

## Fuentes lejanas de teoría literaria y miscelánea de lo literario

*Raúl H. Castagnino*  
*Academia Argentina de Letras*

### I

Por lo general, para rastrear itinerarios y desarrollos de una disciplina básica como es la teoría literaria, sostén de elementos formales estructuradores del hecho literario, prima un criterio historicista, diverso del entretreído gnoseológico requerible si la temática merodea formulaciones, conocimientos y nociones de carácter abstracto.

Para las letras de Occidente, las fuentes de teoría literaria se han de investigar en la Grecia antigua. Pero allá se las encontrará entremezcladas con las de la retórica, dialéctica y gramática.

Cuando se perfila el pensamiento de Aristóteles, se advierte relativa independencia y evidente autonomía en los escritos del Estagirita sobre teoría literaria. No obstante, a partir de seguidores y discípulos del autor de la *Poética*, reaparecen nuevos entrecruzamientos. Un confundir lo que debió ser nítida teoría, lo decantado como técnica, y lo que didácticamente hubiera podido confinarse como discutible preceptiva.

En Occidente, las fuentes del saber sobre la palabra organizada en textos de creación coinciden con aspectos de teoría literaria. En esos orígenes, el itinerario incluye irremisiblemente a los sofistas, a Platón y Aristóteles. A los sofistas se atribuye la creación de la Gramática. Luego Platón, en el *Cratilo*, discute, organiza y aplica dicha disciplina y sienta algunos principios de una posible filosofía del lenguaje. Los sofistas anticiparon fundamentos de retórica como ámbito de la oratoria. Y –avance precursor– también adelantan una especie de filosofía de la “escritura”. Además, despunta en ellos cierto alborrear de teoría literaria. Pero las pruebas de los textos son más elocuentes.

Algunos especialistas han debatido en qué momento fue escrito el *Cratilo*. Alguna vez pensaron que el *Fedro* fue primero de la serie. Pero

Cicerón, en Roma, pudo deducir –y su opinión figura en un pasaje del *Orator*– que habría una imposibilidad de que esto fuese así, pues Platón, en el *Fedro*, exhibe gran seguridad conceptual. Consiguientemente, no debió ser obra juvenil, sino de madurez: en dicho texto ya se percibe la retórica –en cuanto técnica de persuasión– como arma de doble filo.

Helenistas modernos parecen convenir en que el *Fedro* debió ser compuesto entre los años 396 y 395 a.C. Este diálogo presupone la preexistencia de otro –el *Gorgias*–, compuesto apenas muere Sócrates, quien debió finar entre los años 402 y 399 a.C. En la segunda parte del *Fedro*, a propósito de un discurso de Lycias sobre el amor a los efebos –por boca de Sócrates y en diálogo con Fedro–, Platón discurre sobre la retórica como arte de la palabra hablada e intención persuasoria. Y es de señalar que en determinado momento acota extensivamente: “También puede serlo de la palabra escrita”, para correlacionarlas y concluir en el preanuncio de uno de los subtemas críticos del diálogo –válido en el ayer remoto y en el hoy cuestionador– y que, en términos actuales consignaría: “la oralidad persuasoria o la escritura previa de un discurso resultan armas de doble filo”.

También reflexiona sobre cuáles son los modos de escribir bien o los de malescribir. Es el momento en que, metafóricamente, explica el deslumbramiento como uno de los efectos del fenómeno estético-creativo por y con la palabra, cuando está bien empleada, ajustadamente pensada y dicha, y llega a producir en el receptor un arrobamiento enajenador. Todo lo así apuntado por Platón parece como envuelto en un hálito poético. Razón por la cual, para aclarar el sentido de su manifestación, apela a la alegoría, fábula o mito de las cigarras, de perdurable eco ulterior en la historia literaria.

De la figuración mítica asentada en el *Fedro* se desprenden dos rasgos de la palabra con carga estética. Uno, la *absorción enajenadora*; otro, el efecto del *como si...* El primero, en el plano retórico, es un transporte, pero transporte especulativo. En un plano práctico activo y conativo es el efecto persuasorio: convencer con la palabra, mover voluntades con la presión de argumentos, argucias y tropologías.

El efecto persuasorio, que en el discurso equivale a la enajenación, opera por vías intelectual y especulativa. Convince, mueve voluntades para las decisiones. En la obra de creación literaria –con diversas finalidades que las del discurso oratorio– la participación del receptor equivale al enajenamiento espiritual, al montaje de un juego ficcional.

Tal vez esto sea uno de los sentidos que el estructuralismo insufla al término “literaridad”, acuñado por Roman Jakobson y acercable al efecto del *como si...* que opera en la condición aparental, en los engaños de la escritura: factores que fundamentan lo que Aristóteles desarrollará a partir de la teoría de la *mimesis*.

## II

El *Fedro* platónico es insoslayable puerto de recalada para quien se interesa –y desea profundizar– acerca de fundamentos comunes del hecho literario y del oratorio.

Casi todas las ideas, sistemas y prácticas posteriores –hasta los de la Edad Moderna– estaban, en cierta medida, preanunciadas en él, a partir del logro de la expresividad.

La expresión constituye entidad de comunicación, creación, información, persuasión, deleite, disgusto, etc. Una entidad que podría describirse como un ser articulado, viviente; un ser que, a los efectos de persuasión y del “como si...” –con las consideraciones platónicas sentadas en el *Fedro*– ofrece encuadre a la disciplina oratoria, a la amplitud de un campo operativo y del instrumental, canales por los cuales lo creado por la palabra –sea oral o escrita– apunta e incluye, simultánea o sucesivamente, lo intelectual, lo afectivo, lo intencional, y acompaña a otro importante factor de tipo formal –conocido muy tempranamente y redescubierto por teóricos modernos–; hecho de comunicación que procede de la *coparticipación* hermenéutica de emisor y receptor, tanto de la palabra oratoria como de la palabra literaria; factor que ordena y aglutina a una comunidad de elementos básicos, que incluye: 1) el principio del *corpus*; 2) el principio de aceptación de la verosimilitud; 3) el principio de la escritura o codificación de los signos operantes.

En los orígenes, la retórica, en cuanto instrumento para lo oral, organiza un cuerpo de funcionamiento conceptual, intelectual. La poética, en cuanto técnica literaria, también creaba un cuerpo, pero de funcionamiento aparential. Y lo ordenaba a imitación de la vida, copia de la realidad. En síntesis: creación dinámica emocional antes que intelectual. Pero, por lo que resulta de ambas, se establece un primer axioma de comunidad. Con la retórica se construye un cuerpo: el discurso; con la poética se estructura una realidad aparente “como si fuera la realidad real”.

En el *Fedro* también quedó anticipado un segundo principio de comunidad: la *verosimilitud*. Para el bien o para el mal, para la verdad o la mentira, la defensa o la acusación, la aceptación de un discurso requiere que cumpla el principio de verosimilitud.

Para insinuar la apariencia de vida, para tocar afectivamente, una creación literaria también ha de aceptar dicho principio. Por boca de Sócrates, Platón discurre en el *Fedro*: “La verosimilitud es aquella que la multitud toma por verdad”.

No significa que sea la verdad, sino simplemente su aceptación como verosímil. Y viene a la memoria el feliz ejemplo que Carmelo Bonet proponía a los estudiantes de Letras. Un poeta cantará: “La luna patina suavemen-

te por el cielo...". Y se acepta como verdad la figura literaria, aunque se la sabe mentira.

La que gira es la tierra; pero la apariencia permite a poetas, figuradores y nombradores usar tal licencia y, en cierta medida, tornar verosímil la expresión. Pero si un expresante, siguiendo el ejemplo, hubiese dicho: "La luna asoma su cubo lácteo por el horizonte..." hubiera sido más forzado aceptar por verdad tal sintagma, porque no habría apariencia y se hubiera chocado con el principio de verosimilitud.

En el cuerpo de una pieza oratoria, para prepararla o memorizarla, alienan deseos de fijación y de perduración que dan origen a otro principio de comunidad entre el discurso y el texto literario: la escritura.

La escritura, para la oratoria, es instrumento que puede incidir negativamente en la efectividad del discurso. Sin embargo, sí es elemento regulador; el orador se vale de ella como cifrado, ayuda-memoria, codificación, como forma de fijación y perduración del pensamiento, genera reflexiones de fondo.

De hecho, en el *Fedro* están los fundamentos de la semiótica, inevitablemente vinculados con la teoría literaria, la teoría de los signos y la retórica.

Hay corrientes contemporáneas de análisis y sistematización de planteos prácticos o conceptuales que tratan de indagar los mecanismos generativos de lo literario; indagaciones discutiblemente reconocidas con el rótulo "*new criticism*". Nueva crítica en cuanto frente al producto de creación literaria se plantea problemas de las formas, de los signos, de las estructuras y acoples. También nueva crítica que propone una recuperación de la idea del *corpus* de "escritura", esa resultante convencional *corpus* -objeto, sujeto a códigos y operante de sus convenciones, que vinculan con lo platónico. En uno de los ensayos de Roland Barthes más leídos -*El grado cero de la escritura*- se insinúa algún sentido del concepto "escritura" que habría anticipado el *Fedro* platónico.

Para plantear la cuestión de la escritura, Platón -siempre poeta- se vale de un mito, cuya fabulación puesta en labios de Sócrates tanto juega lo imaginativo como propone sutilezas dialécticas. Y como la fábula propiamente dicha va inserta dentro de un discurso armado según el esquema de la *tópica*, se constituye en ejemplo de lo que el filósofo de los *Diálogos* denominó "semejanzas probantes" o analogías.

El asunto del "ejemplo" platónico es sobradamente conocido y se refiere a los inventos del dios egipcio Teuth: los números, el cálculo, la geometría, la astronomía, los dados, una especie de anticipo del mecanismo de reloj y la escritura. Este dios decide regalar sus inventos al rey Tamus, quien ignora para qué sirven. El dios explica la utilidad de cada uno y cuando la explicación concierne a la escritura, manifiesta: "Esta ciencia hará a los egipcios mucho más sabios y facilitará el arte de recordar las cosas, pues, en

verdad, encontrándola he encontrado el mejor remedio de aliviar las ciencias y la memoria”. El rey Tamus aceptó los regalos y la intención creativa del dios Teuth, pero no quedó muy convencido sobre la utilidad de la escritura. Comenzó a meditar sobre la misma, preocupado por entender que el generoso dios no había reparado en las consecuencias que pudieran derivar de los inventos, especialmente de la escritura. Y se dijo: “divino invento éste, pero un ser habrá capaz de crear un arte y otro habrá capaz de juzgar en qué modo puede ser útil o puede ser nocivo a quienes lo usen”. Este pensamiento convenía al cálculo, a la geometría, al mecanismo de relojería, pero, con respecto a la escritura, la preocupación del rey creció.

El objeto de su reflexión importa justa observación sobre el funcionamiento de la obra creada por medio de la palabra escrita. Implica, también, justa previsión sobre la relación que deberá tener con códigos signícos exteriores a ella. Consiguientemente, preocupación por los riesgos que entrañará si se trata de obra de creación literaria, por los riesgos que ésta entrañaría, los riesgos del “*como si...*”.

Entonces interpela al dios Teuth en estos términos: “Tú atribuyes a la escritura todo lo contrario de lo que es capaz de causar. Le atribuyes la propiedad de aliviar la ciencia y lo que es capaz de causar. Le atribuyes la propiedad de aliviar la ciencia y la memoria. Sin embargo, lo que hará no ha de ser cosa distinta que producir en las almas el olvido de lo que se sabe desde el momento en que las hagas abandonar la memoria. Ya no se necesitará el esfuerzo creador porque todo habrá quedado perennemente fijado en la letra. Pero esa fijación se habrá hecho por medio de signos que son distintos de lo fijado. Lo fijado ha quedado fuera de los signos y quienes reciban esos signos deberán develarlos [hoy se diría *decodificarlos*] con apelación a códigos que pueden ser interpretados en sentidos diversos y hasta opuestos”.

Precisamente –acota la observación real– los usuarios de esta escritura no necesitarán guardar dentro de sí esos signos y entonces valdrán para atesorar recuerdos, que tal vez sólo serán accesibles a unos pocos iniciados, capaces de descifrarlos. “De modo que le reprochará al dios que no ha encontrado el modo de enriquecer la memoria, sino tan sólo conservar los recuerdos; con la escritura darás a tus seguidores la vana presunción de poseer la ciencia, pero no la ciencia en sí. De modo que cuando por causa de tu invención, tus fieles hayan aprendido mucho sin necesidad de maestro, imaginarán ser muy sabios, pero en realidad la mayor parte serán tan completamente vanos como ignorantes”. Vale decir, sabios imaginarios, no verdaderos sabios.

Con estas reflexiones, Platón previene contra peligros de la escritura. Además, queda sentado el carácter simbólico y representativo del signo y de lo que comporta. Condición figurativa.

El haber percibido estas reconditeces llevó a Platón a otros ahondamientos. El más sutil de todos, también enormemente precursor, haber meditado acerca del silencio de la escritura. Una de las obras filosóficas más atrayentes de los últimos tiempos es, precisamente, la del francés Max Piccard: *Le monde du silence*, de inspiración platónica.

Platón refiere el silencio de la escritura a la necesidad receptora, a la instrumentación interpretadora que reclama el contenido de la escritura. Es decir: la representatividad, el simbolismo. Los signos de la escritura no valen por sí en cuanto signos; tampoco se explican a sí mismos: requieren decodificación e interpretación.

Hay un pasaje del *Fedro* en el que vuelve a hablar Sócrates, y qué jugosas y modernas resultan sus palabras: "La escritura, como la pintura, tiene un grave inconveniente. Las obras pictóricas diríase que están vivas, pero si se las interroga guardan el más impenetrable silencio. Otro tanto ocurre con los discursos escritos. Tal vez imagines que hablan como hablarían seres humanos, pero si quieres pedirles que te expliquen lo que encierran, su respuesta siempre será la misma. Además, una vez escrito todo discurso va de un lado a otro y lo mismo cae en manos de quienes lo entienden que en la de aquellos para quienes no ofrece el menor interés".

Esto se equipara perfectamente al texto literario que, al salir de manos del autor, comienza una suerte de destino que no puede controlar, que escapa al propio creador.

Tales reflexiones arrancan de la retórica como arte oratorio y por el hecho de que el discurso oratorio puede tener una proyección extendida más allá de un primer auditorio-receptor por el oído: o sea, que puede ampliar las reflexiones al mecanismo y al carácter de la escritura sin forzamiento de los argumentos, incluso concebidos como *corpus*, sean del discurso hablado o del discurso escrito.

Algo semejante también ocurre en la obra literaria y hay un denominador común a los tres entes que operan sobre la palabra organizada y que operan sobre una palabra convencional, codificada, que obedece a razones suprapersonales. Si el *corpus* común es la escritura, pueden crecer posibles analogías entre el discurso-pieza oratoria y la creación literaria. Por eso, en otros diálogos –particularmente en el *Ion*–, Platón tratará de esclarecer cómo una razón profunda, venida desde adentro, hace que en el cuerpo de esta escritura los mecanismos operantes no sean los mismos que los del discurso oratorio; o los del caso de la creación literaria. Algunos de dichos mecanismos operantes proceden de la vía conceptual-intelectual, o de los intereses prácticos. Otros –los de la creación literaria–, de un complejo de factores –sensibilidad, afectividad, vivencias– que se remueven cuando concurre la llamada *inspiración*. De este complejo de factores trata el *Ion*.