

La literatura “ante la ley”: hipótesis en tres escenarios

María Lucía Puppo

1. Ley, lenguaje y creación: una introducción romántica

En respuesta a la temática que nos convoca, quisiera proponer tres escenas para pensar la relación entre literatura y ley. La primera nos sitúa en el Romanticismo francés, de la mano de Víctor Hugo, concretamente frente al “Prefacio” que escribió para su obra de teatro *Cromwell*, de 1827. En este famoso escrito, compuesto para defender su obra frente a los detractores neoclásicos, el poeta de veinticinco años exponía sus puntos de vista sobre la literatura y el teatro. Como buen romántico, recuperaba el valor de lo feo y lo grotesco en el arte, al tiempo que repudiaba las reglas aristotélicas de unidad de lugar, de tiempo y de acción. Dando también la espalda a las normas del decoro y a siglos de preceptivas “escolásticas”, declaraba en contrapartida:

Digámoslo en voz alta. Ha llegado el tiempo en que la libertad, como la luz, penetrando por todas partes, penetra también en las regiones del pensamiento. Es preciso inutilizar por inservibles las teorías, las poéticas y los sistemas. Hagamos caer la antigua capa de yeso que ensucia la fachada del arte. **No debe haber ya ni reglas ni modelos;** o mejor dicho, no deben seguirse más que **las reglas generales de la naturaleza**, que se ciernen sobre el arte, **y las leyes especiales que cada composición necesita**, según las condiciones propias de cada asunto. Las primeras son interiores y eternas, y deben seguirse siempre; las segundas son exteriores y variables, y solo sirven una vez. Las primeras son las vigas de carga que sostienen la casa, y las segundas son los andamios que sirven para edificarla y que se hacen de nuevo para cada edificio; unas son el esqueleto y otras la vestidura del drama. Estas reglas, sin embargo, no están escritas en los tratados de poética. **El genio, que adivina más que aprende, extrae para cada obra las primeras reglas del orden general de las cosas, las segundas del conjunto aislado del asunto**, que trata, no como **el químico** que enciende el hornillo, sopla el fuego, calienta el crisol, analiza y destruye, sino como **la abeja**, que vuela con alas de oro, se posa sobre las flores y extrae la miel, sin que los cálices pierdan su brillo ni las corolas su perfume.⁵⁵

La cita nos advierte que, aun en el deseado reino de la libertad romántica, existen para Víctor Hugo reglas ineludibles. Estas son de dos tipos: las que tienen que ver con la verosimilitud de los personajes y la causalidad lógica de las acciones, que Víctor Hugo identifica como “reglas generales de la naturaleza”, en la medida en que el arte toma elementos de la realidad, y las que se relacionan con el procedimiento artístico, que el poeta designa como “leyes especiales que cada composición necesita”. De modo que el punto no es, para este autor, dilucidar si hay o no reglas válidas o legítimas (de eso no duda), sino delimitar cuál es la actitud deseable del artista frente a esas leyes o reglas. Ejemplifica entonces dos actitudes en términos metafóricos: por un lado, la figura del químico designa a quien trabaja rutinaria y mecánicamente, consumiendo sus materiales;

⁵⁵ Víctor Hugo, “Prefacio de Cromwell”. Recuperado del sitio <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-VictorHugo.Cromwell.Prefacio.pdf>. En todos los casos, los subrayados son nuestros.

por otro, la imagen de la abeja representa al artista que sabe tomar de la vida su materia prima sin dañarla ni destruirla.

Según el razonamiento de Hugo, “leyes de la naturaleza” y “leyes de la composición” se dan cita en el teatro y, por analogía, en toda obra literaria. Esta última responde a su vez a una ley anterior, la que rige al lenguaje. El poeta subraya la dialéctica entre continuidad (tradicición) e innovación (ruptura) que signa la historia de cualquier idioma:

Las lenguas son como el mar, oscilan sin cesar. [...] Sucede en los idiomas humanos como en todo: cada siglo trae y se lleva algo. Esto sucede fatalmente, y **es en vano que se intente petrificar la móvil fisonomía de nuestro idioma bajo una forma cualquiera**; es en vano que nuestros Josués literarios griten a la lengua que se pare, porque ni las lenguas ni el sol se paran nunca. **El día en que se fijan es el día que mueren**; por eso el francés de cierta escuela contemporánea es una lengua muerta.⁵⁶

Nuevamente la vida (en este caso del lenguaje) se opone a la materia inerte y consumible. Para concluir su prefacio, el autor reafirma su posición “contra el despotismo de los sistemas, de los códigos y de las reglas”. En síntesis, Hugo manifiesta *un total rechazo a toda ley externa a la obra que pretenda ser impuesta de modo uniforme*, para avalar en cambio el *seguimiento de las mencionadas leyes de la naturaleza y de la composición*. Finalmente, como ciudadano del siglo XIX aboga por la magia de la “inspiración”, que parece imponerse como regla de oro del arte.

2. Literatura, texto y código: el enfoque semiótico

Una segunda escena posible para pensar la ley y lo literario se sitúa en el horizonte de la Semiótica, es decir, de la ciencia que estudia los signos y los procesos de producción de sentido. En el clásico volumen *Estructura del texto artístico* (1970), Yuri Lotman define al lenguaje como un “sistema modelizador primario”. Como el texto literario se construye sobre la base de la lengua, resulta un “sistema modelizador secundario”.⁵⁷ Explica el teórico ruso:

Los sistemas modelizadores secundarios representan estructuras cuya base está formada por una lengua natural. Sin embargo, posteriormente, el sistema recibe una estructura complementaria, secundaria, de tipo ideológico, ético, artístico, etc. Los significados de este sistema secundario pueden formarse tanto según los procedimientos propios de las lenguas naturales, como por los métodos de otros sistemas semiológicos.⁵⁸

En este sentido, el discurso literario resulta un discurso hipercodificado, pues implica que se superponen, sobre el código lingüístico, otros códigos históricos, estéticos, morales, etc. Si la literatura como discurso está pautada por estos sistemas o códigos, el texto literario concreto se caracteriza, además, por cumplir con tres requisitos:

⁵⁶ Víctor Hugo, *Op. cit.*.

⁵⁷ Esto mismo puede decirse del discurso jurídico y del psicoanalítico, por caso.

⁵⁸ Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982, pp. 51-52.

- *Expresión*: el texto no es una serie de ideas o un plan imaginario, sino la realización o encarnación material de un cierto sistema. (“En la antinomia saussuriana de lenguaje y habla, el texto pertenecerá siempre al dominio del habla”).⁵⁹
- *Delimitación*: el texto no es infinito; tiene límites de principio y de fin. Los bordes externos lo separan de todo lo que no es el texto; las demarcaciones internas lo dividen en capítulos, estrofas, actos, escenas, etc.
- *Carácter estructural*: la organización interna del texto lo convierte en un todo estructural jerarquizado. Decimos por eso que un texto posee coherencia y cohesión.

Tras heredar la terminología de la lingüística y la gramática, la semiótica entiende los conceptos de *sistema* y *código* -estrechamente ligados a las nociones de “regla” o “ley”- como inherentes a las definiciones mismas de lengua, literatura y texto.⁶⁰ Como explica Lotman, el texto artístico tiene elementos comunes con el juego y la ciencia, dos sistemas modalizantes que involucran también el uso de sistemas de reglas/leyes muy precisos.

3. ¿Un más allá del código?: desvío, extrañamiento, apertura del sentido

En una tercera instancia de examen, quisiéramos prestar atención a la práctica concreta de narradores y poetas de la modernidad.⁶¹ Nos preguntamos en el punto de partida: ¿cómo se sitúan ellos frente a los diversos códigos que confluyen en el texto literario?, ¿el escritor está predeterminado por las convenciones, o acaso le es posible escribir al margen o contra el sistema de reglas preexistentes?

Tomemos, por caso, una codificación fundamental de la literatura: el género textual. Si escribo, leo o reconozco en cuanto tal una novela, un cuento o un poema, es porque sé en qué consiste cada uno de estos géneros, es decir que estoy al tanto de su estatuto architextual. Lo mismo aplica a los infinitos subgéneros que dependen de aquellos: novela de aventuras, cuento policial, elegía, oda, soneto... Para dar un paso más en esta reflexión, vale la pena analizar la respuesta que brindó Samanta Schweblin, una joven escritora argentina, en una reciente entrevista.⁶² Reproducimos también la pregunta:

⁵⁹ Yuri M. Lotman, *Op. cit.*, pág. 71.

⁶⁰ El Diccionario de la RAE brinda las siguientes definiciones de *sistema*, término fundamentalmente asociado a la lingüística saussuriana: “conjunto de reglas o principios sobre una materia racionalmente enlazados entre sí”; “conjunto estructurado de unidades relacionadas entre sí que se definen por oposición”. Por su parte, Eco define al *código* como “el sistema convencionalizado de reglas metalingüísticas que ligan unos elementos expresivos determinados a unas unidades culturales”, es decir, que el código vincula –mediante reglas- elementos de la expresión con elementos del contenido (Umberto Eco, *Signo*. Barcelona: Labor, 1994, pág. 183).

⁶¹ En literatura y, particularmente, en poesía, entendemos de modo general que la Modernidad nace y se extiende en las particulares circunstancias sociohistóricas que van de fines del siglo XIX a las primeras décadas del XX.

⁶² Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) es una escritora argentina que reside en Berlín. Es autora de tres libros de cuentos (*El núcleo del disturbio*, *Pájaros en la boca* y *Siete casas vacías*), la nouvelle *Distancia de rescate* y la novela *Kentukis*. Su obra ha recibido importantes premios y ha sido traducida a muchas lenguas.

Tus dos primeros libros pueden considerarse dentro del fantástico, Distancia de rescate es una novela de terror, en Siete casas vacías lo fantástico pasa más bien por la locura de los personajes y Kentukis es, en gran medida, una novela de ciencia ficción. ¿Te gusta explorar los géneros?

Me gusta explorarlos, sí, pero pienso siempre en términos de historias, personajes, narradores, tiempos, y no tanto en términos de género. **Los géneros**, e incluso las extensiones –cuento, nouvelle, novela–, **son espacios a los que llego casi con sorpresa, como a una conclusión para la que estuve pensando un tiempo.** Quizá por eso también **termino trabajando un poco en los límites de esos géneros.** Quiero decir, me encantan todas las etiquetas de tu pregunta, me encantan porque soy lectora de esos géneros, los disfruto con devoción, y entiendo perfectamente por qué los elegiste para hablar de esos libros. **Pero también podría decir que** la gran mayoría de los cuentos de *Pájaros en la boca* pertenecen más a la literatura de lo extraño que a lo fantástico; que *Distancia de rescate* no tiene explícitamente ninguna característica del género de terror; y que *Kentukis*, tratándose de una tecnología que no es más que la cruza entre un peluche y el celular más rudimentario de este mundo, no tiene ni trabaja ninguna característica dura de la ciencia ficción. Por ahí entonces **lo que más me interesa de los géneros son sus ambientes, la cercanía de sus límites y todo lo que se pone en juego cuando uno se acerca a ellos.**⁶³

En la respuesta lúcida de la autora encontramos la paradoja que define su posición frente a los géneros literarios: por un lado, los entiende como “espacios” que proveen “ambientes” para que se desarrollen las historias y los personajes; por otro, los considera como “etiquetas” que no logran definir cabalmente o agotar los encuadres posibles de sus textos. De ahí que, como ella misma lo propone, su interés se orienta a los “límites” entre los géneros y la conflictividad de estas demarcaciones. Podemos suponer, entonces, que su escritura bucea en las intersecciones que se producen entre tipos de relatos, desafiando las expectativas de los/as lectores/as.

Consideremos ahora algunos ejemplos más evidentes de *transgresión*, dado que operan en el nivel del código base del texto literario, la lengua. Son los poetas de todos los tiempos, evidentemente, quienes menos han seguido las reglas de

- la sintaxis: “Yo es otro” (Rimbaud)
- la morfología: “Ya viene la golonrma / Ya viene la golonrma” (Huidobro)
- el principio de no contradicción: “Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero” (Neruda); “Cae o cayó. La lluvia es una cosa / que sin duda sucede en el pasado” (Borges)
- la causalidad temporal: “Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste” (Pizarnik)
- la causalidad lógica: “Tan te mirai, tan te mirai, / habib, tan te mirai. / Enfermaron olyos, guay Deus, / ya dolen tan male” (Jarcha 18).

Tanto la cita de Schwebelin como los versos arriba convocados ponen de manifiesto que lo literario plantea siempre un conflicto entre la *denotación* –qué se dice– y la *connotación* –

⁶³ Luciano Lamberti, “Samanta Schwebelin: escribir es una forma de voyeurismo”, Eterna Cadencia, Blog Entrevistas, 12/11/2018. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/samanta-schwebelin-escribir-es-una-forma-de-voyeurismo.html>

qué se sugiere, según Barthes, en “un segundo sentido, difuso, en general ideológico”-.⁶⁴ Esto significa que el uso del lenguaje en la literatura difiere completamente de su uso en el habla cotidiana. Como señaló Richards, mediante el texto literario no se pretende una *correspondencia* con el referente externo, sino una “verdad de *coherencia*” interna, no comprobable externamente.⁶⁵ En el marco de la Estilística, una escuela crítica que estuvo en auge en la primera mitad del siglo XX, se hablaba del “desvío” de la obra literaria. Desde esta óptica se planteaba que el autor transgredía las normas lingüísticas para expresar una “emoción extraordinaria” y de ese modo conformaba los rasgos de su “estilo” original).⁶⁶

Otros conceptos emparentados con la noción de desvío son los de “desautomatización” y “extrañamiento”, acuñados ambos por Viktor Shklovski, un notable representante del Formalismo Ruso. En un famoso artículo de 1916, este crítico ofreció un análisis de “Historia de un caballo” de Tolstoi, relato que le da voz a este animal mientras observa la conducta de su cochero y otros ciudadanos de la Rusia finisecular. A partir de allí Shklovski planteaba que uno de los fines del texto literario es des-automatizar el lenguaje y la experiencia cotidiana, a través de un proceso de *desfamiliarización o extrañamiento (ostranénie)* de las propias reglas del lenguaje, del punto de vista y de la percepción.⁶⁷

Recapitulando lo asentado hasta ahora, diremos que el texto literario se revela como un dispositivo verbal construido sobre la base de un complejo sistema (lingüístico, genérico, estético) que, muchas veces, desafía o experimenta con esos mismos códigos y reglas que lo vuelven posible. Hemos brindado una aproximación al tema de la ley en literatura desdoblada en tres pasos, privilegiando alternadamente el enfoque libertario romántico, la perspectiva estructural-semiótica y el punto de vista de los/as propios/as escritores/as. Ahora bien, en este acercamiento hemos rozado también aspectos ligados a *la recepción de las obras*, puesto que cada lector o lectora llega al texto con sus propios conocimientos, inquietudes, ensoñaciones, creencias, gustos y preconceptos, en un momento particular de su historia. Cuando se produce la fusión de horizontes entre “el mundo del texto” y “el mundo del lector” surge una nueva entidad, hasta entonces desconocida, que pone en cuestión los saberes y las reglas previas: el sentido. Así se entiende lo literario propiamente como “acontecimiento”, puesto que es entre la “riqueza” y “opacidad” de la lectura donde se juega el último eslabón de este fenómeno.⁶⁸

Insistiendo en el punto de vista de la Hermenéutica Literaria, para concluir, quisiera compartir una frase de un crítico contemporáneo, Michel Collot, que da cuenta del dinamismo de los procesos implicados en la escritura, la lectura y la interpretación de cualquier texto literario. Se trata de procesos inagotables, *ad infinitum*, que involucran al

⁶⁴ Roland Barthes, “La cocina del sentido”. En *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1993, pág. 224.

⁶⁵ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1986, pág. 33.

⁶⁶ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Op. cit.*, pp. 438-440.

⁶⁷ Viktor Shklovski, “El arte como artificio”. En Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Heffernan, Julián (eds.), *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, Madrid: Ediciones Akal, 2005, pp. 67-73.

⁶⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*. París: Seuil, 1985, pág. 320.

pensamiento, los afectos, la imaginación y, desde luego, al inconsciente de quien escribió, quien lee y quien analiza críticamente. En palabras de Collot: “El universo imaginario de un escritor no es... un territorio circunscrito de una vez para siempre: es un horizonte abierto y móvil”.⁶⁹

⁶⁹ Michel Collot, *La Matière-émotion*. París: P.U.F., 1997, pág. 111.