

Del otro lado del espejo

Consideraciones preliminares sobre los puntos ciegos de las teorías literarias

Guadalupe Campos

Usualmente, el problema del objeto de estudio, en teoría literaria, es una preocupación que aparece al inicio de los trabajos de largo aliento, y que se deja para más tarde. Y mientras ese "más tarde" se tarda más que el señor Godot en llegar, se producen herramientas teóricas más o menos específicas, que apuntan a resolver alguna cuestión puntual y a olvidar todo el resto.

Para poder explicar el camino que sigue este artículo, creo que sería prudente hacer algunas aclaraciones respecto de su lugar de enunciación. Quienes hayan venido siguiendo artículos míos anteriores en esta revista verán que las principales preocupaciones rectoras son cuestiones teóricas ligadas a diferentes aspectos de la narración literaria, y una lectura de un texto narrativo contemporáneo. Eje no demasiado diverso del que pueden encontrar en la mayoría de los artículos publicados en esta revista (con la sutil excepción de la larga preocupación de Martín Azar con *la lógica del cover*), que a su vez proviene un tanto de las preocupaciones rectoras del grupo de trabajo, lectura e investigación que formamos quienes integramos el comité de redacción de la publicación que brilla ahora en su pantalla. Lo que en mi caso significa algo así como una doble vida, dado que al margen de este espacio trabajo con un asunto bien diverso de todo lo que aquí aparece: lírica. Y para más, medieval.

Este artículo, entonces, es una primera aproximación en este espacio a algunos problemas que surgen desde esa perspectiva doble, de ese trabajo con herramientas que en apariencia parecen no cuadrar unas con otras. ¿Qué puede hacer la narratología, una teoría de la mimesis o de los modos narrativos en un texto lírico? ¿Cómo bajar el problema de la innovación en teoría literaria

a que este verso está en un pergamino agujereado, o que la rima no cierra, o que vaya uno a saber qué es este bonito hapax? ¿Qué tiene la técnica métrica, metódica por antonomasia pero perteneciente a un limbo aparentemente atórico, para decirnos sobre los problemas de teoría y método?

La perspectiva de la investigación literaria, como la de la investigación en cualquier otra disciplina, es semejante a la que podría tener alguien que se enfrente con un rompecabezas gigantesco, para el que no está ni la imagen de referencia ni la certeza de que no haya piezas escondidas abajo de la alfombra, o en la caja de piedritas del gato. Facilitada y complicada a la vez porque no somos las primeras manos que llegan a las piezas: ya hubo varios que sugirieron empezar por distintos costados y esquinas de la imagen. Con suerte diversa. Y sus resultados arrojan la sospecha de que están armando imágenes diferentes. Y todos continúan trabajando con alguna imagen en mente, sin realmente preocuparse por las otras.

Sería pretencioso y estúpido venir a proponer una imagen global que nucleee todo. Pero eso no significa que no sea productivo tratar de acercar alguna hipótesis respecto de los límites y piezas sueltas de cada rincón, en vez de sentarse de espaldas al resto a intentar hacer encajar esa piecita azul en el medio del verde.

En lugar de acercarme a [las teorías propuestas acerca de los géneros literarios](#), voy a proponer por un momento hacer lo inverso, y acercarme a la problemática genérica desde las teorías: qué es lo que puede agruparse como fenómenos explicables bajo teorías diversas, y qué es lo que para cada teoría falla o es obviado, y queda bajo el manto de la teoría vecina.

Dado que el espacio que tengo es el de un artículo, y no pretendo quedarme demasiado rato en este preámbulo, no haré un análisis detallado de todo lo que queda debajo de cada campana, y haré el descargo general de que los cruces o intersecciones entre los conjuntos son lugares en los que surgen problemas.

Comenzaré con una pequeña metáfora sintáctica y dividiré las preocupaciones de las distintas teorías en tres enfoques, a los que llamaré "Sujeto", "Verbo" y "Objeto". Así, el primer grupo se preocupa por el lugar de la enunciación, el segundo por la materialidad significativa del enunciado y el tercero por el texto como artefacto de representación. Debo advertir que la agrupación se debe más al modo general de interrogar los textos, de forma que quedarán

agrupadas corrientes teóricas que es claro que tienen diferencias abismales entre sí.

Las teorías del Sujeto

Son, lejos, las más bastardeadas por las grandes teorías literarias del siglo XX, sobre todo porque su auge durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, debido en gran parte, como todos sabemos, a la buena fortuna de la concepción romántica del Genio literario, asfixió los otros dos enfoques casi hasta la inexistencia. Podríamos decir que sus preguntas centrales pueden resumirse en "¿Quién escribe?", "¿Por qué escribe?", "¿Para qué escribe?" y "¿Para quién escribe?"

Su forma menos productiva, claro está, es el biografismo, la preocupación por los detalles de la vida de un escritor que se enaltece en mito, especialmente útil a la hora de levantar pedestales y homenajes, y a la de alimentar el gusto por el detalle embarazoso. Es decir, la corriente que explica las Obras como resultado de circunstancias de excepción. No me ocuparé de esto más que para sugerir que tal vez este muerto no está tan podrido como se cree, y que subsiste en dos espacios antagónicos del conocimiento: objetos de estudio tradicionales de menor fortuna (mucho de lo que se escribe sobre autores de segunda línea o fama limitada, por estas tierras suele pasar con gente como Nicolás Olivari o Silvina Ocampo) y textos provenientes de contextos de crisis, entendida por algunos como algo enteramente personal, la concepción del héroe superior a su trabajo, que bastardea un poco este último sin querer (difícil encontrar un prólogo no estricta y limitadamente biográfico a la obra de Haroldo Conti, y supongo que todos encontramos hasta el hartazgo la trivía sobre Rodolfo Walsh descifrando códigos secretos militares).

Del otro lado, podemos agrupar las teorías que se preocupan por entender las formas de producción y circulación de los textos, para comprender el escrito en su contexto, y para entender las tensiones (sociales, económicas, políticas o culturales) que lo atraviesan. Aquí podríamos agrupar estudios como el de Parry y Lord sobre la épica oral, trabajos como los de Chartier sobre el texto, o trabajos como *Madwoman in the Attic* de Gilbert y Gubar, que se preocupan por el modo en que el género atraviesa las formas y espacios de producción

y circulación en el campo literario. Estrechamente relacionadas con estas se encuentran las teorías de la recepción .

El mayor mérito de las que metafóricamente di en llamar "Teorías del Sujeto" es el de recordarnos el carácter histórico y heterogéneo de las prácticas que englobamos bajo el nombre "literatura", y su vinculación (a menudo, su subordinación) a otros fenómenos culturales y sociales que de diversas formas hacen al hecho de que un texto sea lo que es. Y el de tener menos problemas a la hora de diversificar los textos que componen su corpus de análisis, lo que les permite un trabajo eficiente aún con aquellos materiales que podríamos dudar en llamar "literarios". Su mayor debilidad radica en su incapacidad para siquiera plantearse la pregunta por el objeto de estudio: las preocupaciones que las guían sólo secundariamente pueden considerarse teoría literaria.

Las Teorías del Verbo

Dentro de estas, podemos encontrar tres grandes grupos:

El primero se pregunta por estudiar la especificidad de la literatura como un uso diferente de la lengua al habitual. Es el más comprometido con la pregunta inicial, y por medio de la teoría formalista tal vez el primero en arriesgar una respuesta independiente de la historización del término, a partir del consabido concepto de extrañamiento. Aquí también podemos incluir la teoría de la función poética según Jakobson.

El segundo, estrechamente ligado pero más tradicional, se preocupa por individualizar los recursos de lenguaje convencionales de la literatura. Como tal, se preocupa por herramientas retóricas tales como la metáfora, la metonimia o la sinestesia, y por cuestiones más técnicas y áridas como los sistemas y usos métricos, la rima y, eventualmente, la disposición en página. Como acervo de herramientas formales de análisis de poesía, su valor es innegable. A la hora de aportar algo que exceda la mera descripción del poema, sin embargo, la cosa se complica. Lo mismo cuando se intenta algo sobre un texto narrativo: es imposible avanzar demasiado sobre la prosa ficcional con este tipo de herramientas, con algunas excepciones que son, claramente, casos muy marcados, como las Alice de Lewis Carroll.

El tercero lo ocupan las teorías literarias que parten del convencimiento de que sólo se puede hablar literariamente de lo literario, y que remiten toda su teoría a metáforas rebuscadas, alegorías recargadas y diversos grados de pastiche de los textos que pretenden analizar. Es la teoría literaria pensada no tanto como teoría de la literatura, sino como literatura metaliteraria que crea sentido en el sentido para terminar por vaciarlo todo, por apenas imitar un *mood* (una onda) sin demasiado sentido propio. Prácticamente todo el discurso postmodernista sobre poesía y lenguaje poético entra en esta categoría, en donde todo depende de la mayor o menor habilidad por imponer una metáfora (la del rizoma, por ejemplo) al ruido oceánico de las demás.

Como rápidamente se ve, las Teorías del Verbo suelen ser mucho más eficaces para (o suelen ocuparse de) textos poéticos, o por lo menos del aspecto poético de los textos. A la hora de analizar narrativa, sin embargo, sus capacidades son limitadas: tomar el pulso al ritmo de un fragmento, enumerar efectos retóricos, buscar un uso lingüístico particular ("literario") o tejer las metáforas de un texto en un monstruo alegórico nuevo que pueda cual Godzilla aplastar la ciudad de textos hermenéuticos al respecto.

Las Teorías del Objeto

En este gran grupo estoy englobando las teorías que se preocupan por la literatura como representación y construcción de tramados ficcionales. Es tal vez el grupo más antiguo (comienza, claro, con la *Poética* de Aristóteles, y si se me permite tal vez antes, con la expulsión de los poetas de la República platónica) y uno de los más prolíficos. En este caso, creo que más que dividir las en grupos, lo que puede hacerse es enumerar algunos de los principales problemas sobre los que se han interrogado:

- El problema de la mimesis, al que ya le dediqué otro artículo en un número anterior de esta misma revista, que también explica, entre otras cosas, por qué desde determinada perspectiva es posible englobar aquí el problema de la construcción de mundos posibles.
- El problema de la estructura narrativa: evidentemente, éste ha sido el principal objeto de la narratología, es decir, buscar cómo se construye conven-

cionalmente una narración, qué elementos la componen, qué puntos de vista y demás. También hay un artículo en un número anterior de Luthor al respecto, "Para algo usé la cuchara" de Ezequiel Vila, que resume algunas de las herramientas fundamentalmente descriptivas a las que llegó la teoría estructuralista al respecto.

- El problema del tejido indicial, o del modo en el que se entreteje la cohesión de una narración para mantener a su enunciatario en su sitio hasta el final del texto. El ejemplo más clásico al respecto es el S/Z de Roland Barthes.

- El problema de la relación con lo real, es decir, ¿qué lugar queda a la realidad en la literatura? ¿Debería tener uno? ¿Existe alguna clase de compromiso con qué se narra?

- El problema de los géneros literarios. De Bajtín a esta parte, queda claro que el género es alguna clase de receta que sigue el texto, pero ¿cuáles son más relevantes que cuáles? ¿Es eso posible? ¿Son necesariamente categorías históricas, o existen algunas transhistóricas?

- El problema del tiempo, al que Paul Ricoeur le dedicó los tres voluminosos tomos de *Tiempo y Narración*

- El compromiso, o la necesidad de que la literatura sirva a otras funciones sociales más relacionadas con algo como la formación de una conciencia política o moral. Lo que tienen en común, en definitiva, las teorías medievales y las marxistas sobre la literatura.

Texto, Poesía, Narración, ¿Performance?

Demos entonces una mirada al suelo, veamos las imágenes que se forman en las esquinas y demos una mirada a las más grandes de entre las piezas sueltas.

Lo que podemos observar es que quedan tres grandes "objetos de estudio de la teoría", como efectos colaterales de los tres grandes enfoques: el "texto" como práctica social, la "poesía" como uso específico del lenguaje y la "narración" como forma de relacionarse con el mundo y con la representación de la experiencia humana imaginaria.

Las teorías del Sujeto, como dijimos, tienen problemas a la hora de responder sobre la especificidad de algo como "lo literario". Las únicas de entre ellas que de alguna forma se hacen cargo de ese problema son las teorías de la recepción, pero hay un problema en el salto entre el texto y el efecto: ¿hasta qué punto el efecto estético está programado en el texto? ¿Cómo se busca esto? No me preocuparé demasiado en este artículo por los problemas específicos de este grupo de teorías, que pueden dar para ríos y ríos de tinta, porque de momento prefiero concentrarme en otra parte del puzzle.

Las teorías del Verbo son las que suelen ser utilizadas para analizar poesía. ¿El principal problema? Que esto implica que sobre un poema sólo se puede escandir, hacer estudios de vocabulario, buscar recursos tradicionales, y escribir pseudoteoría pseudoliteraria que es, más bien, texto a partir de texto, más que un ingreso al verso.

Una limitación derivada de esto son los problemas para trabajar sobre la lírica: las letras de canción son vistas como un epifenómeno, y escasamente son trabajadas (cuando lo son) como (usualmente mala) poesía. Síntoma de esto es que vivimos rodeados de lírica, estamos inmersos en un mundo de canciones, pero la teoría literaria rara vez se ocupa de esto, y cuando lo hace lo hace con condescendencia, incluso con sospecha.

O, como ocurre con la lírica antigua y con la épica, esconde bajo la alfombra el hecho de que ese "poema" fue canción, con consecuencias nefastas y a menudo incluso ridículas para el trabajo que se hace sobre los textos: ejemplo de esto son las discusiones bizantinas acerca de si una obvia pausa en un texto que en dos manuscritos ha sido copiada de forma diferente (como cesura o como corte de verso) deben transcribirse como uno o dos versos, olvidando que lo central de una composición lírica no es, casi nunca fue, la distribución espacial en página del texto, sino la distribución temporal en ritmo del sonido.

Otra limitación pasa por el hecho de que demasiado a menudo tanto los estudios pseudoliterarios como los formales dejan escapar el hecho de que el poema y la canción, también, son representaciones de mundo. En la enorme mayoría de los casos (es decir, exceptuando la poesía y la lírica que sólo se preocupan por los efectos de sonido y de sentido abiertos, como algún poema de Pizarnik o las canciones en una lengua inexistente laxamente basada en el islandés de Sigur Rós), la lírica y la poesía representan un fragmento de

percepción con una huella temporal implícita, que permite reponer en ellas el germen de una narrativa (a menudo, proteica), que es pertinente analizar con herramientas provenientes de la teoría de la narración: desde un caso tan evidente como la letra de la ronda infantil "La Farolera", que tiene una narración fácilmente parafraseable, hasta el trabajo con la metáfora ambivalente que deja entrever apenas una trama sórdida en "Lavi-Rap" de Los Redondos, lo cierto es que es difícil encontrar lírica que no tenga, en mayor o menor grado, uno o varios gémenes narrativos. Esto puede arrojar algunos resultados sorprendentes a la hora de trabajar con el modo en el que eso se ensambla con elementos formales específicos del verso: así, en una de mis líneas de trabajo más recientes, pude empezar a entrever un entrecruzamiento entre patrones estróficos que favorecen determinadas formas narrativas en la canción satírica gallego-portuguesa medieval, las consecuencias que eso tiene para las posibilidades semánticas en un ámbito sumamente reglado y los usos políticos que normalmente se dan a las formas anómalas: las formas estróficas "popularizantes", por ejemplo, que favorecen las narraciones embrionarias y machacan sobre un aspecto detenido en la temporalidad, se suelen usar en invectivas abiertas claras (con nombres y apellidos o cargos) cuando el objeto de burla es un ser de baja condición social o de consabida mala reputación, como un juglar o una prostituta. Cuando esto se rompe, es porque hay una animosidad política especial contra el escarnecido, y porque el trovador tiene suficiente status para no ser imputado por ello¹: así, entre las excepciones que confirman la regla se cuentan cosas tales como un escarnio del rey Alfonso X contra el Papa, al que acusa de ingrato e interesado por no favorecerlo en un asunto político pese a las cuantiosas dádivas otorgadas.

Es notorio el caso de la épica, inevitablemente a caballo entre todos los asuntos considerados, en donde los estudios (con excepciones, claro) se centran o en el aspecto formal del verso, o en una teoría eminentemente narrativa que olvida por completo el hecho de que no se trata sólo de una narración, o bien sólo se ocupan del aspecto sociohistórico y sus señales en el texto.

¹ Dado que la legislación vigente prohibía reírse explícitamente "de alguien" si eso mancillaba su honor, es decir, la burla abierta y malintencionada de la que su objeto no pudiera también reír: las prostitutas y los juglares, sin honor que manchar, podían ser maltratadas verbalmente sin incurrir en delito. Evidentemente, estas formas se usaban para "reírse de", no para "reírse con"

De esta zona gris podemos pasar a las teorías de la narración, en las que ocurre algo análogo: afortunadamente (con excepciones, como la prosa de Kafka) los arrebatos poéticos derivados de narraciones son un poco menos frecuentes, y las teorías que intentan decir algo al respecto de textos narrativos se preocupan más por decir algo respecto de la narración que por hacer un texto teórico bello que aplaste al texto literario analizado bajo el lirismo retorcido de su prosa crítica.

También es cierto que los estudios sobre el aspecto performativo de la narración, léase la puesta en escena y las muchas capas de la dirección cinematográfica, han tenido una indudable mejor fortuna que los estudios sobre la performance lírica: al ya amplio bagaje de análisis sobre los efectos de distintas lecturas en puestas teatrales diversas, que toman en cuenta los aspectos textuales como elemento central, se sumó en el siglo XX un amplísimo campo de estudios sobre cine, que han aportado no poco a [los estudios generales sobre la narración](#).

Pero también es cierto que es más bien difícil que un análisis narrativo se preocupe por cosas como los elementos rítmicos, rimáticos o aliterativos en la prosa, que quedan barridos bajo el sillón de la paráfrasis.

Como se esbozó más arriba en la introducción que representa este artículo, el principal problema de los tres grandes enfoques desde los cuales suelen considerarse los fenómenos que participan de algo de lo que por convención tradicional da en llamarse "lo literario" es su escaso diálogo entre sí. Esto genera zonas ciegas de la teoría, espacios en los que los estudios rara vez, y con resultados limitadamente felices, se meten.

Tal vez la principal damnificada entre estas zonas grises sea la lírica. Esto puede, quizás, dejar traslucir el problema del cierto elitismo de la teoría: es más sencillo encontrar estudios sobre películas de clase B que sobre lírica de canciones bailables, sin que haya otra mejor explicación que el desconcierto que provoca aquello que está demasiado presente, demasiado repetido, un camino demasiado transitado por legos.

Las excepciones a esta gran omisión las conforman los corpus líricos que han ganado cierto status o bien por modas culturales asociadas al rescate de determinados aspectos de la cultura de masas antaño igual de estigmatizadas que el cuarteto o la música country pop norteamericana (existen becas bas-

tante jugosas para dedicarse a estudiar aspectos relacionados con la cultura del tango, entre ellos su lírica), o bien por el prestigio cultural que otorga el paso del tiempo. Los estudios que tienen por objeto los textos líricos de excepción, sobre todo los antiguos, pasan entonces por varios filtros de infortunio: en primer lugar, los problemas de la representación en términos de la estructura narrativa subyacente (y, en algunos casos, como ocurre en el romancero, muy evidente), es decir, lo que daríamos en llamar las "teorías del objeto", los consideran textos defectivos, no aptos para un trabajo teórico productivo: como funcionan como gérmenes narrativos, y a menudo sólo como narrativas implicadas, son dejados de lado por jugosas prosas narrativas y obras de teatro, sin reparar en que se está dejando de lado un aspecto capital de cualquier teoría de la representación del tiempo en relato al dejar de lado una de sus formas más habituales, y su puente para entrar en diálogo con las "teorías del verbo". Estas últimas, a su vez, sólo consideran al texto como disposición de caracteres escritos en una página, y subordinan el ritmo a la cuestión gráfica: el verso es eso que llega hasta donde se pasa al renglón siguiente, o puede leerse algo extra con las palabras que quedan alineadas. Esto, que es perfectamente válido para la poesía, no lo es para la lírica, en donde lo que importa es, más bien, el ritmo como temporalidad oral, y la escritura sólo es secundaria, cuando no directamente segunda (es decir, transcripción de canción).

Ambas cosas son centrales, constitutivas del texto lírico. Resta esperar que el trabajo de pararme aquí, en el medio de la habitación, con mi cajita de piezas sueltas de todas las esquinas, pueda permitir clarificar un poco la imagen del caos que sobreviene cuando la música interviene el cuerpo del texto.