

El rol de los valores estéticos en los estudios literarios

Susana Reisz

Pontificia Universidad Católica del Perú

La teoría y la crítica literarias, así como el estudio de las diversas literaturas nacionales, pasaron por cambios significativos en el mundo anglosajón a partir de la década de 1980 por la expansión del interés en examinar las manifestaciones artísticas como reflejo de relaciones de poder entre clases sociales o entre naciones colonizadoras y colonizadas. Proliferaron, asimismo, los estudios dedicados a examinar los textos como expresión de identidades minoritarias o *minorizadas*, identidades forjadas sobre la base de diferencias raciales, étnicas, genéricas, sexuales, gay-lésbicas, de *subalternidad* o definidas según cualquier criterio que implique marginación y un déficit de poder. El auge de la deconstrucción que irradió desde Francia —en las antípodas de cualquier interpretación totalizante o “metafísica”— no duró mucho y no impidió que los *estudios culturales*, nacidos de la preocupación social de la izquierda británica, encontraran su nicho en el mundo académico junto con los *estudios de área*, cuyo fuerte componente sociológico no promueve una mirada atenta a la belleza de las formas.

Si bien a partir del ocaso de las tendencias estructuralistas de las décadas de 1960 y 1970 la mirada de la crítica se había dirigido nuevamente hacia los procesos históricos densos en luchas ideológicas y en principios preceptivo-valorativos que condicionan la producción

y la recepción de los textos literarios, nunca antes se había hecho tanto hincapié en la necesidad de desbrozar el contenido político —en el más amplio sentido del término— de todo lo legible.

Por efecto de la aceleración y de la globalización de las comunicaciones, las tendencias dominantes en la academia norteamericana fueron asumidas en los medios intelectuales del sur del continente con un retraso cada vez menor y, en el caso particular de los *estudios culturales*, encontraron un terreno particularmente receptivo en un sector importante del pensamiento crítico hispanoamericano, un sector para el cual el diálogo de la literatura con la filosofía y la sociología solía ser visto —y sigue siéndolo— como natural y deseable.

Todo esto ha dado como resultado una declinación del interés por los aspectos propiamente artísticos de las obras literarias en favor de una perspectiva anti-elitista, democráticamente inclusiva —que incorpora en su horizonte analítico textos que la crítica literaria tradicional no consideraría dignos de ser estudiados— para promover un acercamiento estéticamente desjerarquizado y centrado en el análisis de contenidos políticamente relevantes.

En la década de 1990, inmersa en ese *espíritu de época*, yo misma volví las espaldas al trabajo teórico que había desarrollado en la década previa y, a partir de ese momento, mi producción académica estuvo influida por las teorías literarias feministas, los estudios de género y el concepto kafkiano-deleuziano de “literaturas menores”. Sin embargo, creo no haber olvidado en ningún momento que los textos de los que estaba hablando habían sido producidos dentro de una preceptiva artística, para prolongarla, desafiarla o transformarla. No creo tampoco haber dejado de lado, en esa lectura timoneada por intereses de política sexual y elaborada a partir de una hiper-conciencia de género, que me estaba confrontando con textos que de uno u otro modo llevaban las marcas de una *literariedad* asumida por sus creadoras (y co-elaborada, o al menos reconocida, por lectoras congeniales).

Estoy refiriéndome, al usar ese término que hoy parece tan pasado de moda, a una práctica verbal y a un goce ligados a la creación y a la lectura de textos literarios, una práctica y un goce que

se derivan de la percepción de la forma del texto, de su disposición gráfica, de su sonoridad actual o virtual y, sobre todo, de las entonaciones emocionales que adquieren las palabras cuando se las lee como el discurso de un sujeto o de una voz a la que se le atribuye el acto de articularlas.

Un célebre ensayo de Roland Barthes del año 1973, que en ese instante significó la ruptura de su autor con los estructuralismos de la década anterior, titulado “El placer del texto”, está, en cierto modo, en consonancia con las ideas que intento reivindicar aquí, aunque el casi medio siglo de distancia histórica parezca abrir un abismo entre la triunfalista perspectiva barthesiana y el contexto en el que se ubican estas reflexiones un tanto nostálgicas.

No es mi propósito asumir su distinción entre los conceptos de *plaisir* —entendido como el tranquilo placer que se deriva del entendimiento pasivo de un texto *legible*—, y *jouissance* —entendido como el goce orgásmico que generaría un texto *escribible*, es decir, un texto plural y abierto, que pide ser reescrito en cada intento de lectura. Me siguen gustando mucho el título y las propuestas de aquel ensayo, pero nunca compartí el desdén de su autor por los textos *clásicos* —que él llama también *legibles*— ni tampoco su entusiasmo *a priori* por los textos opacos, aquellos que oponen tenaz resistencia a ser abordados con las formas de razonar habituales. No pienso que los segundos sean superiores a los primeros (por mucho que me fascine *Trilce* de Vallejo) ni creo que su lectura se produzca en una especie de vacío estético, en el que el desciframiento de los significantes se convierte en un juego erótico sin punto final como lo fantasea Barthes.

No hablaré, pues, de un olvidado *goce orgásmico* sino, más modestamente, de un olvidado *placer menor*: el que se experimenta atendiendo a sonoridades e intensidades, a repeticiones y contrastes, a la organización de las palabras en las frases y, muy particularmente, a aquellas emociones que no se derivan del significado más o menos convencional de los enunciados, sino de ciertas fugas de sentido, de ciertos silencios imprevisibles y de cierto latido interno de los textos, comparable al de organismos vivos. Blanca Varela, quien

habló muchas veces —dentro y fuera de su poesía— del rumor pulsional del que surgen las palabras del poema y vuelve su ordenamiento inevitable, formuló esta idea del modo más radical en unos versos memorables de “Auvers - sur - Oise”:

Las palabras, los nombres no tienen importancia
Escucha la música.
Sólo la música.

Tiendo a pensar que cada vez hay menos profesores y estudiantes de literatura dispuestos a escuchar ese tipo de armonías —acústicas, conceptuales o emocionales— que solo un órgano sensitivo bien entrenado puede captar. Coincido, en esta mirada quizás un poco pesimista, con el balance que ofrece Terry Eagleton del panorama actual, dominado por tendencias críticas que parecen ignorar lo específicamente literario de los textos literarios en favor de un análisis cultural general, más atento a los contenidos y a la ideología subyacente en cualquier texto que a sus eventuales valores estéticos (los que, dicho sea de paso, también son ideológicos, como lo ha demostrado convincentemente el propio Eagleton). Respaldo mis afirmaciones en las suyas, pues me puedo identificar en muchos aspectos con la evolución de su orientación crítica, una evolución en consonancia con los cambios históricos de los dos últimos decenios.

Poco después de la publicación de mi propia *Teoría literaria. Una propuesta* —libro de 1986 en el que no lo citaba ni una vez porque entonces yo no conocía su obra— descubrí su *Literary Theory. An Introduction*, un libro de 1983 que aún no había sido traducido al español. Leyendo ese texto comprobé *a posteriori* que muchas de mis ideas sobre la literatura, que en parte provenían de la semiótica de Lotman, de la teoría de la recepción alemana y de la filosofía del lenguaje de Bajtín, coincidían —para mi regocijo y mi sorpresa— con las de ese teórico británico de formación marxista. Desde entonces he seguido su obra con algunas intermitencias, ocasionadas por mis propios cambios de rumbo.

Fue así como, en este momento tardío de mi carrera, de regreso en el Perú después de veinte años de vida profesional en los Estados

Unidos, cayó en mis manos *Cómo leer un poema*, un libro suyo del 2007 que expresa muchas de las preocupaciones que tengo hoy en relación con esa área académica que seguimos llamando *literatura*, *literaturas* o *estudios literarios*. Una vez más experimenté la satisfacción de comprobar que mis interrogantes e inquietudes actuales sobre el tema, que a algunos colegas podrían parecerles retrógradas, coinciden con las que Terry Eagleton plantea ahora, después de más de cuarenta años de haber desarrollado un ejercicio teórico multifacético, que nació de intereses literarios y extendió su radio de acción al terreno de la filosofía, de las ciencias sociales, de la política, de la religión y, muy especialmente, de los estudios culturales. Por eso mismo, volvió a sorprenderme gratamente que en ese libro, cuyo título hiper-tradicional, *Cómo leer un poema*, parece estar en discordancia con su fama de *enfant terrible* de la crítica británica, formulara una queja como la siguiente:

La mayoría de los estudiantes [de literatura], cuando se enfrentan a un poema o a una novela, de forma espontánea derivan hacia lo que se conoce como “análisis del contenido” [...] Lo que en ellos [en esos análisis] queda excluido es la *literariedad* de la obra. La mayoría de los estudiantes [...] no hablan el mismo idioma que el crítico que dijo de unos versos de T.S. Eliot: “Hay cierta tristeza en el uso de la puntuación”. En vez de eso, tratan el poema como si el autor eligiese, por alguna excéntrica razón, escribir sus opiniones sobre la guerra o la sexualidad en líneas que no llegan al final de la página. (1987: 10)

Lo dicho hasta aquí bajo el amparo de Eagleton podría parecer un alegato en favor de un trasnochado regreso al formalismo de comienzos del siglo XX o incluso más atrás, a una crítica literaria pre-teórica, basada en borrosas impresiones personales. Nada más lejos de mi intención.

Como estudiante de literatura yo me formé en ambas tendencias: tanto en el impresionismo biografista de muchos profesores de literatura de entonces, como en los asépticos modelos de análisis estructuralista que irrumpieron vocingleramente como novedades en los años 60 y 70. Tal vez por esa contingente hibridez de mi

formación nunca asumí como dogma *la muerte del autor* ni otras afirmaciones muy repetidas entonces, como que *el poema no habla sobre el mundo sino sobre sí mismo*, que el lenguaje poético es auto-referencial, y que, por lo mismo, la creencia romántica en que el poeta se expresa a través de sus versos es una simple muestra de ingenuidad.

En ese contexto, tan poco propicio para insistir en analizar la relación vivencial entre el poeta y su poesía, yo propuse en mis trabajos teóricos de comienzos de la década de 1980 que en ciertos poemas es el poeta quien habla con su propia voz, aunque utilice un lenguaje extraño, diferente del que usaría en las diversas interacciones de su vida cotidiana, y que en otros casos habla de modo indirecto, casi a la manera del novelista, a través de una voz o de un personaje que se le puede parecer mucho o muy poco.

El presupuesto en el que se basaba aquella afirmación sigue teniendo vigencia desde mi perspectiva actual, aunque ahora lo plantee en otros términos. Me refiero a la convicción de que en la mayor parte de los casos los poemas sí hablan sobre el mundo además de hablar sobre sí mismos: ambos aspectos —la orientación hacia afuera y la auto-referencia— son indeliberables, por lo que si se ignora uno de ellos el poema se convierte en un mensaje banal, como “sufro mucho” o “te amo con locura”, o bien en un juego de palabras igualmente intrascendente, como las jitanjáforas o los más radicales experimentos dadaístas.

Es evidente para mí que un poema no es un conjunto de palabras cuyo significado podría expresarse con otras palabras más o menos equivalentes. Un poema que se haga merecedor de ser identificado como tal por los lectores asiduos de poesía no es un conjunto de enunciados traducible a otro conjunto de enunciados, pese a que por lo común en eso consistan los comentarios críticos sobre textos poéticos. En ese sentido, si se le hubiera preguntado a Blanca Varela qué quiso decir cuando escribió “entre mis dedos/ ardió el ángel” muy probablemente habría respondido que quiso decir eso mismo: “entre mis dedos/ ardió el ángel” y que, si hubiera querido decir otra cosa, no lo habría dicho de esa manera.

Es para mí igualmente claro que la poeta no juntó azarosamente esas palabras como podrían haberlo hecho aquellos surrealistas y dadaístas que practicaban por divertirse el juego del “cadáver exquisito”. Las pulsiones y el ritmo interior del lenguaje del poeta no son azarosos sino imperiosos. Por lo mismo, leer un poema sin escuchar esa *música callada*, limitándose a la búsqueda de un mensaje —sea este confesional, social, político o de cualquier otra índole— es convertir al poema en confesión, en documento, en testimonio o en cualquier otro tipo de textos cuya calidad estética sea irrelevante o accidental. O peor que todo eso: es convertirlo en *pre-texto* para desplegar un modelo de análisis aplicable a cualquier otro producto verbal. La *literariedad* de la literatura queda, así, fuera de consideración, lo que lleva a que los tradicionales estudios literarios se conviertan en estudios de *semiótica general*, en *estudios culturales* o en esa rama de la lingüística conocida como *análisis del discurso*.

Me importa enfatizar que no cuestiono la validez de estas *transdisciplinas* —permítaseme el neologismo— ni de sus respectivas metodologías. Tan solo cuestiono la idea de que semejante manera de acercarse a los textos sea la más apropiada para entender esa específica clase de objetos verbales que una tradición académica de siglos ha preservado, transmitido y estudiado por considerarlos artísticamente valiosos. Me refiero, en suma, a una concepción de literatura que presupone la existencia de un sistema relativamente autónomo dentro de la organización general de la cultura, un sistema regido por valores estéticos históricamente cambiantes, mas no por ello menos imperativos.

Es cierto que en la era de la globalización, de la hiper-información banal y del revoltijo de lo *alto* y lo *bajo* en los grandes espectáculos mediáticos, los valores de que hablo resultan cada vez menos nítidos. También es cierto que las ensordecedoras estridencias de los grandes conciertos de música *pop* y las retumbantes bandas sonoras del cine y la televisión de nuestros días vuelven más difícil la tarea de desarrollar la sensibilidad que se requiere para escuchar la *música callada* de un buen poema o el soterrado *tic tac* de uno de esos cuentos o de una de esas novelas que incitan al lector a ajustar su atención

al ritmo imperioso de un perfecto mecanismo de relojería. Creo, sin embargo, que todavía se pueden hallar algunos asideros conceptuales para insistir en la conveniencia de separar el grano de la paja y de reclamar, para los *estudios literarios*, el reconocimiento de unos valores artísticos claramente diferenciados de otras cualidades textuales, tales como la capacidad de informar sobre la realidad, de plantear dilemas morales o de alertar sobre los problemas sociales y políticos de su contexto histórico.

En una reciente crónica periodística dedicada a comentar una gran exhibición retrospectiva de Damien Hirst, artista británico de difícil catalogación por sus arrolladores éxitos en el gran mundo de museos y galerías y por sus exiguas capacidades técnicas,¹ Mario Vargas Llosa denuncia, en su habitual estilo polémico y a contracorriente de la opinión dominante, el esnobismo de críticos y de coleccionistas de arte que adjudican valores estéticos y pagan fortunas por objetos tan peregrinos y tan apartados de todas las formas tradicionales de arte y de artesanía como un tiburón gigante o una vaca diseccionada sumergidos en formol, o como una calavera humana tachonada de brillantes, o como un gabinete lleno de las medicinas de la abuela del autor, o como una cabeza de res sanguinolenta y cubierta de moscas. En opinión de nuestro premio nobel, la única virtud de quienes, como Damien Hirst no poseen ninguna habilidad manual particular es hacer cosas —o mas bien, *mandar a hacer cosas*— que nadie hizo antes.

Considero que, independientemente de lo que se pueda alegar en favor o en contra de esas *cosas nuevas* que suelen ser incluidas bajo el rótulo de *arte conceptual*, la distinción que plantea Vargas Llosa se podría extrapolar al terreno de la literatura. Tiendo a pensar, en efecto, que los valores propios de los textos que llamamos *literarios*, y, en consecuencia, los valores que los *estudios literarios* no

¹ Uno de sus méritos es haber demostrado que en nuestra época se puede ser un artista, incluso de gran prestigio, sin demostrar destreza alguna en lo que se refiere a pintar o esculpir, simplemente haciendo lo que todavía no se ha hecho, y procurando que haya en esto algo novedoso y llamativo, que, sin significar ruptura o rechazo radical de una tradición, lo parezca.

deberían dejar de lado, son aquellos relacionados con una exacerbada conciencia lingüística, con una especial destreza en el manejo de los diversos registros del lenguaje y con el conocimiento o la invención de una preceptiva.

Tal vez podría objetarse que este alegato por un regreso al estudio de la estética verbal incumbe fundamentalmente a la poesía o que es una manera de refugiarse en una torre de marfil para despercudirse de responsabilidades éticas y políticas. Sin embargo, cuando se piensa en la obra de narradores tan exacerbadamente concientes y autocríticos en relación con su tarea como escritores y, al mismo tiempo, tan comprometidos con su circunstancia histórica como José María Arguedas o Julio Cortázar, la posible objeción pierde fuerza.

Cortázar provee, tal vez, los mejores argumentos sobre el paralelismo entre las cualidades estéticas de un buen poema y de un buen cuento, así como sobre los aportes del arte a la lucha por un mundo mejor, pese a que él mismo estaba cargado de dudas al respecto. En relación con lo primero conviene recordar esta confesión sobre su propio quehacer como cuentista:

Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el sentido del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable. Los cuentos de esta especie se incorporan como cicatrices indelebles a todo lector que los merezca: son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran. (1984: 78)

En relación con lo segundo —la potencial asociación entre el arte y el activismo político— buena parte de su obra es ilustración de esa aspiración. Por ejemplo, en uno de los cuentos de la colección *Todos los fuegos el fuego*, el titulado “Reunión”, que tiene como protagonista al doble ficcional del Che Guevara, la esperanza utópica de los años sesenta en el *gran cambio* que conduciría

al surgimiento del *hombre nuevo* está asociada al ritmo emocional del cuarteto de Mozart “La caza”, que resuena en la imaginación del narrador como un modelo del ideal revolucionario de trasponer una ceremonia brutal —como es la de perseguir y matar a animales salvajes o a seres humanos— al sereno goce reflexivo de idear una sociedad más justa.

En otro cuento del mismo libro, el titulado “Recortes de prensa”, en el que repite con mayor virtuosismo la fórmula utilizada en el más obviamente político de sus textos, *Libro de Manuel*, Cortázar deja un paradigma de lo que puede hacer la literatura para metamorfosear la estereotipada rutina de las denuncias periodísticas y el carácter formulaico de los testimonios jurídicos sobre atentados contra los derechos humanos en una experiencia artística y moral de orden superior, capaz de producir *commoción* y *espanto*, esas dos emociones de raíz ética que Aristóteles atribuyó a la tragedia griega clásica y que quizás podrían atribuirse también a una parte importante de la literatura contemporánea actual.

Es preciso admitir que este tipo de recepción, que implica el reconocimiento de un trabajo especial con el lenguaje y de una preceptiva *epocal* en materia de belleza literaria, probablemente sea minoritario. Sin embargo, me inclino a pensar que esa no es razón suficiente para excluir de la investigación y la enseñanza académicas la reflexión sobre la experiencia cognoscitiva y afectiva que el arte verbal puede deparar. Mi apuesta personal es que suscitar esa reflexión es una de las maneras más eficaces de promover el desarrollo de algunas de las capacidades humanas más valiosas para la comunicación intersubjetiva: la capacidad de descifrar signos complejos, la de ampliar el propio registro emocional, la de incrementar el autoconocimiento y la de experimentar esa extraordinaria conquista civilizatoria que es el sentimiento de empatía.

Referencias bibliográficas

BARTHES, Roland

1982 *El placer del texto*. Seguido por “Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del College de France” pronunciada el 7 de enero de 1977. México: Siglo XXI.

CORTÁZAR, Julio

1984 “Del cuento breve y sus alrededores”. En *Último Round*. México: Siglo XXI. Vol. 1, 59-82.

1976 *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana.

EAGLETON, Terry

2010 *Cómo leer un poema*. Traducción de Mario Jurado. Madrid : Akal.

1983 *Literary Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell.

REISZ [DE RIVAROLA], Susana

1986 *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

1985-1986 “Política y ficción fantástica”. *Inti*, 22-23, 216-230.

VARELA, Blanca

2001 *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

VARGAS LLOSA, Mario

2012 “El honesto embaucador”. Consultado : 16 de junio de 2012. <<http://www.larepublica.pe/columnistas/piedra-de-toque/el-honesto-embaucador-16-06-2012>>