos versos están unidos por un eco sobre la [n]. Y un fragmento de *Combien de noms*: «j'épelle le premier jour / de notre histoire sur toutes les / pierres» (CDN, 73).

A propósito de este último pasaje, las *pierres* son una imagen recurrente al hablar de historia: asociadas a la lápida y al cementerio —«des regards / retenant des tombes surmontées d'un turban dans le vieux cimetière / en ville à Sarajevo» (VV, 13); «les pierres / ne se réveillent pas / et tant et tant / sont fondus / dans les pierres» (I, 16); «un cri / rentré dans la pierre / il garde de la vie sur / le mort / notre infini» (CDN, 14); «on avait enterré un cimetière / pour le sauver / les pierres plus / fragiles que nous depuis / qu'on les dresse vers le ciel» (CDN, 67)— o a las ruinas —«sur une place / de débris / des années de pierre montent leur tourbillon (...)» (L, 46); «on y serre des mains de pierre / les visages portent des ruines / fuir / avant les murs» (NP, 10); «nous ne parlons pas avec les mots / ce sont les interstices entre / eux qui creusent les pierres» (CDN, 40)— son uno de los vehículos para hablar de los acontecimientos que han marcado nuestra historia contemporánea. En sus poemas Meschonnic apenas menciona nombres o acontecimientos¹⁹⁹, pero el trauma histórico del Holocausto los problemas de memoria que plantea, forman parte de esa comunidad del *je-tu-nous* y es inevitable que afloren aunque sea como toma de partida sobre el papel del lenguaje en medio de todo ello²⁰⁰:

¹⁹⁹ Muy pocas veces contamos con detalles sobre la escritura de los poemarios. El propio Meschonnic se encarga de ello, aludiendo a la vocación pública y de diálogo que los poemas tienen: «I don't see what I can say about it that the poems don't say. So I will not paraphrase them. And I am unable to tell anecdotes about their circumstances, as some poets do, thereby creating a sort of feigned familiarity perhaps to put themselves within the reach of public. That would be regressing from poetry to private life. Doing the exact reverse of what the poem does (Meschonnic, 1988b: 108. En inglés en el original). A propósito de esto, se pueden destacar, para estas líneas sobre historia y memoria, algunos lugares concretos como el cementerio judío de Sarajevo en VV, 13, el cementerio judío de Radom en NP, 50, o la visita al Historial de la Grand Guerre en Pérone que motiva la escritura de *Infiniment à venir* (según cuenta Anne Mounic en “Sur *Infiniment à venir*, d’Henri Meschonnic, 2014).

²⁰⁰ Preguntado por su condición de “poeta judío”, Meschonnic responde: «si c’est pour dire qu’historiquement et biographiquement je suis juif, au sens où j’ai une histoire, qui a été passée par l’expérience de l’antisémitisme entre disons 1940 et 1945, bien sûr, c’est un fait. Ce qui n’emporte pas nécessairement que l’alliance des deux mots poète et juif ait un sens, ou plusieurs sens, sinon une sensibilité qui est l’effet de cette histoire même» (2002b: 125).

les **p**ierres
 non **p**lus que **nous**
 n'ont **p**as le temps les **p**ierres **nous** font
 des signes même
 quand **nous ne** les comprenons **p**lus
peut-être seulement alors
 elles commencent à **nous** dire
 ce dont **nous ne** connaissons
pas encore les mots
pas **p**lus que **nous**
 elles **p**ortent les inscriptions
 que **nous ne** savons **p**lus lire
 mais l'écrit les tient en **nous**
 de leur oubli se déchiffre
 une autre mémoire une autre
 langue (CDN, 7)

Las *pierres*, que solo aparecen al principio, están presentes hasta el último tercio del poema, a lo largo de una serie de líneas en las que se apunta su función: hacer señales, comenzar a decir, “porter les inscriptions” de algo que, en las líneas finales, se intuye como un más allá del simple lenguaje. Dos series semánticas, la de la [p] (13) y la del *nous* (8) conducen hacia los versos “de leur oubli se déchiffre / une autre mémoire une autre / langue” (con el verso central simétrico), que definen la actitud del poema y, en realidad, de toda la teoría de Meschonnic hacia el problema de la memoria del Holocausto: la posibilidad de establecer una actitud o memoria crítica que, partiendo de nuestra actividad específica en el lenguaje, pueda trazar su propia historia con independencia de la historia y conmemoraciones oficiales. Es de nuevo el enfrentamiento entre lo particular y lo general, recreado ahora en el marco de la memoria

histórica que a veces, por poco precisa, tiende a borrar o pasar por alto. Serge Martin²⁰¹, en un artículo sobre poesía y testimonio, resume bien esta actitud: «c'est l'hypothèse que je voudrais soutenir ici avec l'ensemble du travail poétique de Henri Meschonnic, hypothèse qui pose alors qu'une telle ouvrage engage plus l'oubli que la mémoire, plus l'histoire que la commémoration, plus le langage que le témoignage, plus la relation que la célébration» (2013: 141). Si tenemos presentes, por ejemplo, los puntos principales de la crítica de Meschonnic a Heidegger, casi todos ellos se basan en los problemas de lectura que plantea, en la ausencia de crítica por parte de sus llamados “intérpretes”, y en la necesidad de prestar mayor atención al comportamiento de su lenguaje para descubrir relaciones y motivos que en un primer vistazo puedan pasar desapercibidos. A esto es a lo que se refiere con el olvido que es capaz de generar una nueva memoria: el olvido de lo general nos lleva a centrarnos en lo particular, y hace aparecer rasgos y situaciones que de otro modo quedarían ignorados. Como expresa otro poema de *Combien de noms*, «pas de traits plus sacrés que d'autres / toute marque écrit une mémoire / seule la mémoire creuse les pierres / nous imprime dans le temps / mais l'oubli est le lecteur / et ce qu'il lit est l'oubli» (CDN, 15). La clave de este olvido activo está en que ninguna marca es menos importante que otra, y por tanto hay ritmo y memoria cada vez que una subjetividad se manifiesta en el lenguaje: «Et l'oubli est encore une mémoire car cette mémoire est devenue l'inconscient même des mots, les mots qui parlent tout seuls (...) et le poète continue d'entendre tous ces cris qui ne sont pas sortis, dès lors la mémoire aussi est porosité, emboîtement de morts et de vies» (Bonhomme, 2005: 114-115). O en palabras de Meschonnic, «[t]he poem is the place

²⁰¹ Martin es profesor de literatura contemporánea en la París 3. Es uno de los editores del volumen *Henri Meschonnic, la pensée et le poème* (2005), y en 2012 coordinó el número 995 de la revista *Europe* que homenajea a Meschonnic. Además, ha escrito el libro de ensayos *Dédicaces poèmes vers Henri Meschonnic* (2010), y en su página web *Ta resonance* (<http://martinritman.blogspot.com/>) ha escrito en numerosas ocasiones sobre él. En notas anteriores se ha mencionado sus investigaciones sobre los conceptos de *voz y relación*.

where one forgets, which is another way of remembering» (Meschonnic, 1988b: 108. En inglés en el original).

il ne reste qu'un geste	la mémoire
presque plus de corps	est dans la voix
l'écoute	ma mémoire et toutes les autres
mais il n'y a plus l'air	dans ma voix
des têtes le long d'un mur	tous les oublis dans la voix
un creux	tous les chemins que les autres
où tournait	ont marché je les remarque
un regard	dans ma voix (TC, 37)
pierre dans la pierre (NP, 34)	
	la fin début je ne
l'illisible	sais plus reconnaître de
pas	quoi
à travers nous	car j'étais en train d'apprendre
la mémoire	que l'oubli est plus mon père
muets	que ma mémoire
têtes nombres (L, 72)	car elle est
	mon chemin mais pas mes pieds (PB,70)

Por otro lado, el cuestionamiento de la memoria y la proyección de la historia desmontan la temporalidad: «des mots se couchent dans la mémoire / ils se sont vidés de leur temps / je ne connais pas encore / ceux qui me mettront au monde / demain» (JE, 27); «nous qui sommes présents parce que nous fêtons les anniversaires de l'avenir / plus que ceux du passé» (L, 17); «chaque jour / chaque instant / refait le commencement / du monde» (CN, 43). Estos devaneos alrededor de pasado y futuro, de ayer y mañana, no ofrecen una reflexión acerca del tiempo, sino que tienen más bien como objetivo confrontar memoria y olvido, historicidad con historicismo, para ofrecer una alternativa a la linealidad (discursiva y temporal) que focalice la lectura en la experiencia rítmica. De dar una clave para la comprensión del tiempo, el poema se estaría convirtiendo en un estudio psicológico o filosófico, algo que como bien sabemos está lejos de ser el

objetivo de Meschonnic. En su lugar, hace que sea la materialidad de la lectura la que ofrezca al mismo tiempo la consciencia del presente, la sombra del pasado, y la proyección hacia el futuro. En este punto, el objetivo de la escritura de creación es constituirse en esa proyección hacia el infinito que al principio de esta tesis anunciábamos como horizonte de la teoría, un constante reinicio de los presupuestos y los análisis para que el movimiento no se detenga ni en un pasado ya establecido ni en un presente inmóvil. La sensación de temporalidad es confusa, ausente por cuanto que pone en duda todos los criterios de medida. Pero no lo es el ritmo que la vehicula:

je	ne	sais	pas	}
ce	que	hier		
sera				
ce	que	fera	le passé	
l'inconnu				}
n'est	pas	demain		
c'est	ce	que	hier	}
fera	de			
demain	(PB, 14)			

Una cadena con el sonido [s] vertebrada este poema, incluyendo cuatro inicios de línea (*ce, sera, ce, c'est*) y un contraacento prosódico (*c'est ce*). Dos ecos finales refuerzan palabras clave: *pas-passé* y *de-demain*. El grado de fragmentación de la frase, con tres unidades sintácticas repartidas en nueve líneas de pocas sílabas, multiplica los acentos y genera seis contraacentos con cambio de línea (*pas-ce, hier-sera, sera-ce, demain-c'est, hier-fera, de-demain*), dos grupos de tres contraacentos (*sais-pas-ce, (de)main-c'est-ce*), uno de cuatro (*hier-se-ra-ce*) y uno de seis que acelera las líneas

finales (*hier-fe-ra-de-de-main*). Este material sirve para establecer divisiones internas entre las proposiciones. Por un lado, la serie de contraacentos finales contrasta con la concentración de sílabas inacentuadas en las líneas centrales, impulsando la contraposición de ideas entre ambos pasajes (*l'inconnu n'est pas demain / c'est ce que hier fera de demain*). Por otro, estos dos pasajes contrastan con el primero de varias maneras: constituyen dos proposiciones separadas (*je ne sais pas ce que hier sera, ce que fera le passé / l'inconnu n'est pas demain, c'est ce que hier fera de demain*); el primer bloque cuenta con tres inicios seguidos en [s] que unen sus versos, algo que no ocurre en el segundo y el tercero; y además, el primer bloque cuenta con su propia aceleración/desaceleración (*je ne sais pas ce que hier sera ce / que fera le passé*). A esta división hay que superponerle otra, ya que atendiendo a la vocálica el poema está repartido en dos secciones con una línea entre ellas (*l'inconnu*) que ve reforzada su significancia por el hecho de que contiene [o] y [u], que no aparecen en el resto del texto.

Estas líneas se refieren al tiempo, a la proyección hacia el futuro y al vínculo entre pasado y futuro, una memoria que tira hacia atrás y una historia que se impulsa hacia delante. Pero la rítmica que lleva a las palabras, y esto es lo importante, cuenta con su propia temporalidad, su propio control de la velocidad del flujo. En la tensión entre los reportes teóricos y la realidad material del poema es donde se produce la multiplicación del sentido.

10.5. Dos motivos

Patrick Rebollar indica que este desdoblamiento del sentido, al que incluso llama hermetismo, se esconde detrás de un vocabulario sencillo y poco específico (2005: 121), y enumera alguno de los que considera temas recurrentes: el “nombre” (asociado a *cri*,

écrit, livre, langue, silence), el “pasaje”, el “amor”. Bernadet, por su parte, habla del contra modelo de la “voz” que se inscribe en su particular uso de la línea, y de una conjunción de lo cotidiano con lo desconocido que desemboca en la aventura y la leyenda (2005: 141-142). Ambos aluden, desde sus propias perspectivas, a los que consideramos los dos motivos principales de la poesía de Meschonnic: el motivo del movimiento y el del lenguaje. Por su relación con la teoría y por el trazado rítmico que configuran dentro de los poemarios y a través de todos ellos, estos motivos son puestos de observación destacados para comprender el funcionamiento del lenguaje poético de Meschonnic. Desde nuestra perspectiva, el tema del amor tal como lo plantea Rebollar es otra expresión de la idea de comunidad y diálogo entre el *je-tu-nous* que hemos abordado previamente.

10.5.1. El movimiento

Desde los títulos de los poemarios pueden observarse referencias al caminar, al viaje, al movimiento: *Voyageurs de la voix, Nous le passage, Et la terre coule, Je marche mon infini, La vie je cours, De monde en monde...* La idea del movimiento, que se presenta alrededor de un grupo no muy amplio de palabras clave —*départs, commencer, avancer, chercher, trouver, partir, arriver*, además de vocabulario relacionado con el paisaje—, impulsa con su prosodia el ritmo del poema, y crea una gran red semántica que se extiende no solo a lo largo de un poemario, sino por todos ellos:

nous avons voyagé
 puisque nous ne sommes pas revenus
 les mêmes et
 que nos retours aussi
 sont des départs
 car ils commencent
 des écritures qui lisent en nous
 plus que nous lisons en elles
 par elles nous sommes jeunes d'âge en âge
 celles que nous avons portées
 de bien plus près bien plus loin
 que la Chine (NP, 85)

les lignes des montagnes passent
 à travers nos mains
 les paysages nous orientent
 une charpente nous prend à la mer
 nous avançons dans ce qui n'est pas encore un langage
 (L, 32)

je cherche
 je ne trouve pas
 au moment de partir je
 dors j'avance
 à reculons mes chaussures (JE, 111)

pas un jour sans que je sache
 je ne suis pas là où je
 m'attendais le chemin c'est
 moi je me suis j'arrive toujours
 après alors je repars (PB, 88)

et ce fleuve coule en nous
 je ne sais rien faire d'autre
 que d'être son mouvement
 qui nous emporte (CN, 78)

Voyage es una palabra privilegiada: «**nous avons** notre voyage **nous n'avons** / **même** que nos chemins» (VV, 22); **nous avons** voyagé / **puisque nous ne** sommes **pas** revenus / les mêmes (...) (NP, 85); «là où tu es **je** voyage / **j'**épelle le premier **j**our» (CN, 73). En estos versos aparece asociado por posición a *chemins*, *revenir*, *épeler*, a especificaciones espaciales y de movimiento. En otros puntos aparecerá con *visage*, *oublie*, *chant*, *mémoire*... De una parte, términos que conectan el viaje con la cuestión de la historia y la memoria; de otra, los que lo asocian a un “viaje de la voz” a través del lenguaje. Este entramado tiene una de sus mejores presentaciones en el poema que da título a *Voyageurs de la voix*, en donde estas ideas aparecen asociadas a través de ecos consonánticos, repetición de palabras y un camino muy consciente del *je* al *nous*:

je range les **voyages** anciens
j'en ai pour inventer la mer
j'en ai pour les **années** qui **nous** entourent
j'en ai **jusqu'à** les entendre
 quand **j'ai** les **yeux** sur ta mémoire
 et **je** les **prolonge** par la **géographie** des **nuages**
 non **je** ne suis pas un **voyageur**
 ce sont les lieux qui **nous** arrivent qui **nous**
 transportent et c'est **notre** histoire que **nous** explorons
nous commençons à faire de
 vieux **voyageurs** de la **voix**
nous souvenirs dorment ensemble
 et **nous**
 écoutant de qui vient **nous**
 respiront le **vent** (VV, 60)

A lo largo de las primeras siete líneas, el sonido [ʒ] vincula el *je* con el *voyage* —dejando líneas especialmente marcadas como la de *et je les prolonge par la géographie des nuages*. A partir de la octava, el sujeto gramatical cambia a *nous*, y con él la sonoridad se traslada a la [n]: *transportent, explorons, souvenirs, dorment, écoutant, respiront*. *Voyage* no se define ya por la [ʒ] sino por la [v]: *vieux voyageurs de la voix, vient, vent*. La primera sección del *je* es la de la memoria, la de los años pasados y los viajes antiguos; la segunda del *nous* es la de la historia que se comienza a hacer (*écoutant de qui vient*). Este análisis es breve, pero basta para mostrar la manera en que la idea movimiento, expresada aquí en el viaje, pone a su vez en movimiento el ritmo del poema, generando tensiones, contrastes, pausas, paralelismos, toda una proliferación de recursos significantes.

El movimiento aparece en el andar y el camino, como en «tous les **chemins** que les autres / ont **marché** je les **remarche** / dans **ma** voix» (TC, 37) o en «et tous les vies / que je vois / en **chemin** forment / des parts de / ce qui **marche** en **moi**» (PB, 47). El paso

y el pie son también importantes: «oui une **marche** / une **parole** un / **pas** / **mais** qui devant qui derrière / ni les **pieds** / ni les **mots** ne / connaissent le **chemin** qui sort (TEV, 27); «les **pierres** tremblaient de fatigue sur les / **chemins** les **pieds** / **changeaient** de nom avec le temps / un **pont** était rose» (L, 80). Y junto con ellos, el *passeur* y el *passage*, términos en los que la subjetividad se identifica con el movimiento, con la direccionalidad, con lo que hay más allá de lo que ya sabemos: el sujeto del poema explicitando sus marcas afectivas, su ritmo, evidenciando lo que sujeto y lenguaje comparten al ser sendas actividades.

le passé n'est pas sur nos visages	peut-être le passeur nous traverse
mais entre eux	plutôt que nous ne le souivons peut-être
c'est des changements qu'on sent à peine	nous ne portons pas mais nous
quand l'air plein de tous les regards qui se	sommes portés quand
[sont croisés	peut-être à ce moment nous dormions
porte por nous quelques cheveux blancs	plus tard le savoir ne reconnaît plus pourquoi
nous le passage	celui qui parle a
et ce qui nous met au-delà de nous -mêmes	une main qui plante un arbre un autre le
est le passeur (NP, 81)	brise
	(...)
	une composition dont nous sommes
	un passage (L, 74)

En *Le corps écrivain*, Fabio Scotto presenta la semántica del movimiento como «un parallélisme entre les pieds et les mots, le long d'un chemin inconnu aussi bien à la *parole*» (2019: 328). Y este camino, por otro lado, no es desconocido porque nos conduzca al corazón del misterio, sino porque cada paso, cada ritmo, es un nuevo comienzo —un nuevo olvido—, y por tanto un reinicio de las condiciones de escritura, lectura y análisis. Es la última de las ideas que contiene este motivo del movimiento: «que l'oubli est plus mon père / que ma mémoire / car elle est / mon chemin mais pas mes pieds / pour inventer où je vais» (PB, 70); «quand les noms les ont quittés / ils sont

devenus un fleuve / et ce fleuve coule en nous / je ne sais rien faire d'autre / que d'être son mouvement / qui nous emporte» (CN, 78); «les mouvements qui nous joignent / nous disjoignent sur un air dont nous ne pouvons pas dire / que nous le chantons mais le chant est celui qui nous chante / et qui nous laisse sans voix» (NP, 71).

10.5.2. El lenguaje

El otro motivo destacado en estos poemas es el del lenguaje, que en sus apariciones recupera los mismos rasgos con que Meschonnic lo caracterizaba en los escritos teóricos: un lenguaje incluye a la oralidad también en lo escrito, un sentido que se revaloriza a través de la escucha y no del significado de las palabras.

c'est une **langue** étrange elle me
prend en secret je commence
à l'**écrire** on se **parle** même
dans cette **langue** chaque jour
nouvelle
dont nous sommes les **mots** (JE, 111)

comme les **lettres**
dans les **mots**
nous sommes
des petites parts
d'une **phrase** qui ne
finit pas (TC, 55)

je ne **parle** pas
mes **mots** je
les marche (PB, 47)

parler autour de sa bouche
voir en dehors de ses yeux
en faire le **silence** des **mots**
pour **écouter** retenir (CDN, 35)

Estos términos, que se localizan también en los títulos —*Voyageurs de la voix*, *Combien de noms*, *Je n'ai pas tout entendu*, *Parole rencontre*—, aparecen de manera insistente en los poemas de Meschonnic, y complementan su reflexión sobre el lenguaje al manifestarse de manera rítmica en los textos. Un ejemplo destacado es el de *nom*, que ocupa lugares señalados dentro de las líneas y genera redes semánticas muy definidas: «ce qu'on ne peut pas **nommer** porte tellement de **noms**» (VV, 68) «les **noms** tous

les **noms** ensemble / font une absence de **nom**» (NP, 29). Con frecuencia la palabra aparece rodeada de ecos, ya sean consonánticos o vocálicos: «ce qui ressemble à la **nuît nous connaît** par **notre nom**» (NP, 15); «et j'ai combien de **noms** le / souffle de **ton** souffle est **mon** / **nom** et nous vivons dans **nos mots** / comme **nos mots** vivent de nous» (CDN, 63); «des **noms** des **noms** / ce sont **mes** / **noms** les **formes** / de l'inconnu / qui vit en **moi** quand je lis» (TC, 74); «**ton nom nos noms** qui sont toutes / les **formes** de toutes les vies» (TEV, 82). Tal y como explicita en *Combien de noms*, alrededor de *nom* se produce un rumor o ruido que intensifica sus efectos de sentido: «dans le bruit **nous nous** crions / **nos** / **noms**» (CN, 78).

Indica Scotto que la insistencia en los nombres en los poemas de Meschonnic alude, entre otras cosas, a la despersonalización de las víctimas, al anonimato que dejó tras de sí la Gran Guerra (2019: 325). Esto se manifiesta, como hemos visto, en una reivindicación de la subjetividad característica de cada discurso o poema —que es una reivindicación ética por lo que tiene de poner en contacto a sujetos—, así como en la defensa de un “olvido” que vaya más allá de la memoria institucional o de la conmemoración general desprovista de sujetos y sus relaciones en el lenguaje. A propósito del motivo del lenguaje, el eco *noms-mots-morts* establece una cadena significativa en los poemas de Meschonnic: «c'est quand toute la vie se serre / sur elle-même / qu'on est / mort // j'ai mes mots plus dans ta bouche / qu'en moi» (VV, 71); «les morts que nous avons sous / les paupières / ne savent pas qu'ils sont morts (...) par nous et que nous nos mots sont / le passage et tu as dit / je suis de ton avenir / nous vivons de bouche en bouche» (NP, 57); «les morts sont couverts de mots / mes mots sont pour ceux qui vivent» (CDN, 31); «depuis que la pensée est / une blesure qu'on bouche avec / des mots / et n'a plus de / lieu que les morts» (JE, 18); «on ne me vend pas d'histoires / au nom de / et au nom de / ces histoires vivent la mort / tous mes morts

/ sont pour la vie» (TC, 90). Este es también el argumento de Serge Martin al contraponer el “comentario perpetuo” de Agamben sobre el testimonio, que realiza una búsqueda esencialista que desemboca en la célebre imposibilidad de hablar y en una desubjetivación de la palabra —«réduire au témoignage, et donc paradoxalement à son impossibilité, une telle expérience de vie (...), c’est d’une part rendre impossible tout processus de subjectivation incluant un tel sens de la mort voire de la souffrance humaine et, d’autre part, définitivement arrimer “tout acte de parole” au témoignage»²⁰² (Martin, 2013: 142)—, con la demanda de Meschonnic de escuchar y atender a la especificidad de un cuerpo-lenguaje: «Ce à quoi engage le poème “après Auschwitz” n’est pas à un “reste” mais à un présent du corps, du corps-langage entièrement relation car “ce qui pleure / est seulement le nom / qu’on ne prononce pas (NP, 49)”» (141).

La pareja de términos *silence-voix* (con todas sus variantes: *parler, dire, chanter, entendre*) está también relacionada con estas ideas, ya que Meschonnic utiliza estos términos, que vienen de otras prácticas poéticas y de pensamiento ya cargados de gran cantidad de connotaciones, para expresar sin embargo su particular concepción del lenguaje como actividad, y de la continuidad que entiende entre la escritura y la práctica cotidiana del lenguaje:

nous avons donné notre **silence** au **langage**
ce que **nous taisons** depuis a poli **sous la langue**
approchant de notre parler
où **les années à voix haute** sont **les années silencieuses**
où on se tait comme la fête
qui passe chaque jour
inaperçue
sinon de ceux qui vivent entre les jours (L, 16)

²⁰² Por esta esencialización del testimonio, además de por la herencia de un determinado vocabulario y forma de expresión, Meschonnic coloca a Agamben como heredero de Heidegger en “Perdre la voix, avec Agamben” (2007b: 99-106). En el Congreso Internacional Melancolía-18, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid del 11 al 13 de abril de 2018, intervinimos con una ponencia que estudiaba algunas de las primeras obras de Agamben (*Estancias, El lenguaje y la muerte, Bartleby y Lo que queda de Auschwitz*) desde las críticas de Meschonnic al esencialismo lingüístico, y que ponía en relación la expresión de Agamben con la de Heidegger. El artículo derivado de esta intervención, “Melancolía y esencialismo. Meschonnic frente a Agamben”, se encuentra en proceso de publicación.

Las tres parejas marcadas oponen conceptos pero mantienen construcciones acentuales similares, de manera que *silence* se continúa en *langage*, *nous taisons* en *sous la langue*, y *les années a voix haute* en *les années silencieuses*. Por otro lado, la fragmentación del periodo sintáctico *on se tait comme la fête qui passe chaque jour inaperçue*, permite destacar precisamente esta última palabra. Al silencio parecen atribuírsele dos características: la relación estrecha con el lenguaje —de modo que lo que no se dice no queda en un lugar más allá, sino que pertenece también al lenguaje—, y su capacidad de destacar aquello que de otro modo pasaría desapercibido. Como ya se ha indicado al hablar de la relación cuerpo-lenguaje y la oralidad, las marcas rítmicas apuntan a todos esos rasgos que se escapan al contenido y la estructura. Esto carga de sentido todo aquello que de otro modo se consideraría desprovisto de uno —acentos, ecos, ruptura de la línea y espacios en blanco—, y por ello lo silencioso, lo nombrado, también pertenece al ritmo. Véase el punto en el que se interrumpe la línea en el siguiente fragmento, y que resulta igual de significativa en palabras clave (*mots*, *silence*, *arrête*, *vide*) que en aquellas que no parecen serlo (*dans*, *la*, *que*): «depuis je travaille pour le **silence** / j’amasse l’absence des **mots** / je laisse une place vide **dans** / tout ce qui est dit c’est **la** / place du mot à dire pour **que** / la mer **s’arrête** / les pierres **montent** / je suis le **vide** / de ce **mot**» (CDN, 77). Si toda palabra es susceptible de ser acentuada, toda palabra es susceptible de portar un sentido más allá de su significado o su función sintáctica. Conceder valor a la posición de la palabra y su relación con las demás desplaza la importancia del contenido, y con ello, asigna un nuevo lugar al silencio, que ya no es ausencia sino huella de algo: «je mets des / mots de côté / sans qu’on le voie / pour retrouver / mes traces» (VV, 50); «peut-être on commence à dire / ce qui passe de corps en corps / quand on arrive à entendre / les voix qui parlent seulement / dans les silences de notre voix» (NP, 31); «et tous ensemble nous sommes

/ un chant qui est un silence / un silence qui est un chant» (JE, 34); «ce n'est pas du silence / qu'on entend / puisqu'il n'y a plus de langage / personne pour parler / personne pour se taire» (IV, 23).

10.6. Análisis

Seleccionamos ahora tres poemas, pertenecientes a tres décadas sucesivas, para estudiar su rítmica —según la metodología establecida en el capítulo 9— y cómo ello confluye con determinados lugares clave de la teoría del lenguaje de Meschonnic —según las observaciones hechas en este capítulo—. Si los apartados anteriores estaban orientados a considerar el total de su producción poética desde los rasgos más representativos de su escritura, ahora nos centraremos en un estudio de los textos que entienda cada uno de los fragmentos escogidos como una totalidad. Es importante aclarar esto por dos razones. Primero, porque el establecimiento de series semánticas, ecos y acentos tiene que hacerse previa delimitación de unos periodos textuales en los que estos rasgos sean productivos. En este caso, hemos escogido textos lo suficientemente abundantes en estos rasgos como para que se hagan evidentes las relaciones que queremos trazar; o lo que es lo mismo: a pesar de ser poemas aislados, funcionan bien como unidades de sentido individuales. Segundo, porque a pesar de estudiar estos poemas desde esa unidad que componen, no dejaremos de ponerlos en relación con las características rítmicas generales de la escritura de Meschonnic.

Hay que indicar también que lo que nos ocupa aquí es ejemplificar el análisis rítmico, mostrar sus posibilidades de sentido para el poema. Esto nos va a llevar a pasar por alto cualquier intento de interpretación simbólica, contextual o biográfica de los textos escogidos, de modo que sean sus rasgos específicos los que guíen la lectura.

10.6.1 *De Voyageurs de la voix*²⁰³

El poemario es de 1985, y recibió el premio Mallarmé al año siguiente. A pesar de contener aún algunas marcas gráficas de los primeros libros de Meschonnic (una única mayúscula inicial, «Tu es ma fuite...» (VV, 11); algunos cambios de estrofa; contados espacios en blanco dentro de la misma línea), contiene textos que ejemplifican los rasgos más característica de sus poemarios. El poema seleccionado concentra en pocas líneas buena parte de los elementos mencionados en los apartados anteriores: la fragmentación de la línea, el uso del *je*, la temporalidad del poema y los motivos del movimiento y del lenguaje.

j'ai marché beaucoup de je
n'ai jamais dit que c'était
mon chemin mes noms brouillent
mes traces je ne cherche pas loin
l'enfant de la photographie lève
les bras mes dix ans sont un livre
blanc (VV, 20)

Es un texto breve, sin estrofas y con una extensión de líneas más o menos uniforme. Para el análisis acentual hemos tenido en cuenta la fragmentación de la línea, que genera sus correspondientes acentos de ataque, así como todos los acentos prosódicos generados por ecos:

²⁰³ El análisis de este poema fue presentado en el Congreso Internacional “Viajes reales, viajes imaginarios: textos, imágenes, metáforas”, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid del 27 al 30 de mayo de 2019. El artículo derivado de esta intervención, “El motivo del viaje en la poesía de Henri Meschonnic”, está pendiente de publicación.

- 1 j'ai marché beaucoup de je
- 2 n'ai jamais dit que c'était
- 3 mon chemin mes noms brouillent
- 4 mes traces je ne cherche pas loin
- 5 l'enfant de la photographie lève
- 6 les bras mes dix ans sont un livre
- 7 blanc (VV, 20)

Hay dos series semánticas principales: sobre el sonido [ʒ] (*je, je, jamais, je*), y sobre [m] (*marché, jamais, mon, chemin, mes, mes, mes*). Entendemos que las apariciones están lo suficiente cerca lo unas de otras para considerarse repeticiones, y por tanto generar acentos por repetición: **j'ai marché, ja-mais, mon chemins mes noms, mes traces je**. Dado que las series están ligadas al pronombre y al posesivo, ayudan a intensificar la presencia del sujeto gramatical “yo” a lo largo del poema. Otros ecos generan series más breves: sobre [ʃ] (*marché, chemin, cherche*), [f] (*enfant, photographie*, en 5), [l] (*loin, l'enfant, la, lève, les, livre, blanc*), y vocálicos sobre [o] (*mon, nom*, en 3) y [a] (*bras, ans, blanc*, en 6-7). Sobre estos volveremos más adelante.

Todas las sílabas iniciales de línea están acentuadas, aunque no se trata en todas del mismo tipo de acento. Por orden, consisten en acento por repetición (1, sonido [ʒ]), acento de ataque (2, reforzado por la ruptura del periodo sintáctico), acento por repetición (3, sonido [m]), acento por repetición (4, sonido [m]), acento por repetición (5, sonido [l]), acento por repetición (6, sonido [l]) y acento de grupo (7). Esto es así por el orden de marcaje que se estableció en el capítulo anterior —primero acentos de grupo,

luego prosódicos (repetición y ataque), y luego métricos—, que estipula una jerarquía para evitar grafías innecesarias. Dado que no hay acentos más importantes que otros, no se considera el hecho de que haya sílabas acentuadas por dos razones (como *brouillent / mes traces*, que si no tuviera acento por repetición de [m] lo tendría de ataque por la ruptura del periodo sintáctico).

El periodo gramatical está interrumpido en cinco de las siete líneas (*je / n'ai, c'était / mon, brouillent / mes, lève / les, livre / blanc*). Aunque la naturaleza de los acentos iniciales venga determinada por razones distintas de la fragmentación (ecos consonánticos, acentos de grupo que coinciden con el inicio de la línea como en el *blanc* final), es importante tenerla en cuenta por varias razones. En primer lugar, porque contrasta o se opone a la continuidad consonántica que establecen las series [ʒ] y [m]: allí donde estas destacan la unidad rítmica del poema, la fragmentación tensiona el sentido en dirección contraria. Relacionado con esto, y en segundo lugar, la fragmentación multiplica las posibilidades de sentido de la frase, al repartir las palabras de tal modo que pueden formar parte de diferentes periodos. Esto ocurre entre 1-2 (*j'ai marché beaucoup de je / [je] n'ai jamais dit*) y 4-5 (*je ne cherche pas loin [l'enfant de la photographie] / l'enfant de la photographie lève*). En ambos casos, los ecos refuerzan la bidireccionalidad, hacia la línea anterior y la posterior, de esas palabras o frases ambivalentes (*j'ai-[je]-jamais* en 1, *loin-[l'enfant-photographie]-lève* en 4-5). Finalmente, la interrupción gramatical deja determinadas palabras como final de línea que ven intensificado su sentido precisamente por su posición. Es el caso del *je* final de 1, de *loin* en 4, *lève* en 5 y *blanc* en 7. Acerca de este último punto: para el análisis rítmico que queremos llevar a cabo resulta irrelevante un estudio simbólico de estas palabras, ya que eso implicaría ponerlas en relación con un sistema de significación externo al poema. Como mucho, podría estar justificada una lectura motivica como la

que hemos hecho en el apartado anterior acerca del “movimiento” y el “lenguaje”. Pero de nuevo, lo que impulsa esta lectura no es un análisis de significados, psicología o potencial expresivo, sino única y exclusivamente la observación del comportamiento concreto que estas palabras tienen en textos concretos.

A propósito de este comportamiento, en este poema se observa que la disposición de determinados ecos potencia aún más su significancia: es el caso del [ʒ] inicial y final en 1 (**j'ai** marché beaucoup de **je**); de la [l] inicial y final en 5 y 6 (*l'enfant de la photographie lève / les bras mes dix ans sont un livre*, en este caso incluso apoyados por dos contraacentos sobre esta consonante que encadenan 4-5-6: *loin-l'enfant; lève-les*); de la acumulación de nasales en 3 (*mon chemin mes noms*, reforzados además por el eco vocálico [o] y por una inversión completa: *mon-noms*); de la acumulación de [f] en 5 (*enfant, photographie*); y de monosílabos con [a] en 6-7 (*bras, ans, blanc*). Hay que destacar que algunas de las palabras que ven potenciado su sentido con este proceso están relacionadas con los motivos que hemos tratado en los apartados previos: el *je* final de 1 es un buen ejemplo de sujeto “decapitado”, siguiendo la expresión de Kim, por su posición final intensificada por la simetría con el *j'ai* inicial; los ecos sobre [ʃ] se vinculan todos a la idea de movimiento o viaje (*marché, chemin, cherche*); la simetría *mon-noms* de 3 subraya el “nombre”, una de esas palabras que atraviesan toda la poesía de Meschonnic.

Los contraacentos, finalmente, amplían el sentido del poema al proponer un movimiento, un recorrido rítmico propio e independiente del establecido por el contenido de las palabras, las cadenas semánticas o la fragmentación de la línea. Hay dos grupos de dos (*la pho; livre-blanc*), dos de tres (*j'ai-mar-ché; loin / l'en-fant*), dos de cinco (*je / n'ai ja-mais dit; pie lève / les bras mes*) y uno de diez, si se consideran *brouillent* y *traces* como una sola sílaba (*tait / mon che-min mes noms brouillent / mes*

loin-l'enfant, que hace que no sean secciones independientes sino ligadas, continuadas:

1 2 3 1	2 3 1 2 1 2
j'ai-mar-ché beaucoup de je-	-l'en-fant de la-photographie-
2 3 4 5 1	lève-
-n'ai-ja-mais-dit que c'était-	3 4 5 1
2 3 4 5 6 7	-les-bras-mes dix ans sont un
-mon-che-min-mes-noms-brouillent-	livre-
8 9 10 1	2
-mes-traces-je ne cherche pas loin-	-blanc

cherche, lève, sont).

poema. Por la contraacentuación que lo une a la palabra anterior, *livre*, está encadenado

a todo lo anterior. Por la separación gráfica, constituye una especie de punto final que ayuda a frenar el movimiento acentual anterior. Si recordamos la distribución de los contraacentos por secciones, 3-5-10-(3)-2-5-2, el último de ellos es ese *livre/blanc* final que concentra en las dos palabras finales esta tensión entre la ruptura y la continuidad, y sirve como cierre oportuno y coherente con la rítmica de los versos anteriores.

10.6.2 *De Légendaire chaque jour*

La razón de la elección del poema siguiente la da Arnaud Bernadet en un artículo dedicado a este poemario: en *Légendaire chaque jour* Meschonnic supera el estereotipo del “lirismo del poema” frente a la “épica de la narrativa”, y propone un texto de versos largos y una utilización rítmica de los espacios en blanco que renueva la idea de epopeya en al menos dos sentidos: por un lado, vincula la práctica del poema a la práctica de la prosa, eliminando las fronteras de género o estructura que son artificiales y externas al texto en sí; por otro, vincula la aventura a la práctica cotidiana del lenguaje, en la que de igual modo que en cualquier otro discurso, aparece siempre un sentido nuevo, de lo desconocido, lo que en términos de Meschonnic es la radical historicidad y especificidad de cualquier manifestación lingüística (Bernadet, 2005: 141-142).

Légendaire... es solamente el tercer poemario de Meschonnic, de 1979. Aún no está consolidada la grafía que define los textos posteriores —textos más o menos breves, con longitudes de línea similares y un vocabulario bastante unificado—, ni Meschonnic ha encontrado una rítmica del todo propia y definitoria —del mismo modo que aún no ha consolidado la argumentación y los lugares centrales de su teoría, que llegará en 1982 con la publicación de la *Critique du rythme*—. Pero son precisamente estos rasgos los que resultan relevantes para el análisis, ya que lo que queremos demostrar en este punto es cómo están anticipados los parámetros de escritura que en textos posteriores aparecen

como evidentes, cómo la poesía es continuación de la investigación teórica ya desde los
inicios del trabajo de Meschonnic, y cómo en esos lugares intermedios entre el poema
y la prosa, el poema y la teoría, se revela el ritmo con la misma claridad que en cualquier
otro punto de su escritura.

1 là où nos histoires naissent où elles
2 sont autour de nous qui en venons comme
3 les vers devenaient prose dans les
4 romans à la fin du temps les épopées
5 les noms propres à côté de nous deviennent des noms
6 communs deviennent les mots
7 des récits que nous redisons et ces
8 récits se transforment en nos nouveaux noms propres
9 séparant si peu traduire et inventer que
10 nous sommes pris en flagrant
11 délit de vie
12 dans la résidence des dieux le
13 nombril de la lune les sept
14 cavernes qu'il faut montrer pour avoir l'avenir et le passé
15 dans la voix
16 les montagnes au bout des cheveux
17 chantent et les sauterelles
18 dans notre sommeveille on les
19 entend
20 nous aurons beaucoup à rajeunir (L, 73)

Las series semánticas más destacadas y extendidas a lo largo del poema son las relacionadas con *dans/de* y *le*, palabras que, como veremos, ocupan además lugares privilegiados en la línea. Hay varias enumeraciones que destacan el sonido [l] (*les vers, les romans, la fin, les épopées, les noms* de 3-5; *la résidence, le/nombril, la lune, les sept, l'avenir, le passé, la voix, les montagnes, les sauterelles* de 12-17). En cuatro ocasiones hay un inicio de línea con [l], y en tres (3 y 12 como artículo, 18 como pronombre) hay un *le(s)* al final; además, en los versos 1 y 3 hay simetría con el sonido [l] en la primera y última sílaba (*là-elles; les-les*). Por su parte, el sonido [d] genera varias series (*devenaient prose dans; a côté de nous deviennent des noms / communs devient les mots / des récits que nous redisons; délit de vie / dans la résidence des dieux*), y aparece en cinco líneas como consonante inicial (*des, délit, dans, dans, dans*). El resto de ecos se localiza en determinadas líneas: [v] (*venons comme / les vers devenaient*); [m] (*communs deviennent les mots*); [s] (*récits que nous redisons et ces / récits se; sauterelles, sommeveille*); [n] (*nos nouveaux noms*; este sonido inicia línea en tres ocasiones, *nous-nombril-nous*, y genera un rebote destacado entre 19 y 20, *entend-nous*); [ʒ] (*cheveux / chantent*); y [ʁ] (*récits que nous redisons et ces / récits se transforment; aurons beaucoup à rajeunir*). En 5 y 6 hay dos finales de línea sobre [o] (*noms, mots*), y en 20 hay un eco sobre [o] (*aurons beaucoup*). En 2 hay un eco doble sobre [nk] (*nous qui en venons comme*), en 9 otro sobre [sp] (*séparant si peu*). Entre 11 y 15 se encuentra el paralelismo [d-v] (*délit de vie, dans la voix*), y en cuatro ocasiones aparece la combinación vocálica [ei]: (*récits, récits, délit, résidence*). En 7 hay un eco triple con una permutación, primero [drs] y luego [rds] (*des récits que nous redisons*). El grupo [nmpʁ] aparece cuatro veces con variaciones: [npʁ] en 3 (*deve-naient prose*), [nmpʁ] en 5 (*noms propres*), [nmpʁ] en 8 (*noms propres*), y [nmbʁ] en 13 (*nombril*).

Llegados a este punto ya resulta obvio que esta prosodia intensifica no solamente las posibilidades significantes del poema, sino también aquellas ideas clave de la teoría del lenguaje de Meschonnic. Ideas como la continuidad (*ces/ récits se transforment en nos nouveaux noms propres; séparant si peu*) o la semejanza entre el lenguaje cotidiano y el lenguaje poético (*les vers devenaient prose; des noms / communs deviennent les mots / des récits*), y que tienen como resultado la continuidad entre el lenguaje y la vida (*nous qui en venons comme / les vers; nous sommes pris en flagrant / délit de vie*). Y la cuestión está en que estas ideas de fondo no aparecen solamente como proposiciones — lo que convertiría al poema en una especie de “filosofema”—, sino que se muestran sobre todo en el funcionamiento del texto. Esto puede observarse en que, por ejemplo, las palabras destacadas no son solamente las ya conocidas de la poesía meschonniciana, *nous, noms, mots, récits, vie, voix*, sino que como hemos indicado también reciben un tratamiento privilegiado los artículos y las preposiciones. Toda palabra es susceptible de ser intensificada, y hay una opción muy consciente por parte de Meschonnic al intensificar aquellas que aparentemente están desprovistas de significado.

Esto también se aprecia al estudiar la fragmentación de la línea y la elección de las palabras iniciales y finales. Los cortes bruscos al final de la línea son importantes porque evidencian un espacio en blanco que intensifica la última sílaba o palabra. En el poema que nos ocupa, este procedimiento destaca palabras como *épopées, noms, mots, flagrant*, o *passé*, pero también *comme, les, ces, que, o le*. Por su parte, en los inicios aparecen *romans, communs, récits, chantent, entend*, al lado de *là, sont, les, des, nous, dans*. Pero no todas las palabras “significantes” llevan acento inicial (*roman, communs, entend* no lo llevan), mientras que sí que lo llevan todas las no-significantes.

La ausencia de puntuación y la ruptura de la sintaxis participan de la intensificación del sentido que produce la prosodia, ya que se generan palabras o grupos

que funcionan tanto para el periodo anterior como para el posterior: *nous qui en venons comme [les vers] / les vers; devenaient prose dans les [romans] / romans à la fin du temps; les noms propres à côté de nous deviennent des noms [communs] / [des noms] communs deviennent les mots / des récits.*

A propósito de los contraacentos, lo llamativo de este poema es que hay grupos bastante largos, y son igual de numerosos que los breves. Encontramos ocho grupos de dos (*là-où; nous-qui; la-fin; temps-les; trer-pout; les-sau; relles-dans; tend-nous*); tres de tres (*toires-naissent-où; muns-de-viennent; che-veux-chantent*), dos de cuatro (*dence-des-dieux-le; voir-l'a-ve-nir*), dos de cinco (*po-pées-les-noms-propres; mots-des-récits-se*); uno de seis (*tend-nous-au-rons-beau-coup*); cuatro de siete (*té-de-nous-deviennent-des-noms; grant-dé-lit-de-vie-dans-la; la-lune-les-sept-ca-vernes-qu'il; le-passé-dans-la-voix-les*), uno de once (*ve-nons-comme-les-vers-de-ve-naient-prose-dans-les*) y uno de doce (*nos-nou-veaux-noms-propres-sé-pa-rant-si-peu-tra-duire*). Los grupos están dispuestos del siguiente modo: 2-3-2-11-2-2-5-7-3-4-3-4-12-7-4-7-2-4-7-3-2-2-6. Al contrario que en el poema anterior, no hay crecimiento y decrecimiento gradual, sino dos escalones con un aumento súbito de la tensión (2-11-2, y 4-12-7) que hace de esos lugares los centrales del poema (*nous qui en venons comme / les vers devenaient prose dans les / romans; ces / récits se transforment en nos nouveaux noms propres / séparant si peu traduire et inventer que / nous sommes pris en flagrant / délit de vie*. Son, además, donde se concentran las apariciones del *nos/nous*, en 1, 2, 5, 7, 8 y 10). Esta concentración de acentos decae, ahora sí, de manera paulatina, para cerrar en una última línea que funciona como un punto final, una conclusión sonora:

⁷
 les montagnes au bout des cheveux ^{1 2}
³ ¹ ² ¹
 chantent et les sauterelles
²
 dans notre sommeveille on les
¹
 entend
^{2 3 4 5 6}
 nous aurons beaucoup à rajeunir

Esta división, que no es tanto eso como una concentración de acentos o una intensificación particular del sentido alrededor de determinados puntos (los dos grupos largos, la línea final), viene reforzada por algunos parámetros más. Es el caso del *nous* (*nos*), la persona gramatical que conduce el poema, y que aparece concentrada alrededor de esos escalones de tensión (1, 2, 5, 7, 8 y 10) y luego reaparece en la línea final. También se establece una diferencia de vocabulario entre esas zonas de tensión —1-11, caracterizada por los motivos conocidos de la historia (*histoires, avenir, passé, fin du temps, rajeunir*), el lenguaje (*vers, prose, éopées, noms, mots, récits, redire*) y el movimiento (*devenir*)— y la de una selección de palabras que, también marcadas prosódicamente, aparecen junto con la progresión más paulatina de los contraacentos en la segunda mitad del texto (12-19). Sea por su resonancia épica (*la résidence des dieux, le / nombril de la lune, les sept / cavernes qui'il faut montrer*) o cotidiana (las parejas *cheveux-chantent* y *sauterelles-sommeveille*), las de esta segunda mitad son imágenes que expresan cierta oposición en su significado —lo elevado del lenguaje poético (12-14) frente lo común del lenguaje cotidiano (16-18), por expresarlo de manera sencilla—, pero que están igualadas por los procedimientos rítmicos que las atraviesan —ecos y emparejamientos, posiciones finales y fragmentaciones; expresado, por otro lado, en el *dans la voix* (15) y el *entend* (19) que sucede a cada grupo de imágenes—. Es una igualación rítmica que intensifica su sentido y deja atrás cualquier intento de descifrar las imágenes y considerarlas como elementos aislados o con referencias externas al

texto. Y no solo ello, sino que trabaja en la misma dirección que las secciones de sentido delimitadas por los contraacentos y el *nous*²⁰⁴.

Finalmente, los contraacentos con cambio de línea se encuentran en doce ocasiones, y no todas las veces como ocurría en el poema anterior. Dado que los grupos de contraacentos que se encuentran aquí son más largos, no habría razones para pensar que no pudiera estar todo el poema encadenado. Sin embargo, estos cortes —terminar el periodo acentual con la línea—, junto con los cambios grandes de número de acentos seguidos, están más cerca de lo coloquial, lo espontáneo del lenguaje cotidiano. Desde nuestra lectura, es una muestra más del intento de Meschonnic de fusionar lenguaje “poético” o “literario” con lenguaje común (*noms communs*).

10.6.3. De Nous le passage

El poema escogido de *Nous le passage* (1990) representa una doble excepción en la poesía de Meschonnic: contiene el único fragmento escrito en prosa, e incluye referencias concretas a lugares y personas. De entre todos los textos en los que Meschonnic aborda la cuestión de la memoria histórica, este es uno de los más destacados. A propósito de él es apropiado recordar la afirmación de Serge Martin de que en estos textos «il y a à entendre ce qui est assourdissant dans et par le silence même : tous les poèmes de Henri Meschonnic, et il faudrait dire toute l’œuvre-vie, mais aussi les essais et les traductions sont engagés par leur historicité» (2013: 140). O como se expresa en el poema anterior al que vamos a analizar, en la escritura se lleva a cabo una

²⁰⁴ Podría pensarse, aunque esto quizá es arriesgarse a interpretar más allá de la realidad física del texto, en una exposición teórica (1-11) seguida de otra práctica (12-19), en donde la primera recurre a terminología e ideas meschonnicianas (*histoire, vers, noms, récits*) mientras que la segunda muestra la aplicación práctica de estas ideas en la igualación de lo “iniciado” —quizá incluso lo místico— y lo cotidiano (*dieux, lune, les sept cavernes*, junto a *montagnes, cheveux, sauterelles*), similar a como están igualados el *vers* y la *prose* a lo largo de todo este poema.

labor de memoria que «n'est pas un souvenir / puisque c'est partout / dans notre corps»

(NP, 49).

1 Il n'y a plus de pierres au cimetière juif de Radom. Dans le pré où nous
2 cherchons, deux vaches sont couchées. Nous marchons dans des trous
3 d'herbe. Deux blocs cassés portent des noms en polonais et en hébreu,
4 renversés. Plus loin, une dalle, son inscription contre le sol. La mort des
5 morts. Un campement de tsiganes longe le début du chemin qui coupe le
6 pré et qui finit vers une usine, d'où un camion nous croise. Une vieille
7 paysanne s'est approchée. Elle raconte. Les hitlériens ont brisé les tombes
8 en marbre. Les Polonais les ont prises pour le remblai du chemin de fer au
9 bout du pré. Un train de marchandises siffle. Le cimetière a disparu des
10 guides

11 dans le calme
12 le souvenir du cimetière
13 reste sur l'absence des tombes
14 où nous sommes seuls debout
15 à la recherche des pierres
16 ainsi les stèles sont en nous
17 par nous la deuxième mort
18 de ces morts
19 n'est pas accomplie (NP, 50)

Como en el análisis de los poemas anteriores, lo que nos va a ocupar son las particularidades rítmicas del texto, y no su contenido figurativo o narrativo. Indicamos esto porque a pesar de que la sección en prosa contenga un breve relato, lo importante

de la lectura rítmica no es su moraleja sino la manera en que la “prosa” está articulada, y cómo se vincula con la sección “en verso”. Y la conclusión a la que vamos a llegar es que la diferencia de procedimiento entre una y otra parte resalta precisamente los puntos en común y borra las diferencias. La continuidad rítmica se manifiesta entre las dos secciones, y además entre todo el poema y el resto de rasgos de la escritura de Meschonnic.

Algunos ecos forman emparejamientos que atraviesan todo el poema, y señalan determinados lugares clave. Es el caso de [ʃ] (**cherchons-couchées-marchons**, **chemin-approchée**, **chemin** [de fer]-**marchandises**; **recherche**), [m] (**mort-morts**, **chemin-camion**, **marbre-chemin**, **marchandises-cimetière**, **mort-morts**), [k] (**blocs cassés**-[une dalle, son] **inscription contre**, **campement-qui-coupe-qui** [finit], **camion-croise**, **raconte**, **calme**), [p] (**plus-pierres-pré**, **portent-polonais**, **paysanne-approchée**, **Polonais-prises-pour-pré**, **pierres**, **accomplie**) y [s] (**marchandises-siffle-cimetière**, **souvenir-cimetière-absence**, **sommes-seuls**, **ainsi-stèles-sont**). Las repeticiones vocálicas más significativas son las de **pierre-cimetière** (1), **sol-mort-morts** (4-5) y **où-nous-debout** (14). Se encuentran ejemplos de hiato —repetición inmediata de una consonante: **bloc-cassés** en 3, **camion-nous** en 6, **en-nous** en 16— y rebote —consonante repetida después de una sílaba inacentuada: **marchandises-siffle** en 9, **cimetière-reste** entre 12 y 13, **deuxième-mort** en 17, y la más señalada **guides-dans** entre 10 y 11, marcando la continuidad entre un pasaje y otro—.

Los cambios de línea son en este caso menos abruptos, interrumpen de manera más suave el periodo sintáctico. Las palabras que quedan al final de línea en el segundo fragmento recuperan palabras significativas del primero (**cimetière**, **tombes**, **pierres**, **nous**, **mort**, **morts**). De los 28 periodos marcados por pausas breves (||) o largas (|||) y por finales de línea, 16 de ellos tienen acento en la primera sílaba. En alguna ocasión

estos acentos vienen reforzados por un eco (*Radom* ||| *Dans, guides* / *dans, cimetière* / *reste, deuxième-mort*), y en otras el acento se produce por el paralelismo de las frases (*Dans le pré où nous cherchons* || *deux vaches...*; *deux vaches (...)* *deux blocs*; *Les hitlériens...* ||| *Les Polonais*; *à la recherche de pierres* / *ainsi les stèles sont en nous*). La posición de las palabras, más que un elemento de coherencia, es motor de continuidad rítmica entre diferentes frases y diferentes secciones del texto, de tal modo que los periodos de sentido se prolongan más allá de los periodos sintácticos o gráficos.

El *nous*, sujeto gramatical de la mayor parte del poema, cumple una función semejante, ya que sus apariciones acumulan ecos y acentos: *nous cherchons* (1-2), *nous marchons* (2), *un camion nous croise* (6), *où nous sommes seuls* (14), *stèles sont en nous* / *par nous* (16-17). La intensificación rítmica alrededor del *nous* contrasta con la de los otros sujetos mencionados, que permanecen en un segundo plano por ser más estáticos (el impersonal *Il n'y a* del inicio no lleva acentos, *tsiganes* en 5 solo lleva un acento, *elle raconte* en 7, y *un train* en 9; *une vieille paysanne* en 6-7 lleva dos). El otro motivo que destaca por su rítmica es el de las *pierres* y sus variantes (*plus de pierres*; *deux blocs cassés*; *[une dalle]*, *son inscription contre le sol*; *brisé les tombes*. Además de las posiciones finales de *cimetière*, *tombes* y *pierres*). A propósito de esto último, hay dos puntos cargados de una significancia particular: el paralelismo entre *hitlériens* y *Polonais*, y la concentración de combinaciones [b/p], [ʁ] y [m] en las acciones descritas para cada grupo (*ont brisé les tombes en marbre* / *les ont prises pour le remblai du chemin de fer au bout du pré*: br-mb-mrbr-pr-pr-rmb-mrb-pr); y la secuencia de 9-10 que expresa el resultado de estas acciones al igualar el *train* con el *cimetière* mediante la concentración de [d/t], [s] y [m] (*un train de marchandises siffle. Le cimetière a disparu des guides*: t-d-mds-s-smt-ds-d-d). Toda esta concentración de repeticiones ayuda, finalmente, a diferenciar entre el primer *cimetière* (1), que solo lleva un acento

prosódico por repetición del grupo vocálico [ie], del segundo (9) y el tercero (12) que tienen mayor presencia rítmica por los ecos consonánticos y la posición en la línea. Es el mismo recurso de escalonar la tensión que lleva a diferenciar el *La mort des morts* de (4-5), aislado entre pausas y con solo el eco interno de [m], de *la deuxième mort / de ces morts* (17-18), en donde la expresión aparece como conclusión de una cadena más larga de acentos, y en donde el paralelismo [d(k)smm̩]-[dsm̩] y la posición final de los dos *mort(s)* realza en otro grado más su significancia.

En este poema hay grupos largos de contraacentos que marcan puntos significantes en el poema, y otros (la mayoría breves) que tienen la función de continuar el ritmo más allá de las pausas gráficas o los cambios de línea. Hay 12 grupos de dos (*juif-de; dom-Dans; chés-Nous; dalle-son; ment-de; sine-d'où; pro-ché; conte-Les; blai-du; bout-à; stèles-sont; mort-de*) de los cuales cuatro cruzan por encima de pausa (*dom|||Dans, dalle||son, sine||d'où, conte|||Les*) y dos más allá de la línea (*bout / à, mort / de*). Hay 11 grupos de tres (*plus-de-pierres; cript-tion-contre; pay-sanne-s'est; lé-riens-ont; sé-les-tombes; prises-pour-le; min-de-fer; bout-de-pré; ci-me-tière; tière-reste-sur; pierres-ain-si*) de los que dos cruzan a la siguiente línea (*tière / reste-sur, pierres / ain-si*). Hay un grupo de cuatro (*ca-mion-nous-croise*), uno de cinco que cambia de línea (*tombes / où-nous-sommes-seuls*), dos de seis con un cambio de línea (*marbre / Les-Po-lo-nais-les; train-de-mar-chan-dises-siffle*), y uno de siete que supera una pausa breve (*prè-où-nous-cher-chons || deux-vaches*). El grupo de ocho, que ya es considerablemente largo, es el que une el final de la “prosa” con el principio del “verso”, y se prolonga todavía otro verso más (*ru-des-guides / dans-le-calme / le-sou*). Finalmente, los dos más largos de diez y catorce aparecen sin graduación, como un escalón de tensión. El de catorce sílabas seguidas arranca a partir de un *marchons*, y cambia, pasando por encima de una pausa larga, del motivo del movimiento al de las

piedras/lápidas / *chons-dans-des-trous-d’herbe* ||| *Deux-blocs-ca-ssés-portent-des-noms-en-po*). El de diez sirve para separar las primeras líneas (1-6) de la narración de la *paysanne* (7-10), y pasa por encima de una pausa sintáctica (*ganes-longe-le-dé-but-du-che-min* || *qui-coupe-le-pré*).

Allí donde no hay contraacento por encima de pausa, donde la pausa se respeta, hay también una intención rítmica. Así ocurre entre *renversés* y *Plus loin* (4); en las dos pausas de *sol* ||| *La mort des morts* ||| *Un campement* (4-5); en las dos pausas *croise* ||| *Une vieille paysanne s'est approchée* ||| *Elle raconte* que inician la narración, y en las dos que la concluyen y que contienen el resumen de la historia de la campesina, *pré* ||| *Un train de marchandises siffle* ||| *Le cimetière...* Ocurre igual en las líneas finales, en las que no solamente van desapareciendo los contraacentos, a modo de ralentización del movimiento, sino que hay dos líneas que no están encadenadas por contraacento y que reafirman la conclusión del texto:

2 3 1 2
ainsi les stèles sont en nous
par nous la deuxième mort
de ces morts
n'est pas accomplie

La ordenación de los grupos de contraacentos es como sigue: 3-3-**2-7-2-14-2-3-2-10-2-4-3-2-2-3-3-6-3-2-3-3-6-3-8-3-5-2-3-2-2**. Los lugares marcados corresponden a los saltos más grandes: el grupo de siete marcado por el *cherchons* (1), el de catorce por el *marchons* (2-3), el de diez por el *début du chemin qui coupe le præ* (5-6), y el de ocho por el cambio de escritura y el *souvenir du cimetière*. Lo que en la primera sección es un juego de tensiones, y por tanto una agitación continua, entre el motivo del movimiento (*cherchons*, *marchons*, *chemin*, pero también *loin*, *croise*, *approchée*, *chemin du fer*, *train de marchandises*) y el de la piedra/lápida (*pierres*, *cimetière*,

couchées, blocs cassés, dalle, inscription, mort des morts, tombes, marbre, cimetière, disparu) —que, insistimos, tensiona en primer lugar y fundamentalmente el ritmo, la gestión de los ecos, pausas y acentos—, en la segunda se convierte en un impulso compartido por ambos, en los dos motivos moviéndose en la misma dirección (*souvenir du cimetière, absence de tombes, seuls debout, recherche des pierres, les stèles sont en nous*) mediante un ritmo que ya no tensa y acelera, sino que reúne y frena. Es la respuesta de Meschonnic a la demanda de memoria histórica, formulada de manera poética (rítmica) y profundamente subjetiva (específica): las piedras han desaparecido, pero esto solo es un olvido físico puesto siempre queda el proceso de búsqueda de lo que hay más allá. En esta búsqueda se activa la historicidad del lenguaje, pero también la ética y la política que hacen que esa historicidad no se quede en mero historicismo, sino que pueda actualizarse constantemente, volverse siempre y a cada lectura una nueva actividad que proyecte al infinito el sentido y sus posibilidades. En la memoria —que no son solo fechas y lugares, sino también sensaciones, corporalidad y relaciones— la muerte no se consume mientras haya sujetos investigando la individuación, aquello que por nuestro ritmo particular nos vuelve únicos y valiosos.

Conclusiones

La investigación sobre la teoría del lenguaje de Meschonnic no puede concluir con la presentación de una doctrina cerrada, un manual de principios y derivaciones que ponga un punto final a la exposición. En este momento vuelve a aparecer la pregunta “d’où parlez-vous?” con que se iniciaba esta tesis, para recordarnos que lo característico del trabajo de Meschonnic es la descentralización, un antiesencialismo radical que rechaza cualquier atisbo de fundamentación para el lenguaje, y que no parte de un conjunto de definiciones abstractas y excluyentes sino de la práctica más cotidiana e inmediata. La forma en que la teoría meschonniciana va cobrando forma en sus libros demuestra este punto: un conjunto amplio de ensayos en los que se entremezclan las citas y enmiendas a gran cantidad de autores (lingüistas, filósofos, sociólogos, psicoanalistas, políticos, traductores, poetas y artistas...), con ejemplos extraídos de lenguas y épocas diversas, repeticiones y auto paráfrasis, y una evolución constante de la terminología, la metodología y su aplicación. Del Meschonnic del primer volumen de *Pour la poétique* (1970) al del *Pour sortir du postmoderne* (2009) media una infinidad de cambios de perspectiva y referentes que dificultan una visión completa de su pensamiento.

En esta tesis hemos tratado de realizar esta visión aplicando la concepción de *sistema* del propio Meschonnic: un grupo de elementos que extraen su valor de las relaciones que establecen entre ellos, no por ellos mismos, y más importante aún, que refleja un modo de pensamiento específico y ligado a la actividad (vital y en el lenguaje) de quien trata de articularlo. En este sentido, la exposición progresiva de los conceptos ha transcurrido paralela a un conjunto de notas al pie y referencias a comentarios previos

y posteriores, que tienen como objetivo manifestar el dinamismo de las ideas y la escritura de Meschonnic, quien constantemente cita o remite a pasajes de sus obras anteriores en lugar de explicarse con total claridad. El ejemplo más claro de ello es la división del tema del *sujeto* en cuatro apartados, que han permitido abordar con complejidad gradual uno de los asuntos más esquivos, y al mismo tiempo más presentes, de esta teoría. También con esta idea, hemos tratado de contextualizar las afinidades de Meschonnic en el marco de una genealogía hecha *ex profeso* para demostrar la coherencia interna y el desarrollo de sus trabajos (los atomistas, Heráclito, Spinoza, Humboldt, Tinianov, Wittgenstein, Saussure, Benveniste, además de poetas y literatos como G. M. Hopkins, Osip Mandelstam o Victor Hugo). Finalmente, la justificación de la prevalencia de ciertos materiales sobre otros —los trabajos de los años ochenta y noventa, por ejemplo, contienen una argumentación más consolidada y operativa que la de los setenta y los dos mil—, así como la crítica puntual de determinadas cuestiones —los problemas que plantea la *anterioridad del ritmo*, la dudosa caracterización del ritmo como “judío del lenguaje”, o los puntos compartidos con autores fuertemente criticados, como la circularidad de la expresión en Heidegger—, han servido para marcar la distancia con una teoría que, por su amplitud, puede resultar demasiado exigente o intransigente para con otros puntos de vista.

Si tuviéramos que listar los elementos más importantes para la comprensión de esta teoría del lenguaje, comenzaríamos por la crítica al esencialismo. Desde ella puede entenderse el mencionado rechazo a una teoría unívoca y la necesidad de que esta siempre vaya motivada por una práctica, pero también aspectos más concretos como el destierro de lo *sagrado* (lo fundacional) y lo *religioso* (lo jerárquico), y la defensa de lo *divino* (la actividad humana en su absoluta especificidad; conceptos abordados en el capítulo 1 de esta tesis); la comprensión del lenguaje como una *actividad*, y no una

entidad inmóvil y cerrada, y las implicaciones que esto tiene para la *historicidad* de las manifestaciones lingüísticas y su capacidad de proyectar constantemente sentido (capítulo 2); la negación de cualquier caracterización del lenguaje que trate de imponer *estructuras* inamovibles a una actividad que se caracteriza por su cambio y su especificidad (capítulo 3); derivado de esto, el rechazo de una *semiótica* que busca dominar con sus modelos todo el estudio del lenguaje, y la opción por una *semántica* que estudie cada manifestación, cada discurso, desde sus rasgos específicos (capítulo 4); y el análisis detallado del lenguaje de Heidegger, que representa todo aquello que Meschonnic considera viciado y eventualmente perjudicial en el estudio del lenguaje — incluyendo la aspiración de encontrar un fundamento para el lenguaje más allá del lenguaje mismo— (capítulo 5).

En segundo lugar, habría que destacar la apuesta de Meschonnic por la *significancia* —o el *sentido*, entendido en oposición al significado—. Esto es, el estudio de la manera en que el lenguaje se comporta en un discurso (poema, novela, teatro, ensayo filosófico...) específico; no lo que quiere decir, sino cómo lo dice. Esta concepción tiene su origen en la crítica al *modelo del signo*, al dualismo significado/significante, que hace prevalecer al contenido sobre la forma y relega esta última a un mero recipiente o una cuestión de estilo. Meschonnic considera que este dualismo, con todos los olvidos y vaguedades que comporta, está en el fondo de la gran mayoría de teorías sobre el lenguaje (el que llama *paradigma lingüístico del signo*), y a partir de estas se proyecta a otras disciplinas y determina por completo el estudio y conocimiento del mundo (los paradigmas *antropológico*, *filosófico*, *religioso*, *político* y *social* estudiados en el capítulo 6 de esta tesis). La *crítica del ritmo* que está en el centro de la teoría meschonniciana es un modelo alternativo al del signo, que propone estudiar el funcionamiento concreto de cada discurso desde sus elementos y relaciones internas,

y no desde la remisión a códigos de interpretación externos. Esta concepción del ritmo, que se remonta hasta el hebreo bíblico y determinados postulados presocráticos (capítulo 7), aparece al atender a la *prosodia* de los textos, una realidad física que, al contrario que las estructuras retóricas o métricas, no puede venir dada de antemano (capítulo 8). Esta fisicidad conduce a una caracterización del *sujeto del discurso* a partir de la relación cuerpo-lenguaje, ya que cada sujeto manifiesta unas marcas afectivas distintas en sus discursos, y por tanto una prosodia distinta (lo que corresponde a los cuatro apartados titulados “El sujeto en Meschonnic” que aparecen en los capítulos 2, 4, 9 y 10); conduce también a una concepción concreta de la *traducción*, que no debe reflejar lo que un texto dice sino lo que hace (capítulo 8); y a una metodología de análisis de textos que, para centrar la atención en la modalidad y no en el significado, revaloriza la posición de las palabras, los ecos internos y la sobreacentuación (capítulo 9).

En tercero, tendríamos que destacar el papel destacado que el *poema* juega en esta crítica del ritmo. Es poema toda aquella actividad del lenguaje en la que se manifiesta una subjetividad, la presencia de unas marcas concretas que pertenecen a un sujeto concreto y que atestiguan la *continuidad* entre la actividad de nuestro cuerpo y la actividad del lenguaje (capítulo 2 de esta tesis). Cuando Meschonnic analiza, por ejemplo, la obra de Spinoza, no lo hace en calidad de comentarista filosófico, sino de crítico de una rítmica concreta, porque considera que sus textos son poemas en los que la manera en que las proposiciones están articuladas es lo que realmente define el pensamiento, la subjetividad, y en última instancia la originalidad de Spinoza. En un poema son fundamentales la *oralidad*, que no tiene que ver con la lengua hablada sino con las propiedades rítmicas, y el *valor* que se desprende de las relaciones entre sus componentes, y que se opone al aislamiento de unidades para determinar su significado (capítulo 3). El estudio de estos rasgos, que puede aplicarse con igual validez a cualquier

tipo de discurso, aparece sin embargo realizado de manera privilegiada en la literatura, la práctica en donde el lenguaje está más subjetivado, y por eso la *poética* es un puesto de observación privilegiado y un lugar central de esta investigación (capítulo 4). Para llevar a cabo un estudio poético es necesario desprenderse de las oposiciones poesía/prosa, verso/línea, y adoptar una perspectiva rítmica que considere todo forma parte de una misma prosodia subjetiva (capítulo 8). Para determinar de manera concreta cómo se manifiesta esta prosodia, Meschonnic desarrolla una metodología de análisis para la lengua francesa en la que prima el análisis de las posiciones, las acentuaciones —acentos de ataque, prosódicos y métricos—, los ecos y las series semánticas que se derivan de ellos (capítulo 9). Los libros de poesía de Meschonnic, finalmente, cumplen con la doble función de probar la continuidad conceptual entre su teoría y su práctica, y de mostrar los rasgos rítmicos de su escritura, que están presentes en los ensayos pero que se manifiestan de manera aún más clara en sus poemas (capítulo 10).

El antiesencialismo, el ritmo y el poema son los puntos más importantes de una teoría que, por sus innumerables ramificaciones y caminos abiertos, no puede en realidad considerarse como tal. Para que empiece a rendir fruto sería necesario, como lo expresa una de las proposiciones finales del *Tractatus* de Wittgenstein (§6.54), salir a través de ella fuera de ella, o tirar la escalera después de haber subido. La revolución del panorama lingüístico y filosófico que Meschonnic lleva a cabo encuentra su razón de ser en el hecho de que para hablar de algo que no tiene centro, origen o finalidad, la única manera de hacerlo es prolongando el comentario al infinito. El estudio de la modalidad o funcionamiento de los discursos tiene como objetivo aportar herramientas para su descripción, de manera que el sentido pueda continuar siendo explorado y multiplicado cada vez que alguien lea o analice un texto. Por supuesto, no es el primero en hacer este tipo de propuesta. Enseguida vienen a la cabeza los nombres de Derrida,

Foucault, o el propio Wittgenstein, y sus respectivos trabajos de descentralización. No obstante esto, Meschonnic mantiene su singularidad frente a ellos, ya que al eludir conscientemente una constitución teórica firme mediante el abordaje de un proyecto de proporciones desorbitadas, consigue no institucionalizarse y alcanza el objetivo de cambiar el punto de vista desde los márgenes. En un artículo especialmente destacado sobre la *poética del continuo* de Meschonnic, Marko Pajević indica que esta poética nunca tendrá éxito, pero que en eso precisamente consiste su tarea:

Any clear representation develops an institutionalization, and the institution by its nature has to protect itself against anything that threatens its unity: it becomes dogmatic and rigid. Meschonnic's theory provides a form of what I call *poetical thinking*. It cannot build a system; its strength consists in being a counterforce, possibly a corrective force, against all institutionalization. Paradoxically, society needs both: the system and a way of thinking that undermines it. Only in this way can humanity function and persist (2011: 315).

Siguiendo este razonamiento, la conclusión última que podemos dar a esta investigación es que el trabajo de Meschonnic supone un correctivo de la teoría. Con esto regresamos a algunas de ideas mencionadas en el capítulo primero, cerrando una suerte de círculo que representa en varios aspectos la manera de trabajar de nuestro autor. En primer lugar, propone una enmienda a la división del conocimiento en disciplinas. No porque no sea necesaria la especialización o la profundización, sino porque también lo es el establecer puentes entre diferentes ámbitos de investigación. Máxime cuando estos están tan vinculados como la lingüística, la psicología, la teoría de la literatura o la filosofía. La propuesta de continuación de la poética en una *ética* y una *política* —que no son tales por abordar los conceptos y discusiones propias de estos campos, sino porque Meschonnic entiende que el lenguaje atañe a las relaciones entre sujetos y sus prácticas compartidas— es la manera en que esta teoría intenta proyectar sus estudios sobre el conjunto del conocimiento humano. Es lo que convierte, siguiendo

una de sus obras más importantes, a la *Critique du rythme* en una *Anthropologie historique du langage*. Es lo que permite contener en un mismo aparato conceptual tanto a Marx como a Baudelaire, tanto a la Biblia como a *Madame Bovary*, y hacer que la lectura paralela de todos ellos aporte una mirada que de otro modo no estaría disponible.

En segundo lugar, propone el complemento necesario al método científico. Al poner en evidencia algunos de sus límites —la tendencia a la unificación conceptual que dificulta la captación precisa de determinadas realidades (historia, sujeto, ritmo); las deficiencias de determinados intentos de racionalización del lenguaje humano (como la semiótica); los temibles problemas históricos, ideológicos y morales que se derivan de las tentaciones de univocidad (el caso Heidegger)— plantea la necesidad de mecanismos alternativos de comprensión que pongan en valor lo heterogéneo, lo cambiante, lo contradictorio de la actividad humana. No es, como se ha insistido en más de una ocasión, un recurso a la emoción, el subjetivismo y la vaguedad. Ya se ha comprobado hasta qué punto Meschonnic es riguroso con sus evaluaciones y análisis. Todo lo contrario, se trata de acercarse al *sentido* con la mayor complejidad posible, y esto pasa por propiciar formas de conocimiento que no reduzcan sino que describan con las mejores herramientas posibles esta complejidad. La teoría del lenguaje es, por sus relaciones con tantas otras teorías, un lugar privilegiado para llevar a cabo esta tarea.

Finalmente, propone una revalorización de la crítica. Es fácil caer en la complacencia intelectual cuando la teoría se hace eco de sí misma y no hay una toma de perspectiva lo suficientemente lejana como para permitir la autoevaluación. Uno de los procedimientos más habituales de Meschonnic es la lectura minuciosa de textos, mirando de cerca las frases para extraer tópicos y vicios de razonamiento. El rechazo de los paradigmas del signo lo es también de una manera de pensar poco reflexiva que adopta las ideas estandarizadas como las válidas y produce una y otra vez las mismas

argumentaciones. Con la crítica realizada desde el ritmo, genera todo un conjunto de redefiniciones y nuevos términos que se filtran por los agujeros conceptuales del modelo del signo y construyen un sistema paralelo, un nuevo lugar desde el que pensar. Que contiene sus aciertos y sus errores, indiscutiblemente, pero que sobre todo permite una alternativa. En su búsqueda de la alteridad, de lo infinitamente otro que considera que debe ser la teoría, Meschonnic es un comentarista continuo que en todo momento se plantea si acaso no puede existir otra posibilidad. Desde este margen levanta su teoría del lenguaje, y hacia él hace confluir todos sus ensayos, traducciones, y poemas:

pas un jour sans que je sache
je ne suis pas là où je
m'attendais le chemin c'est
moi je me suis j'arrive toujours
après alors je repars
demain dessus demain dessous
il n'y a pas d'heure quand on est
le temps je suis avec moi
quand je te prends je me prends
mais plus je nous connais
plus chaque instant
tant de surprises
que de nouveau nous
je marche
mais je ne sais plus rien je
continue d'apprendre (PB, 88)

Apéndice I

Biografía de Henri Meschonnic²⁰⁵

Henri Meschonnic nace en París el 18 de septiembre de 1932. Es hijo de Izya Meschonnic (1902-1982; originariamente Mechonjnic) y Tania Schwartzman (1903-1987), quienes en 1926 emigraron a Francia desde la antigua Kishinev, ahora Chisináu. En la época Kishinev era la capital de Besarabia, la actual República de Moldavia, que a lo largo del siglo XX fue una región disputada entre el Reino de Rumanía, a quien perteneció de 1920 a 1944, y la URSS, de la que luego fue república hasta 1991. De la familia paterna se sabe que era acomodada, mientras que los abuelos maternos —la familia Schwartzman, cuya presencia en Kishinev puede rastrearse hasta mediados del XVII, es testimonio del arraigo judío de la región— eran pescaderos en el mercado de la ciudad.

Henri nace en un pequeño apartamento en la plaza Balard en París, y allí vive, educado por su madre a través de visitas a museos, hasta 1939. Tras la declaración de guerra, Rumanía se une a las potencias del Eje, y la familia es declarada sospechosa pero consigue evitar el encarcelamiento. La ocupación alemana en mayo de 1940 vuelve la situación más peligrosa, y en el verano de 1942, cuando comienza la deportación de judíos, los tres huyen a la zona no ocupada. Allí permanecen, desplazándose de un sitio

²⁰⁵ Para la elaboración de esta nota biográfica hemos seguido, sobre todo, la introducción a *The Henri Meschonnic Reader* (2019), escrita por John E. Joseph, el texto *Henri, cousin* que escribieron sus primos Claude y Jacques Trenier en *Europe* en marzo de 2012.

a otro, hasta la liberación en agosto de 1944, momento en que vuelven a París. En 1948 obtienen la nacionalidad francesa y adoptan el apellido de Meschonnic.

Tras completar el *baccalauréat*, Henri estudia Letras Clásicas en la Universidad París III-Nouvelle Sorbonne, donde también se doctorará en letras. Sus primeros trabajos conocidos datan de finales de la década de los cincuenta, cuando publica artículos sobre André de la Vigne, Nerval, Virgilio o poesía esquimal. En 1957 se casa con su primera mujer, Marietta, y sus dos primeros hijos nacen en 1958 y 1960. En 1960, coincidiendo con la Guerra de Independencia de Argelia, realiza un servicio militar de ocho meses en Argel. La experiencia de la guerra está reflejada en los *Poèmes d'Algérie*, publicados en la revista *Europe* en 1962. Durante estos meses se interesa por el hebreo y lo aprende de manera autodidacta. Claude Trenier, primo de Henri, indica que algo del judaísmo familiar permanecía en Henri, porque a pesar de que tanto Tania como su hermana Ida, que también escapó con ellos a Francia, eran ateas, «dans leurs dernières années, elles se rendaient ensemble à la synagogue de la rue de la Victoire, dans le 9ème arrondissement de Paris, pour le jour du Grand Pardon, le Yom Kippour» (Trenier y Trenier, 2009).

Cursa su *agrégation*, que le faculta para dar clases, y su doctorado, y en 1961 comienza a trabajar como profesor de letras en el instituto François Ier de Fontainebleau. En 1962 nace su tercer hijo, y en 1963 consigue el puesto de *assistant* de lingüística en la facultad de letras de la Universidad de Lille, donde permanece hasta 1968. Los textos en los que trabaja a lo largo de esta década se orientan hacia algunas de las que se convertirán en sus preocupaciones principales: la crítica de literatura francesa —se encuentran artículos sobre Paul Éluard, Victor Hugo o Apollinaire—, la traducción de libros de la Biblia — el libro de Ruth en 1966, el Eclesiastés en 1968 y el Cantar de los cantares en 1969, partes de lo que en 1970 publica como *Les Cinq Rouleaux*— o

cuestiones teóricas sobre la traducción —como el artículo de 1966 “Les problèmes de la traduction”, aparecido en *Europe*—. En 1967 es ascendido a *maître-assistant*, y publica un *Dictionnaire du français contemporain*, elaborado en colaboración con Jean Dubois, R. Lagane, G. Niobey, D. et J. Casalis, y publicado en Larousse.

En 1969 participa, junto con figuras como Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard o Alan Badiou, en la creación del Centre universitaire expérimental de Vincennes, donde será el encargado de enseñanza de literatura francesa. En 1971 el centro pasa a ser la Universidad París VIII, y en ella transcurre el resto de su carrera: primero como *maître de conférences*, y desde 1978 como *professeur*. 1970 marca el inicio de su producción teórica, con la aparición en Gallimard del primer volumen de *Pour la poétique* y las traducciones recogidas en *Les Cinq Rouleaux*, mientras que es en 1972 cuando publica su primer libro de poesía, *Dédicaces proverbes*, que ese mismo año ganará el premio Max Jacob. Comienza a ser invitado a colaborar con revistas como *Le Nouvel Observateur*, *La Quinzaine littéraire*, *Nouvelle Revue française* y *Cahiers du chemin*. Con la publicación en 1975 de *Le signe et le poème* rompe los lazos que le unían con el pensamiento lingüístico contemporáneo e inicia su camino crítico escogiendo como objetivos figuras tales como Derrida. El 19 de julio de 1976 se casa con Régine Blaig, quien apoyó su trabajo para el resto de su vida transcribiendo y editando sus textos.

En 1982 aparece la *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, y su negativa a reducir sus más de 700 páginas le lleva a romper con Gallimard y publicar con Verdier, una editorial fundada en 1979 por un grupo maoísta en el pequeño pueblo de Lagrasse. En 1986 recibe el premio Mallarmé por el poemario *Voyageurs de la Voix* (1985) y desde 1987 será miembro de la Académie Mallarmé. De 1989 a 1993 es vicepresidente del Consejo científico de la París VIII, y en 1998 es nombrado profesor

emérito. Sus colaboraciones con el dramaturgo Claude Régy conducen a la representación escénica de sus *Paroles du Sage* (traducción del Eclesiastés) en 1995²⁰⁶.

En 2001 se publica *Célébration de la poésie*, ensayo en el que plantea un panorama desolador para la poesía francesa contemporánea, y donde arremete contra compañeros de profesión como Yves Bonnefoy, Jacques Roubaud o Deguy. Deguy escribe un artículo calificándolo de “serial killer”, y Jean-Michel Maulpoix de “sycophante”. En 2005 recibe en Estrasburgo el premio de literatura francófona Jean Arp al conjunto de su obra, y colabora de nuevo con Régy para la adaptación escénica de los Salmos (bajo el nombre de *Comme un chant de David*). En 2006 es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Lausana, y en 2007 recibe gran premio internacional de poesía Guillevic-Ville de Saint-Malo. Este mismo año deposita sus archivos personales en el IMEC (Institut mémoires de l’édition contemporaine). Muere por complicaciones derivadas de la leucemia el 8 de abril de 2009, y sus restos son depositados en el cementerio de Père-Lachaise.

El físico y divulgador Jacques Treiner, hijo de Ida Schwartzman y primo de Henri Meschonnic, recuerda la siguiente escena, ocurrida con motivo de la celebración del cumpleaños de Jacques en 2007 o 2008:

Mon Henri est ainsi associé à un univers sombre, mais une obscurité qui ne fait jamais obstacle aux fulgurances de l’esprit : les deux ordres sont comme disjoints.

²⁰⁶ Jacques Treiner recuerda el montaje de París en el texto *Henri, Cousin*: «A Paris, le spectacle était présenté dans une petite salle, oh, pas une salle, plutôt comme un bout de parking dépourvu de tout, sinon, là aussi, d’une lumière sombre et fragile que le récitant habitait, roulant sur lui-même contre les murs, flottant dans cet espace irréel et sans repère, et qui prononçait un texte passant par lui plutôt que venant de lui : formes de l’esprit naissantes sous les yeux et surtout les oreilles du spectateur, le rythme si essentiel à Henri figurant là le flot de l’inspiration saccadée du texte, coulant sous le Soleil mais délibérément à l’abri de son éclat» (Treiner, y Treiner, 2012). Serge Martin ha escrito un estudio acerca de esta colaboración que puede encontrarse en <http://martinritman.blogspot.com/2009/03/reecrire-hors-de-toute-representation.html>.

Comment cet invariant s'allie-t-il avec ces autres invariants, éblouissants cette fois, que constituaient son sourire et son rire, et sa voix de lecteur, je ne sais, mais cela n'a pas d'importance, il suffit que cela fut.

A l'occasion de mon avant-dernier anniversaire, il lut, debout à sa façon, devant le cercle familial élargi aux amis proches – et je le revois me regardant par-dessus ses lunettes à chaque ponctuation qu'il apportait au texte, l'occasion de vérifier sur moi, avec un amusement complice, l'effet qu'il savait produire - un poème qui commençait par

ma tête est un arbre,

et qui se terminait par ces vers :

moins je sais ce que je dis
moins je sais ce que je suis
plus les paroles me poussent
bientôt je serai
avec toi
une forêt (Trenier y Trenier, 2012).

Apéndice II

Glosario de términos frecuentes

Acentuación: Uno de los componentes principales de la prosodia de un texto. Las dos aportaciones principales de Meschonnic al terreno de la acentuación son la sobreacentuación y la contraacentuación, que remiten al hecho de que los discursos contienen de manera habitual muchos más acentos de los que se reconocen, y a que estos aparecen en numerosas ocasiones encadenados o acumulados los unos junto a los otros **(ver capítulo 9)**.

Arbitrariedad: Propiedad de autorreferencialidad que posee el enlace entre significante y significado. Este enlace es arbitrario porque no se funda en un referente externo, sino que es en cada caso definitorio de sí mismo. La arbitrariedad es la condición de posibilidad de la historicidad de los discursos, ya que es necesario reiniciar las condiciones de estudio para definir la manera en que funciona cada manifestación lingüística. No debe confundirse con lo convencional, que elude las circunstancias concretas y se funda en principios o generalidades estipuladas de manera ajena a ellas **(ver capítulo 3)**.

Continuidad: Complementariedad o solidaridad propuesta para parejas de elementos tradicionalmente considerados como entidades separadas. Hay continuidad entre el cuerpo y el lenguaje, entre el lenguaje hablado y el escrito, entre la poesía y la prosa, o entre la poesía y el lenguaje cotidiano **(ver capítulos 2 y 8)**. También prolongación de unas disciplinas en otras, de modo que todas participen de un mismo impulso analítico: continuidad entre poética, ética y política **(ver capítulo 4)**.

Crítica: Actitud frente a las disciplinas, los conceptos y los procedimientos de estudio consolidados que tiene como objetivo prolongar de manera indefinida la actividad teórica. La crítica lo es hacia la unificación del pensamiento, hacia las generalidades y hacia la idea de que puede ponerse un fin a la investigación. Por estos rasgos, Meschonnic la caracteriza como radical (sin apoyos), autista (que no hace concesiones a lo didáctico) y utópica (orientada hacia lo desconocido) (**ver capítulo 1**).

Discurso: Cada una de las manifestaciones lingüísticas en las que puede localizarse una manera de actuar concreta para lenguaje. Los discursos constituyen el elemento central de estudio de la teoría del lenguaje de Meschonnic, y son considerados como tales con independencia del género o la disciplina a la que pertenecen —literarios, filosóficos, políticos...—. En una segunda instancia, desde la perspectiva de la poética, los discursos recibirán el nombre de poemas (**ver capítulo 1**).

Eco: Dos apariciones próximas de un fonema que permiten establecer una relación de identidad entre ambos. No se trata de una aliteración, ya que mientras esta es un rasgo formal, el eco es significativo y participa del sentido del texto. Hay que diferenciar entre una repetición de dos fonemas, cuando ambos están lo suficientemente próximos, y el reencuentro de un fonema, cuando hay dos fonemas con la misma intención significativa pero están en lugares alejados del texto (**ver capítulo 9**).

Especificidad: Capacidad de un discurso de producir sus propias reglas de funcionamiento con independencia de principios, modelos o significados externos. La especificidad viene dada por las relaciones que se establecen entre los valores de una manifestación lingüística, que son exclusivos de dicha manifestación (**ver capítulo 2**).

Ética y política: La investigación del lenguaje, calificada como poética, necesita prolongarse tanto en una ética, en el sentido de que es una investigación que concierne

a sujetos y su forma de dejar huella en el lenguaje, como en una política que estudie la vinculación necesaria entre este sujeto y su comunidad (**ver capítulo 4**).

Historicidad: Temporalidad propia de los discursos que viene caracterizada, además de por un contexto histórico, por su capacidad de prolongar la actividad del sentido de manera indefinida. La historicidad de un discurso tiene lugar cada vez que se manifiesta la actividad específica de sus componentes, y depende de la arbitrariedad en el sentido de que cada discurso es autorreferencial; esto es, determina su propio funcionamiento y reinicia a cada ocasión las condiciones de estudio. La historicidad se opone al historicismo, que solo estudia el contexto histórico sin atender a los rasgos concretos (**ver capítulo 2**).

Nominalismo y realismo: En esta oposición, el nominalismo es la postura que defiende la arbitrariedad de los nombres otorgados a las cosas, mientras que el realismo alude a la existencia de una naturaleza del lenguaje y promulga un vínculo entre palabras y cosas. Definidos con independencia del significado histórico que estos términos han tomado, son una de las formas que adquiere la crítica al esencialismo de Meschonnic, quien se adhiere al nominalismo para sus argumentos (**ver capítulo 1**).

Oralidad: Propiedad de oral que posee un discurso, con independencia de que este sea hablado o escrito. La oralidad opera en un plano diferente al del sonido, y hace referencia a las marcas corporales que posee toda manifestación lingüística. El término expresa la sustitución que Meschonnic hace de la oposición significante/significado, por una continuidad entre la prosodia de un texto y su sentido (**ver capítulo 3**).

Poema y poesía: Poema es el nombre que recibe una manifestación lingüística definida desde sus rasgos rítmicos, desde la actividad corporal del sujeto que lo produce y que deja sus huellas en forma de marcas prosódicas concretas. Es el nombre que

reciben los discursos cuando se estudian desde la poética. Puede ser poema un discurso en verso o no, literario o no; lo definitorio es que revele el vínculo entre lenguaje y sujeto. Si el poema es una actividad, la poesía es la constatación de esta actividad, la abstracción teórica que estudia los poemas. El camino para la definición de lo que es poesía comienza siempre por lo concreto del poema, y no al revés (**ver capítulo 4**).

Poética: Estudio de la poesía, entendida como descripción de la actividad de los poemas. La poética es la alternativa que la teoría del lenguaje de Meschonnic propone al análisis estético o retórico de los discursos, ya que estos trabajan orientados por determinadas disciplinas y no pueden determinar aquello que los discursos tienen de específico. Por referirse siempre al vínculo entre lenguaje y sujeto, la poética debe continuarse en un estudio ético y político (**ver capítulo 4**).

Prosodia: Composición fónica de los textos. Es independiente de la realización sonora, y se manifiesta en rasgos como la acentuación o los ecos consonánticos y vocálicos. Es el elemento principal del análisis rítmico (**ver capítulo 8**).

Recitativo: Conjunto de marcas rítmicas que hacen de un texto la manifestación de una subjetividad concreta. Es equivalente a la prosodia, aunque en determinados contextos sirve para diferenciar un estudio temático o estilístico de uno específicamente rítmico (**ver capítulo 9**).

Ritmo: Organización del sentido en un discurso. El ritmo rompe con el binomio significante/significado, o forma/contenido, y revela una continuidad entre ambos términos, de modo que también la prosodia de un texto transporta e interactúa con el sentido. El ritmo aparece de manera diferente en cada manifestación lingüística, y lo que un estudio rítmico determina no es el significado de dicha manifestación, sino cómo está organizada, su funcionamiento específico, su significancia (**ver capítulos 7, 8 y 9**).

Sagrado, divino y religioso: Lo sagrado expresa la idea realista de que existe una naturaleza del lenguaje que se sitúa más allá de lo que este puede expresar; a ello se vincula lo religioso como una jerarquización, una organización social de lo sagrado. Por su parte, lo divino alude a la continuidad entre lenguaje y sujeto, entre lenguaje y cuerpo, y las infinitas posibilidades de sentido que derivan de ello. Meschonnic se sirve de los matices entre estos términos, que adquieren identidad no tanto por sí mismos como por oposición, para describir el problema del esencialismo **(ver capítulo 1)**.

Semántica: Capacidad significante de un discurso que se desprende de la especificidad de sus rasgos. A la aspiración de la semiótica de proponer modelos generales de comportamiento para los signos, Meschonnic le opone la labor de descripción de funcionamientos concretos de la semántica **(ver capítulo 4)**. En relación con esto, la semántica es también la parte del análisis rítmico que se ocupa de estudiar los vínculos entre la prosodia y el sentido en una manifestación lingüística particular **(ver capítulo 9)**.

Serie (o cadena) semántica: Conjunto de elementos prosódicos semejantes que reaparecen a lo largo de un texto, y que expresan un vínculo entre prosodia y sentido que ocurre con independencia del significado o contenido de las palabras. Las series semánticas, por cuanto que establecen relaciones a lo largo de un texto, determinan la unidad de este. Además, no tienen identidad fuera de estas relaciones porque dependen de la especificidad de dicho texto para manifestarse **(ver capítulo 9)**.

Significancia: Modo de significar de un discurso, cuya determinación implica estudiar el funcionamiento de la relación prosodia-sentido en ese discurso concreto. El estudio rítmico es un estudio de significancias por cuanto que analiza la manera de comportarse de los discursos, y no su significado **(ver capítulo 4)**.

Sintagmática y paradigmática: La sintagmática es el establecimiento de secuencias de sentido mediante parámetros rítmicos que trasciendan las categorías estructurales (morfología, sintaxis, léxico...). La paradigmática consiste en la delimitación de una identidad rítmica a lo largo de un texto, conjunto de textos o un autor en concreto, buscando las relaciones de sistema que contienen. Adaptados al vocabulario de la semántica, estos términos aluden a la unidad que se produce entre las manifestaciones lingüísticas de un mismo sujeto (**ver capítulo 9**).

Sistema: Conjunto de elementos definido por las relaciones concretas de sus componentes, y no por las propiedades individuales de estos componentes. Un sistema no puede ser estudiado partiendo de generalidades, sino que debe atenderse al funcionamiento particular de cada uno de ellos. Meschonnic utiliza la palabra tanto para referirse a la lengua como a las manifestaciones lingüísticas concretas (**ver capítulo 3**).

Subjetivación: Proceso mediante el cual un sujeto se constituye como tal. Consiste en una realización específica que diferencia a los sujetos a través su actividad particular. La subjetivación corre paralela a la determinación de un sujeto del discurso, por cuanto que la actividad particular de un sujeto se refleja en la actividad particular de su lenguaje (**ver capítulo 2**).

Sujeto (del discurso, del poema): Actividad de subjetivación que ocurre en un discurso o poema, que queda determinada por el funcionamiento concreto de tal discurso o poema. Para la teoría del lenguaje de Meschonnic el sujeto no se corresponde con un individuo determinado de antemano, como el autor, el sujeto gramatical o el sujeto de la enunciación, sino que corresponde a un proceso constante: el sujeto es una actividad lo mismo que el lenguaje es una actividad. Habrá sujeto allá donde se pueda localizar

una oralidad, donde se pueda establecer una continuidad entre un cuerpo y determinadas marcas en el discurso o poema (**ver capítulo 4**).

Unidad (del discurso): Conjunto de valores y relaciones particulares que hacen de un discurso una manifestación lingüística concreta. El establecimiento de la unidad no se lleva a cabo en función de parámetros externos, sino a partir de los elementos propios de un discurso y los vínculos que entablan (**ver capítulo 4**).

Valor: Elemento mínimo de un sistema que adquiere identidad no por sí mismo, sino por las relaciones que establece con otros valores (**ver capítulo 3**).

Referencias bibliográficas

A. Obras de Henri Meschonnic

A.1. Ensayos

Dessons, G. y Meschonnic, H. (1998): *Traité du rythme, des vers et des proses*. París: Dunod.

Meschonnic, H. (1970a): *Pour la poétique I*. París: Gallimard.

_____. (1973a): *Pour la poétique II, Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*. París: Gallimard.

_____. (1973b): *Pour la poétique III, Une parole écriture*. París: Gallimard.

_____. (1975): *Le signe et le poème*. París: Gallimard.

_____. (1977a): *Pour la poétique IV, Écrire Hugo, vol. 1*. París: Gallimard.

_____. (1977b): *Pour la poétique IV, Écrire Hugo, vol. 2*. París: Gallimard.

_____. (1978): *Pour la poétique V, Poésie sans réponse*. París: Gallimard.

_____. (1982a): *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier.

_____. (1985a): *Les états de la poétique*. París: Presses Universitaires de France.

_____. (1988a): *Modernité, modernité*. Lagrasse: Verdier.

_____. (1989): *La rime et la vie*. Lagrasse: Verdier.

_____. (1990a): *Le langage Heidegger*. París: Presses Universitaires de France.

- _____. (1995): *Politique du rythme, politique du sujet*. Lagrasse: Verdier.
- _____. (1999a): *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- _____. (2000a): *Le rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*. París: Odile Jacob.
- _____. (2001a): *Célébration de la poésie*. Lagrasse: Verdier.
- _____. (2004a): *Un coup de Bible dans la philosophie*. París: Bayard.
- _____. (2007a): *Éthique et politique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- _____. (2007b): *Heidegger ou le national-essentialisme*. París: Laurence Teper.
- _____. (2007c): *La poética como crítica del sentido*. Hugo Savino (trad.). Buenos Aires: Mármol-Izquierdo Editores²⁰⁷.
- _____. (2009a): *Pour sortir du postmoderne*. París: Klincksieck.
- _____. (2010a): *Heidegger o el nacional-esencialismo*. Hugo Savino (trad.). Madrid: Arena Libros²⁰⁸.
- _____. (2016): *Le sacré, le divin, le religieux*. Mesnil-sur-l'Estrée: Arfuyen.
- _____. (2017): *Spinoza, poème de la pensée*. París: CNRS²⁰⁹.

²⁰⁷ Incluimos este volumen una recopilación de fragmentos de Meschonnic traducidos al español por Hugo Savino, porque recoge tres textos que no hemos podido localizar en el original francés: una entrevista publicada en *Le Monde* 2 en febrero de 2005 (pp. 15-28 del volumen); la conferencia “Continuer Humboldt”, pronunciada en la París VII en 2002 (29-38); y el artículo “Libérez Mallarmé”, publicado en *Magazine Littéraire* en septiembre de 1998 (57-66).

²⁰⁸ Utilizamos esta traducción para citar determinados pasajes que están originariamente en alemán o castellano.

²⁰⁹ Manejamos esta edición que es una reedición. En el cuerpo del texto aludimos en alguna ocasión a la publicación original (Maisonneuve et Larose, 2002).

A.2. Artículos y conferencias

- _____. (1985b): “Critique de la Théorie critique”, en *Critique de la Théorie critique. Langage et histoire*, pp. 15-23. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes.
- _____. (1985c): “Portrait de Horkheimer en philosophe bourgeois de l’histoire”, en *Critique de la Théorie critique. Langage et histoire*, pp. 89-103. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes.
- _____. (1985d): “Le langage chez Habermas, ou : Critique, encore un effort”, en *Critique de la Théorie critique. Langage et histoire*, pp. 153-199. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes.
- _____. (1990b): “Traduction, adaptation – palimpseste”, en *Palimpsestes* [en línea], 3 (1990), <http://journals.openedition.org/palimpsestes/421> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).
- _____. (1997): “Benveniste : sémantique sans sémiotique”, en *Linx*, 9 (1997), pp. 307-326. París: Presses Universitaires de Paris Nanterre.
- _____. (2002a): *Problèmes de la poésie française contemporaine*, conferencia del 29 de marzo de 2002 en la École normale supérieure²¹⁰.
- _____. (2004b): “Le rythme, prophétie du langage”, en *Palimpsestes*, 15 (2004), pp. 9-23. París: Presses Sorbonne Nouvelle.
- _____. (2005a): “Oui, qu’appelle-t-on penser?”, en *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Gérard Dessons, Serge Martin y Pascal Michon (ed.), pp. 251-266. París: Éditions In Press.

²¹⁰ Manejamos un documento digital sin números de páginas.

_____. (2005b): “Pour en finir avec le mot «Shoah»”, en *Le Monde* [en línea], 19 de febrero de 2005, https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/02/19/pour-en-finir-avec-le-mot-shoah-par-henri-meschonnic_398817_3232.html (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

_____. (2009b): “Traduire, et la Bible, dans la théorie du langage et de la société”, en *Nouvelle revue d'esthétique*, 3 (2009), pp. 19-26. París: Presses Universitaires de France.

_____. (2010b): “Le sujet est la modernité”, en *Ruthmos* [en línea], 20 de noviembre de 2010, <http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article209> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

A.3. Entrevistas

Meschonnic, H. (1982b): “Le rythme et la traduction”, entrevista realizada por Jean Baumgarten, en *Esprit*, 69 (9), septiembre de 1982, pp. 87-95. París: Editions Esprit.

_____. (1988b): “Interview. Henri Meschonnic”, entrevista realizada por Gabriela Bedetti, en *Diacritics*, 18 (3), pp. 98-111. Nueva York: Ithaca.

_____. (1998): “La poétique tout contre la rhétorique”, entrevista realizada por Arnaud Bernadet en *Fleurs de rhétorique* [en línea], mayo de 1998, Chelles, <http://www.hatt.nom.fr/rhetorique/art14c.htm> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

_____. (2000b): “Poétique du poème et de la pensée. Entretien avec Henri Meschonnic”, entrevista realizada por Jean-Patrice Courtois, en *Europe*, 849-850, “Littérature et philosophie”, enero-febrero 2000, pp. 76-82.

_____. (2002b): “Le rythme du poème dans la vie et la pensée”, entrevista realizada por Serge Martin, en *Le Français aujourd’hui*, 137 (2002/3), pp. 121-128.

_____. (2005c): “Je travaille à réhébraïser la Bible”, entrevista realizada por Samuel Blumenfeld, en *Le Monde* 2, 5 de febrero de 2005.

_____. (2007): “Entretien avec Henri Meschonnic”, entrevista realizada por Antoine Jockey, en *Missives*, junio 2007.

_____. (2008a): “*Se in Deo esse* : le poème et l’esprit, selon Henri Meschonic”, entrevista realizada por Anne Mounic, en *Temporel* [en línea], 6, 28 de septiembre de 2008, <http://temporel.fr/Se-in-Deo-esse-Le-poeme-et-l> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020)²¹¹.

A.4. Poesía

Meschonnic, H. (1972): *Dédicaces proverbes*. París: Gallimard.

_____. (1976): *Dans nos recommencements*. París: Gallimard.

_____. (1979): *Légendaire chaque jour*. París: Gallimard.

_____. (1985e): *Voyageurs de la voix*. Lagrasse: Verdier.

_____. (1990c): *Nous le passage*. Lagrasse: Verdier.

_____. (1999b): *Combien de noms*. París: L’improviste.

_____. (2000c): *Je n’ai pas tout entendu*. Creil: Dumerchez²¹².

²¹¹ La versión que trabajamos es la publicada en Meschonnic, H. (2016): *Le sacré, le divin, le religieux*. Mesnil-sur-l’Estrée: Arfuyen, pp. 53-79.

²¹² En mescho.hypotheses.org/220#comment-53 (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020) pueden verse cinco minutos de un montaje escénico que se hizo en verano de 2008 con textos de este poemario. Existe una reseña de Serge Martin en <http://revue-resonancegenerale.blogspot.com/2008/09/blaye-le-28-aot.html> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

- _____. (2001b): *Puisque je suis ce buisson*. París: Arfuyen²¹³.
- _____. (2004b): *Infiniment à venir*. Creil: Dumerchez.
- _____. (2005d): *Tout entier visage*. París: Arfuyen.
- _____. (2006): *Et la terre coule*. París: Arfuyen.
- _____. (2008): *La vie je cours*. Con pinturas de Serge Plagnol. Cannes: Tipaza.
- _____. (2008b): *Parole rencontre*. Con ilustraciones de Catherine Zask. Mont de Laval: L'Atelier du grand tétras.
- _____. (2009c): *De monde en monde*. París: Arfuyen.
- _____. (2010c): *Demain dessus demain dessous*. París: Arfuyen.
- _____. (2012): *L'Obscur travaille*. París: Arfuyen²¹⁴.

A.5. Traducciones

- Meschonnic, H. (1970b): *Les Cinq Rouleaux (Le chant des chants, Ruth, Comme ou Les Lamentations, Paroles du Sage, Esther)*. París: Gallimard.
- _____. (1981): *Jona et le signifiant errant*. París: Gallimard.
- _____. (2001c): *Gloires, traduction des psaumes*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- _____. (2002c): *Au commencement, traduction de la Genèse*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- _____. (2003a): *Les Noms, traduction de l'Exode*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

²¹³ La edición que citamos en el cuerpo del texto es una edición bilingüe francés/español —Meschonnic, H. (2008): *Puesto que soy esa zarza*. Hugo Savino (trad. y pról.). Buenos Aires: Leviatán—.

²¹⁴ A este índice hay que añadir *Maintenant*, de 2000, con dibujos de Catherine Zask. La edición es de Les petits classiques du Grand Pirate, una editorial de facsímiles, y no hemos podido localizar ni la procedencia de la editorial ni ningún comentario acerca del libro en concreto. La referencia aparece en el listado de obras de la web mescho.hypotheses.org, dedicada a Meschonnic (en mescho.hypotheses.org/bibliographie-des-oeuvres-dhenri-meschonnic, consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

_____. (2003b): *Et il a appelé, traduction du Lévitique*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

_____. (2008c): *Dans le désert, traduction du livre des Nombres*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

B. Acerca de Henri Meschonnic

Ancet, J. (2005): “L’infinissable. Le réel dans la poésie”, en *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Gérard Dessons, Serge Martin y Pascal Michon (ed.), pp. 165-172. París: Éditions In Press.

Bedetti, G. (1992): “Henri Meschonnic: Rhythm As Pure Historicity”, en *New Literary History*, 23 (1992), pp. 431-450. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Bernadet, A. (2005): “L’épopée de la ligne : *Légendaire chaque jour*”, en *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Gérard Dessons, Serge Martin y Pascal Michon (ed.), pp. 139-153. París: Éditions In Press.

Bonhomme, B. (2005): “La Ronde de la Mémoire”, en *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Gérard Dessons, Serge Martin y Pascal Michon (ed.), pp. 105-117. París: Éditions In Press.

Bourassa, L. (2015): *Henri Meschonnic Pour une poétique du rythme*. París: Ruthmos.

Céspedes, D. (ed.) (2014): *Ponencias del coloquio Henri Meschonnic*. Santo Domingo: Editora Universitaria de la UASD.

Cordingley, A. (2014): “L’oralité selon Henri Meschonnic”, en *Palimpsestes*, 27 (2014), pp. 47-60. París: Presses Sorbonne Nouvelle.

Dessons, G. (2005): “Engager le poème : Hugo, l’en-avant ! de l’art” en *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Gérard Dessons, Serge Martin y Pascal Michon (ed.), pp. 27-37. París: Éditions In Press.

Deleuze, G. (2012): “Une lettre à Henri Meschonnic”, en *Europe*, marzo de 2012, n° 995, pp. 61-62.

Fabbri, V. (2005): “Poétique, logique et philosophie”, en *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Gérard Dessons, Serge Martin y Pascal Michon (ed.), pp. 239-250. París: Éditions In Press.

Joseph, J. E. (2018): “Language-Body Continuity in the Linguistics-Semiology-Poetics-Traductology of Henri Meschonnic”, en *Comparative Critical Studies*, 15.3 (2018), pp. 311-329. Edimburgo: Edinburgh University Press.

_____. (2019): “Introduction”, en *The Henri Meschonnic Reader. A Poetics of Society*. Marko Pajević (ed.), pp. 1-14. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Kim, O. R. (2005): “Du sujet décapité au sujet du poème”, en *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Gérard Dessons, Serge Martin y Pascal Michon (ed.), pp. 129-138. París: Éditions In Press.

Kouadio, K. N. M. (2017): “La poétique du rythme d’Henri Meschonnic : un héritage saussurien?”, en *Revue de l’ILA. Cahiers ivoiriens de recherche linguistique (CIRL)*, 42 (diciembre de 2017), pp. 96-106.

Lanzmann, C. (2005): “Ce mot de «Shoah»”, en *Le Monde*, 26 de febrero de 2005 [en línea] https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/02/25/ce-mot-de-shoah-par-claude-lanzmann_399544_3232.html (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

Martin, S. (2005): “Pour une poétique de la relation”, en *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Gérard Dessons, Serge Martin y Pascal Michon (ed.), pp. 187-201. París: Éditions In Press.

_____. (2009): “Réécrire hors de toute représentation (avec Henri Meschonnic et Claude Régy)”, 31 de marzo de 2009 [en línea], <http://martinritman.blogspot.com/2009/03/reecrire-hors-de-toute-representation.html> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

_____. (2009): “Henri Meschonnic nous a laissé sa vie”, en *Ta resonance*, 12 de abril de 2009 [en línea], <http://martinritman.blogspot.com/2009/04/henri-meschonnic-nous-laisse-sa-vie.html> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

_____. (2013): “Henri Meschonnic et Bernard Vargaftig : Le poème, relation de vie, après l’extermination des juifs d’Europe”, en *Témoignages de l’après-Auschwitz dans la littérature juive-française d’aujourd’hui*. Annelies Schulte Nordholt (ed.), pp. 137-150. Ámsterdam: Rodopi.

_____. (2017a): “Formes de langage et formes de vie chez Wittgenstein et Meschonnic” [en línea], <https://mescho.hypotheses.org/259> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

_____. (2018): “On Rythm: Voice and Relation”, en *Comparative Critical Studies*, 15.3 (2018), pp. 331-347. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Maulpoix, J.M. (s.f.): “La liste du sycophante”, en *Jean-Michel Maulpoix & Cie* [en línea], <https://www.maulpoix.net/Meschonnic.html> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

Michon, P. (ed.) (2003): *Avec Henri Meschonnic. Les gestes dans la voix*. La Rochelle: Rumeur des Âges.

- _____. (2005): “Vivre dans le langage”, en *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Gérard Dessons, Serge Martin y Pascal Michon (ed.), pp. 55-75. París: Éditions In Press.
- Mounic, A. (2014): “Sur *Infiniment à venir*, d’Henri Meschonnic”, en *Temporel, revue littéraire et artistique*, 26 de abril de 2014 [en línea], <http://temporel.fr/Sur-Infiniment-a-venir-par-Henri#nb1> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).
- Muresan, M. R. (2011): “Wittgenstein in Recent French Poetics: Henri Meschonnic and Jacques Roubaud”, en *Paragraph*, 34.3 (2011), pp. 423-440. Edimburgo: Endinburgh University Press.
- Nicolas, A. (1973): “Pour la poétique, d’Henri Meschonnic”, en *Littérature*, 12 (diciembre de 1973), pp. 114-123.
- Noël, B. (2005): “Ce qui ne fait pas de risque n’a pas de forme”, en *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Gérard Dessons, Serge Martin y Pascal Michon (ed.), pp. 99-104. París: Éditions In Press.
- Nowell Smith, D. (2018): “Rhythm-Sense-Subject, or: The Dynamic Un/Enfolding of Sense”, en *Comparative Critical Studies*, 15.3 (2018), pp. 349-367. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Pajević, M. (2011): “Beyond the Sign. Henri Meschonnic's Poetics of the Continuum and of Rhythm: Towards an Anthropological Theory of Language”, en *Forum for Modern Languages Studies*, 47(3), pp. 304-318. Oxford: Oxford University Press.
- _____. (2014): “Translation and Poetic Thinking”, en *German Life and Letters*, 67: 1 (enero de 2014), pp. 6-21.
- _____. (2018): “A Poetics of Society. Thinking Language with Henri Meschonnic”, en *Comparative Critical Studies*, 15.3 (2018), pp. 291-310. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Rasplus, V. (2016): “Le mot «Shoah» n’est pas de trop”, en *Huffpost*, 22 de abril de 2016 [en línea], https://quebec.huffingtonpost.ca/valery-rasplus/mot-shoah-holocauste-judaisme-seconde-guerre-mondiale_b_9731836.html (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

_____. (2017): “Le philosophe, le mot et la Shoah”, en *Jewpop*, 27 de enero de 2017 [en línea], <https://jewpop.com/mise-en-avant/le-philosophe-le-mot-et-la-shoah/> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

Rebollar, P. (2005): “Henri Meschonnic, l’onto-poète”, en *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Gérard Dessons, Serge Martin y Pascal Michon (ed.), pp. 119-127. París: Éditions In Press.

Richard, J.-P. (2010): “L’épreuve du rythme : le « poème » d’Henri Meschonnic fait-il ce qu’il dit ?”, en *Palimpsestes*, 23 (2010), pp. 17-39. París: Presses Sorbonne Nouvelle²¹⁵.

Scott, C. (2018): “Translating Rhythm into the Rhythm of Translation”, en *Comparative Critical Studies*, nº 15.3 (2018), pp. 369-391. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Trabant, J. (2005): “Le Humboldt d’Henri Meschonnic”, en *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Gérard Dessons, Serge Martin y Pascal Michon (ed.), pp. 175-186. París: Éditions In Press.

Trenier, C., y Trenier, J. (2012): “Henri, cousin”, en *Europe*, marzo de 2012, nº 995, pp.45-50, [en línea], https://www.researchgate.net/publication/297836097_HENRI_COUSIN (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

²¹⁵ En el texto citamos una versión digital, sin páginas, que se encuentra en la página web de la revista *Palimpsestes*: <https://journals.openedition.org/palimpsestes/441#text> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

C. Lingüística y teoría de la literatura

Barthes, R. (1978): *Leçon*. París: Éditions du Seuil.

_____. (1981): *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1950*. París: Éditions du Seuil.

Benveniste, É. (1966): *Problèmes de linguistique générale I*. París, Gallimard.

_____. (1974): *Problèmes de linguistique générale II*. París, Gallimard.

Bernard, S. (1959): *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. París: Nizet.

Blanchot, M. (1955): *L'espace littéraire*. París: Gallimard.

_____. (2003): *Le livre à venir*. París: Gallimard.

Chomsky, N. (2006): *Language and Mind*. New York: Cambridge University Press.

Dessons, G. (1991): *Introduction à l'analyse du poème*. París: Armand Colin (ebook), recuperado de <https://leer.amazon.es/?asin=B01CKIYLYU>.

_____. (2006): *Émile Benveniste, l'invention du discours*. París: Éditions In Press.

Di Cesare, D. (1999): *Wilhelm von Humboldt y el estudio filosófico de las lenguas*. Barcelona: Anthropos.

Dolar, M. (2006): *A Voice and Nothing More*. Cambridge: MIT Press.

Galán, C. (1994): “La teoría lingüística de Wilhelm von Humboldt”, en *Anuario de estudios filológicos*, 17 (1994), pp. 165-186. Extremadura: Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura.

Garagalza, L. (2003): “Filosofía y lenguaje en la obra de Wilhelm von Humboldt”, en *Revista internacional de estudios vascos*, vol. 48, nº 1, pp. 237-248.

Gilroy, J. (2007): *Gerard Manley Hopkins: selected poems*. Penrith: Humanities-Ebooks.

- Grigson, G. (1955): *Gerard Manley Hopkins*. Londres: Longmans, Green & Co.
- Harris, R. (1988): *Language, Saussure and Wittgenstein: How to Play Games with Words*. Londres: Routledge.
- Hopkins, G. M. (1918): *Poems*. London: Humphrey Milford [en línea], www.bartleby.com/122 (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).
- Humboldt, W. (1990): *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*. Ana Agud (trad. y pról.). Barcelona: Anthropos.
- Jarrety, M. (ed.) (1997): *La poésie française du Moyen Âge jusqu'à nos jours*. París: Presses Universitaires de France.
- Leuwers, D. (1990): *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. Paris: Bordas.
- Mallarmé, S. (1995): *Correspondance complète (1862-1871). Lettres sur la poésie (1872-1898)*. Bertrand Marchall (ed.), Yves Bonnefoy (pról.). París: Folio.
- Mandelstam, O. (2004): *Coloquio sobre Dante*. Selma Ancira (trad.). Barcelona: Acantilado.
- _____. (2005): *Sobre la naturaleza de la palabra y otros ensayos*. José Casas Risco (trad.), Miguel Ángel Muñoz Sanjuán (ed.). Madrid: Árdora.
- Martin, S. (2017b): *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*. Taulignan: Éditions Marie Delarbre.
- Michon, P. (2010): *Fragments d'inconnu. Pour une histoire du sujet*. París: Les Éditions du Cerf.

Saussure, F. (1995): *Cours de linguistique générale*. Tullio de Mauro (ed.). París: Payot²¹⁶.

Scotto, F. (2019): *Le corps écrivain. Saggi sulla poesia francese contemporanea da Valéry a oggi*. Turín: Rosenberg & Sellier.

Todorov, T. (1971): *Poétique de la prose*. París: Éditions du Seuil.

Tinianov, Y. N. (1975): *El problema de la lengua poética*. Ana Luisa Poljak (trad.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Zorrilla, A. (2019): “El ritmo y la métrica en los textos literarios”, en *Ruthmos*, 16 de febrero de 2019 [en línea] <http://rhuthmos.eu/spip.php?article1747> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

D. Filosofía

Adorno, Th. (2005): *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Tres Cantos: Akal.

Bernabé, A. (ed.) (2019): *Fragments presocráticos*. Madrid: Abada.

Berlin, I. (2000): *El sentido de la realidad*. Barcelona: Taurus.

_____. (2004): *La traición de la libertad. Seis enemigos de la libertad humana*. María Antonia Neira Bigorra (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (2015): *Las raíces del romanticismo*. John Gray (pról.), Henry Hardy (ed.), Silvina Marí (trad.). Barcelona: Taurus.

²¹⁶ Las notas y comentarios de Tullio de Mauro son de su edición crítica de 1967.

Derrida, J. (1993): *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Patricio Peñalver (trad.). Madrid: Pre-textos.

_____. (1994): *Márgenes de la filosofía*. Carmen González Martín (trad.). Madrid: Cátedra.

Dessons, G. (1985): “Horkheimer et la théorie hobbesienne du droit naturel”, en *Critique de la Théorie critique. Langage et histoire*, pp. 55-70. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes.

Di Cesare, D. (2017): *Heidegger y los judíos. Los cuadernos negros*. Francisco Amella Vela (trad.). Barcelona: Gedisa.

Domínguez, A. (2019): *Spinoza. Vida, escritos y sistema de filosofía moral*. Madrid: Escolar y Mayo Editores.

Eilenberger, W. (2019): *Tiempo de magos. La gran década de la filosofía, 1919-1929*. Joaquín Chamorro Mielke (trad.). Barcelona: Taurus.

Faye, E. (2009): *Heidegger. La introducción del nazismo en filosofía. En torno a los cursos y seminarios de 1933-1935*. Óscar Moro Abadía (trad.). Tres Cantos: Akal.

Gadamer, H. G. (1977): *Verdad y método*. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (trad.). Salamanca: Ediciones Sígueme.

_____. (2001): *Hermenéutica, estética e historia. Antología*. Constantino Ruiz-Garrido y Manuel Olasagasti (trad.). Salamanca: Ediciones Sígueme.

Habermas, J. (2019): *Perfiles filosófico-políticos*. Manuel Jiménez Redondo (trad.). Barcelona: Taurus.

Heidegger, M. (1971): *El ser y el tiempo*. José Gaos (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1995): *Caminos de bosque*. Helena Cortés y Arturo Leyte (trad.). Madrid: Alianza.

_____. (2000): *Carta sobre el humanismo*. Helena Cortés y Arturo Leyte (trad.). Madrid: Alianza.

_____. (2005a): *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Helena Cortés y Arturo Leyte (trad.). Madrid: Alianza.

_____. (2005b): *Parménides*. Manfred S. Frings (ed.), Carlos Másmela (trad.). Madrid: Akal.

Humboldt, W. (1997): *Escritos de filosofía de la historia*. Jorge Navarro Pérez (trad. y ed.). Madrid: Tecnos.

Lacoue-Labarthe, P. (2007): *Heidegger. La política del poema*. José Francisco Megías Flórez (trad.). Madrid: Trotta.

Michon, P. (2012a): “Rythme, rythmanalyse, rhythmologie : un essai d’état des lieux” , en *Rhuthmos*, 25 de junio de 2012 [en línea] <http://rhuthmos.eu/spip.php?article646> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

_____. (2012b): “Une brève histoire de la théorie du rythme depuis les années 1970”, en *Rhuthmos*, 20 de julio de 2012 [en línea] <http://rhuthmos.eu/spip.php?article608> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

_____. (2012c): “Rythme et histoire : une introduction”, en *Ruthmos*, 20 de diciembre de 2012 [en línea] <http://rhuthmos.eu/spip.php?article783> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

Nancy, J. L. (2019): *Banalidad de Heidegger*. Jordi Massó (trad.). Madrid: Trotta.

_____. (2013): *La partición de las voces*. Cristina Rodríguez Marciel y Jordi Massó Castilla (pról. y trad.). Madrid: Avarigani.

Reguera, I. (2017): *Los fantasmas de la cabaña noruega. Ensayos sobre Ludwig Wittgenstein*. Carla Carmona (ed. y pról.). Sevilla: Athenaica.

Rorty, R. (1991): *Contingencia, ironía y solidaridad*. Alfredo Eduardo Sinnot (trad.). Barcelona: Paidós.

_____, (2000): *El pragmatismo, una versión. Antiautoritarismo en epistemología y ética*. Barcelona: Ariel.

Sebag, J. (2005): “Pour en finir avec le mot Holocauste”, en *Le Monde*, [en línea]. https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/01/26/pour-en-finir-avec-le-mot-holocauste-par-jacques-sebag_395676_3232.html (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).

Spinoza, B. (1986): *Tratado político*. Atilano Domínguez (ed. y trad.). Madrid: Alianza.

_____. (200): *Ética demostrada según el orden geométrico*. Atilano Domínguez (ed. y trad.). Madrid: Trotta.

Vattimo, G. (1986): *Introducción a Heidegger*. Alfredo Báez (trad.). Barcelona: Gedisa.

Wittgenstein, L. (1995): *Aforismos. Cultura y valor*. Javier Sádaba (pról.), G. H. von Wright y Heikki Nyman (ed.), Elsa Cecilia Fros (trad.). Barcelona: Austral.

_____. (2009a): *Tractatus logico-philosophicus*. Jacobo Muñoz Veiga e Isidoro Reguera (trad.). Madrid: Gredos²¹⁷.

_____. (2009b): *Investigaciones filosóficas*. Alfonso García Suárez y Carlos Ulises Moulines (trad.). Madrid: Gredos.

_____. (2009c): *Zettel*. Octavio Castro y Carlos Ulises Moulines (trad.). Madrid: Gredos.

²¹⁷ Las obras de Wittgenstein de 2009 pertenecen a una edición de obras completas publicada en tres tomos por Gredos, con intervención de diferentes traductores.

Zorrilla, A. (2018): “Tiempo, forma y movimiento. Una idea pre-platónica del ritmo”, en *Ruthmos*, 30 de enero de 2018 [en línea] <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2146> (consultado por última vez el 16 de septiembre de 2020).