



91

Un Hércules para una piedra de sol

Carlos Pérez Vázquez

FILOSOFÍA Y TEORÍA DEL DERECHO

Marzo de 2007

En el presente documento se reproduce fielmente el texto original presentado por el autor, por lo cual el contenido, el estilo y la redacción son responsabilidad exclusiva de éste. D. R. © 2007, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Circuito Maestro Mario de la Cueva s/n, Ciudad de la Investigación en Humanidades, Ciudad Universitaria, 04510 México, D. F. ❖ Venta de publicaciones: Coordinación de Distribución y Fomento Editorial, Arq. Elda Carola Lagunes Solana, Tels. 5622-7463/64 exts. 703 o 704, fax 5665-3442.

CONTENIDO

I. Parajes desolados.....	1
II. Los campos comunes de la lectoescritura	4
III. Una lectura rápida de Piedra de sol.....	9
IV. Colofón	13

I. PARAJES DESOLADOS

En América Latina, no es difícil encontrar ejemplos de disciplinas del conocimiento casi inhabitadas, campos de estudio que reciben muy pocos visitantes a veces distraídos, a veces confundidos, pero otras, acaso las menos, genuinamente interesados en lo que puede encontrarse en esos territorios.

Sin afanes peyorativos de ningún tipo —por el contrario, creo que los poetas y los filósofos del derecho son los mejores practicantes de dos disciplinas de abolengo— en mi opinión, la poesía y la filosofía del derecho son dos ejemplos claros de esos territorios que resultan casi deshabitados al compararse con los éxitos taquilleros de los hermanos más próximos (la novela, el derecho penal, etc.).

Si no son muchos sus habitantes, aún es menos la gente que se ubica en los compartimientos, en las regiones que componen esas comarcas. Así, si son pocos los lectores de poesía en general, son menos los lectores y estudiosos de la obra del poeta mexicano Octavio Paz. De la misma manera, los pocos interesados en los temas propiamente filosóficos del derecho, resultan mucho más que los defensores de las posturas del filósofo norteamericano Ronald Dworkin. Este artículo se explica por la existencia de estos parajes, bajo la convicción juarroziana de que es precisamente en esos desiertos, en donde nuestras mejores y más distintivas creaciones pueden florecer.

En otros lugares he tratado de explorar cómo los estudios jurídicos pueden servir para leer textos literarios, en particular, textos poéticos.¹ Entonces, como ahora, mi intención es defender la posición de acuerdo a la cual algunas ideas interpretativas generadas en el campo de la teoría jurídica, pueden ser útiles para los estudios literarios.

En esa línea de pensamiento, el objetivo de este artículo es el de utilizar algunos conceptos propuestos por Ronald Dworkin para interpretar uno de los poemas contemporáneos más importantes de la poesía mexicana: *Piedra de sol*.

La idea es tratar de aplicar los conceptos de integridad y coherencia que se derivan de la lectura del famoso artículo “Hard Cases”, para descubrir algunas de las estrategias retóricas y estilísticas seguidas por el poeta mexicano Octavio Paz.

Al explicar su concepción de la forma en la cual se resuelven casos difíciles en el sistema de precedentes, el profesor Dworkin nos propone que las nuevas interpretaciones derivadas de la labor de los jueces en el sistema de precedentes, se ajusten a los principios y valores que animan el *common law*:

Debe quedar claro ahora por qué he llamado Hércules a nuestro juez. Él debe construir un esquema de principios abstractos y concretos que sostenga una justificación coherente para todos los precedentes del *common*

El autor es Investigador del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM.

¹ Pérez Vázquez, Carlos, *Poetry and the Law: An Interpretive Relation*, Tesis doctoral, 2007. En este trabajo ha explorado como los estudios de “Derecho y Literatura” han descuidado la utilidad de las técnicas de interpretación jurídica para leer textos literarios.

law y, puesto que estos precedentes deben estar justificados en principio, también deben estarlo las disposiciones constitucionales y legales.²

Ronald Dworkin es muy claro al modelar el esquema interpretativo en el cual se respetan los principios de coherencia e integridad:

podemos darnos una idea acerca de la magnitud de esta empresa distinguiendo, dentro del amplio material legal que Hércules debe justificar, una ordenación vertical y una ordenación horizontal. La ordenación vertical esta dada al distinguir niveles de autoridad, esto es, niveles en los cuales las decisiones oficiales controlan decisiones tomadas en niveles inferiores. En los Estados Unidos la ordenación es clara. La estructura constitucional ocupa el nivel más alto; las decisiones de la Suprema Corte y quizás de otras cortes que interpretan esa estructura, el siguiente; las legislaciones de las legislaturas el siguiente; y las decisiones de diferentes cortes desarrollando el *common law*, diversos niveles por debajo. Hércules debe acomodar la justificación de principio en cada uno de estos niveles, de tal suerte que la justificación sea consistente con los principios que justifican a los niveles superiores. La ordenación horizontal sólo exige que los principios tomados para justificar una decisión a un nivel deben ser consistentes con la justificación ofrecida para otras decisiones en el mismo nivel.

Dworkin explica con detenimiento la forma en la cual Hércules debe justificar la aplicación de precedentes para resolver nuevos casos:

“Hércules debe descubrir principios que ajusten, no sólo el precedente en concreto que un litigante ha citado, sino todas las demás decisiones judiciales existentes en su jurisdicción y también, de hecho, la legislación, en la medida en que esta sea vista como un producto derivado de principios y no de política”.³

De acuerdo con Dworkin, el intérprete debe buscar esos principios y, al hacerlo, construir el esquema de justificación que aplicará para explicar por qué la solución de un caso previo puede ser usada para resolver un caso nuevo que no tiene una respuesta clara en el sistema jurídico.

Al detallar la forma en la cual se lleva a cabo una interpretación estructuralista de textos poéticos, Helena Beristáin presenta un esquema que parece tener puntos de contacto con la propuesta hermenéutica de Dworkin. Esto es así puesto que la filóloga mexicana explica que el análisis de un poema tiene cierta naturaleza ascendente. Esto es así porque un poema debe comenzar a leerse atendiendo a las particularidades fónico-fonológicas del texto. Una vez que ese análisis está hecho, debe llevarse a cabo el análisis morfo-sintáctico del mismo que abarca tanto el estudio gramatical como el léxico-semántico y lógico del poema. Además, en cada uno de estos niveles de interpretación de un poema, la interpretación también se desarrolla en forma horizontal. Así, por ejemplo, cada rima condiciona las siguientes; cada supresión o adición de palabras afecta el verso o la estrofa; cada metáfora o alegoría construida, desecha otras posibles.⁴

El ejercicio interpretativo realizado sobre un poema lírico, tiene así muchos puntos de contacto con la resolución (interpretativa) que Dworkin propone para los casos difíciles dentro de *common law*. En ambos casos, el intérprete trabaja dentro de una estructura de justificación que es tanto vertical como horizontal. La interpretación de un poema que atiende a la estructura del mismo, no puede dejarlo de ver como un todo en donde cada una de las piezas incorporadas a

² Dworkin, Ronald, “Hard Cases”, en *Taking Rights Seriously*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, pp. 116-117. (La traducción es mía). *Ibid*, p. 117.

³ *Ibid*, p. 116.

⁴ Beristáin, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, FFyL / IIF / UNAM, 1997.

la interpretación, debe ajustarse a la interpretación general del texto. Como veremos, seguir los principios de coherencia e integridad, pueden ayudarnos a obtener una interpretación razonable de *Piedra de sol*.

En mi opinión, algunas de las características distintivas del juez Hércules, pueden explicar cómo ese poderoso intérprete puede enfrentarse a *Piedra de sol*. La idea fundamental que inspira este trabajo es que el poeta, al igual que el juez que resuelve los casos difíciles en el *common law*, no es completamente libre y se sujeta a principios que condicionan la escritura del poema en su conjunto. Puede argüirse, por supuesto, que existe una diferencia clara entre el juez y el poeta: mientras el juez está sujeto a una serie de reglas interpretativas externas, el poeta no lo está.⁵ Sin embargo, esta crítica está anclada en una postura jurídica positivista que, curiosamente, originó la crítica filosófica elaborada por Ronald Dworkin.⁶

¿Puede decirse en realidad que las restricciones a la escritura y a la interpretación de un poema, se derivan de reglas tanto internas como externas al mismo? ¿En realidad, las restricciones que enfrenta el escritor de un poema en marcha, impuestas por el mismo poema, funcionan prohibiendo o permitiendo un estilo determinado? En mi opinión, mientras la respuesta a la primera pregunta es negativa, la respuesta a la segunda es positiva. En lo que sigue, intentaré demostrar cómo las restricciones que afectan la escritura de un poema no son propiamente reglas, pero sí afectan el rumbo expresivo del mismo. Por supuesto que no creo en la existencia previa de reglas que hayan señalado el rumbo de *Piedra de sol*. Creerlo sería tanto como pensar que el poema existía antes de ser escrito. Sin embargo, creo que visto como un producto del talento expresivo del autor, el poema sí establece restricciones que va señalando el rumbo. En este sentido, una vez iniciada la escritura del texto, el poeta tiene que preferir un camino expresivo en lugar de otro, una cadencia en lugar de otra, un metro en lugar de otro, un ritmo en lugar de otro. En otras palabras, a pesar de la existencia de restricciones que fueron condicionando la escritura del poema, estas restricciones no pueden considerarse como reglas en el sentido jurídico de la expresión.

En realidad, al hablar de reglas aplicables a la escritura, se habla de reglas ortográficas, sintácticas, morfológicas y gramaticales que afectan a una lengua en su conjunto y que, en ese caso, sí existen antes de los textos que están por escribirse. Sin embargo, la escritura de un texto rebasa por mucho la disposición o la competencia del autor para seguirlas. De hecho, el éxito o fracaso de un texto como objeto expresivo está más allá de su éxito o fracaso ortográfico, sintáctico o gramatical.⁷ En realidad, el estilo de un escritor, no está determinado por el apego del autor a esas reglas. La historia de la poesía demuestra como la trasgresión de esas reglas por parte de los autores, en ocasiones genera la aparición de clásicos y de obras de arte. Esto es así porque, de acuerdo con las ideas de Raymond Bayer citadas por Susan Sontag: “cada obra de arte representa un principio para actuar, detenerse, revisar; una imagen de energía o relajación, la huella de

⁵ Agradezco al Doctor Jorge Adame, investigador del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, ayudarme a reflexionar respecto a esta idea.

⁶ Dworkin, Ronald, “The Model of Rules I”, en *Taking Rights Seriously*, pp. 14-45.

⁷ En estos días, el gobierno mexicano ha lanzado una cruzada, al menos en el discurso, en contra del narcotráfico y la delincuencia organizada. Algunos narcotraficantes afectados por estos operativos, se denominan a sí mismos “la familia”. En ese marco, el chofer de un taxi de la ciudad de Morelia fue encontrado muerto con un letrero en el cuerpo: “por traición a la familia”. La falta de un acento y una consonante no atenúan el efecto horrífico del texto.

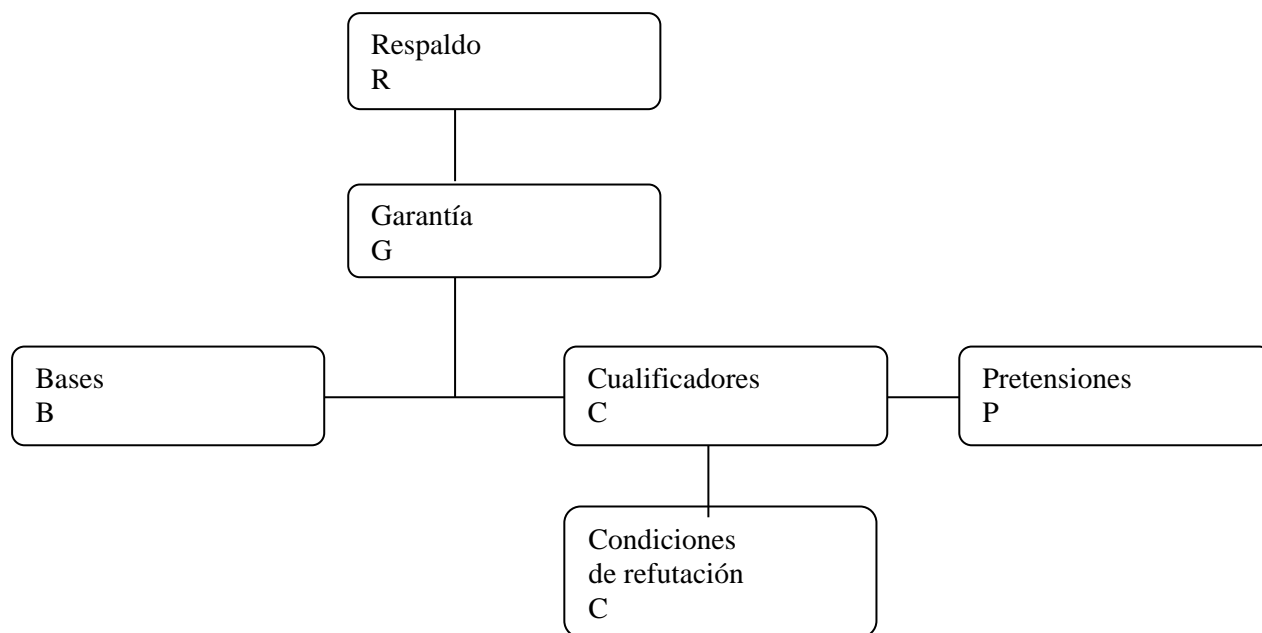
una mano protectora o destructora que es sólo del autor”.⁸ Bayer acierta: cada obra sigue al menos un principio para actuar o no de una forma determinada. De hecho, como lo he señalado, creo que cada escritor establece principios que condicionan la elaboración del texto.

II. LOS CAMPOS COMUNES DE LA LECTOESCRITURA

En otro sitio he explorado la compleja estructura del proceso de lectoescritura.⁹ Tanto el derecho como la literatura son campos propicios para explorar la naturaleza y el desarrollo de la escritura, entendida como una actividad que se realiza en forma interpretativa. Esta afirmación también encuentra un respaldo en la propuesta de Dworkin para entender al derecho como una actividad interpretativa en general. Partiendo de esa base, intentaré extender la actividad interpretativa al proceso creativo de escritura que el autor lleva a cabo al desarrollar un texto y corregirlo.

El proceso de escritura y el proceso de interpretación no pueden entenderse desvinculados uno del otro. En este sentido, escribir es leer, pues la re-escritura de un texto no se entiende sin la interpretación que del mismo hace el autor al escribirlo y al revisarlo. En mi opinión, la escritura es una práctica, por lo cual implica “conocimiento, tecnología y habilidad, junto con las creencias que los usuarios [de esa práctica] tienen de ella”.¹⁰

La estrecha relación entre escritura e interpretación puede entenderse mejor haciendo referencia a la tipología de los argumentos jurídicos propuesta por Stephen Toulmin.¹¹ Sabemos que, de acuerdo con Toulmin, los argumentos jurídicos siguen el esquema siguiente:



⁸ Sontag, Susan, “On Style”, en *Against Interpretation and Other Essays*, Nueva York, Picador, 1996, p. 28. (La traducción es mía).

⁹ Pérez Vázquez, Carlos, *Poetry and the Law: An Interpretive Relation*, capítulo 4.

¹⁰ Kalman, Judith, *Saber lo que es la letra. Una experiencia de lectoescritura con mujeres de Mixquic*, México, Siglo XXI / Instituto de Educación de la UNESCO, p. 32.

¹¹ Toulmin, Stephen, *The Uses of Argument*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958.

El empleo de esta tipología permite a un escritor jurídico planear el escrito que desarrollará. Sin embargo, también puede ayudarle a mantener el orden argumentativo al momento de revisar (leer) el texto para corregirlo. Esto es así porque, siguiendo este modelo, es necesario establecer el tema (pretensión) que surge a partir de ciertos hechos (bases) y las razones (respaldos y garantías) que lo sostienen. El modelo argumentativo de Toulmin puede servirle al escritor jurídico para mantener el control del texto. En otras palabras, este esquema puede guiar al escritor en el desarrollo del escrito. Sin embargo, el esquema no establece reglas que deben seguirse en todos los casos. El esquema sólo apunta, a manera de propuesta, la ruta expresiva a seguir, pero esa ruta puede cambiar. El esquema es un molde, pero una vez que el texto ha sido escrito, la ruta puede modificarse radicalmente porque las pretensiones, las garantías y los respaldos también pueden cambiar. En este caso, el esquema contiene una serie de recomendaciones que el escritor puede o no seguir. Lo importante es que el contenido puede cambiar.

El paso fundamental que debe darse es el de entender que los principios impuestos y obediencias por el autor al seguir escribiendo el texto que ha comenzado, pueden ser rastreados por el autor como lector y re-escritor del texto y por los interpretes del texto que no tienen poder para revisar y re-escribir el texto.

Concebir al acto de leer y al acto de escribir como dos caras de la misma moneda, puede sostenerse a partir de ciertos desarrollos teóricos. Por ejemplo, Susan Sontag es clara al señalar que el estilo de una obra de arte cumple dos funciones: una mnemónica y una epistemológica. En la primera, por ejemplo, el principio de repetición —que en el caso de la poesía se alcanza a través de rimas, cadencias y simetrías— es fundamental. En el caso de la función epistemológica, el estilo es “una interpretación de cómo y qué cosas percibimos”.¹² En este sentido, “todo estilo es una manera de insistir en algo”.¹³

Hasta aquí he sostenido que para el autor, la escritura y la lectura del texto forman parte del mismo proceso. El autor de un texto, sea poético o legal, es creador e intérprete al mismo tiempo. Sin embargo, es necesario aclarar que el resto de los lectores del texto no tienen este privilegio. La razón es simple: los lectores de un texto no tienen la posibilidad de modificarlo. Además, es claro que el autor del texto es diferente al mero lector del mismo por algunas características distintivas de la escritura. Tal como Judith Kalman nos recuerda:

“El acceso a la lectura y a la escritura se refiere a lo que ocurre en las sesiones de estudio, a lo que significan las actividades, las opciones interpretativas de los textos, es decir, a las modalidades de apropiación de la lengua escrita y las relaciones sociales que surgen alrededor y como parte de la cultura escrita”.¹⁴

¿Cuáles son las modalidades de apropiación de la lengua escrita? Kalman sugiere que el acceso a esas modalidades está relacionado al acceso a ciertos procesos interpretativos. Esta relación entre la lectura y la escritura es fundamental para entender la doble naturaleza de un escritor: el escritor se convierte en tal al acceder también a códigos interpretativos que delimitan las modalidades de apropiación de la lengua que usa para leer y escribir.

Ahora bien, de acuerdo con el estudio reseñado en el libro de Kalman, las modalidades de apropiación de la lengua escrita varían de grupo en grupo, de comunidad en comunidad. Por su-

¹² Sontag, “On Style”, p. 35.

¹³ *Ibid*, p. 35.

¹⁴ Kalman, *Saber lo que es la letra. Una experiencia de lectoescritura con mujeres de Mixquic*, p. 26.

puesto que las modalidades de apropiación de la lengua escrita que formaron a Octavio Paz como escritor, son diferentes a las que permitieron nacer a cualquier escritor jurídico. Sin embargo, lo interesante es que ya nacido el escritor —sea este un poeta o un juez— tendrá la doble naturaleza a la que ya me he referido y, al escribir, pondrá en juego el abanico de opciones interpretativas a su disposición. Creo que impide extender el argumento para sostener que el poeta se apropia de ciertas condiciones del lenguaje establecidas por el texto que está escribiendo.

Lo anterior puede comprobarse tanto en los textos de un escritor jurídico, como en el caso de un poeta. Esta afirmación nos lleva de nuevo a la comarca del estilo. Cada juez forma un estilo propio siguiendo ciertos principios aprendidos al apropiarse de la lengua escrita que usan los jueces. Por su parte, un poeta hace lo mismo al escribir un texto nuevo. *Piedra de sol* sirve como ejemplo. Esto también es importante porque conecta el modelo interpretativo propuesto por Dworkin para resolver casos difíciles, con la necesidad de interpretar un poema en concreto. Aquí puede enunciarse la pregunta fundamental de este ensayo: ¿cuáles son los principios que restringieron las posibilidades expresivas de Octavio Paz y que pueden permitirnos hacer una mejor lectura de *Piedra de sol*?

En lo que sigue presentaré algunas razones para explicar por qué el poeta, escritor, lector y re-escritor de sus propios textos, estuvo sujeto a ciertos principios establecidos por él mismo, que fueron respetados y que permiten que el poema pueda leerse como un todo coherente e integral, como un todo homogéneo. Lo anterior se sostiene en una afirmación fundamental: nuestros textos nos obligan a conducirnos de maneras determinadas, tienen autoridad sobre nosotros. Esto, que puede ser discutible en el caso de una sentencia, de una demanda o de un artículo de periódico, es transparente en el caso de un poema contado, es decir, de un poema que se escribe siguiendo determinados patrones métricos: desde el principio, el ritmo de un poema obliga a su autor a seguir un ruta y no otra, una forma y no otra.

Roman Jakobson nos recuerda que

Un cálculo de probabilidades así como una comparación precisa de textos poéticos con otros tipos de mensajes verbales demuestra que las notables particularidades en la selección poética, la acumulación, yuxtaposición, distribución y exclusión de distintas clases gramaticales y fonológicas en la poesía no pueden considerarse accidentes insignificantes regidos por el azar. Toda composición poética significativa, ya sea improvisada o fruto de un largo y penoso trabajo, implica una selección del material verbal orientada a un objetivo.¹⁵

De acuerdo con Jakobson, ese objetivo es alcanzado por medio de la aplicación de un marco fonémico, morfológico y sintáctico.¹⁶ Luego, el padre del formalismo ruso afirma que la aplicación de ese marco expresivo, puede realizarse fuera de la conciencia del autor.¹⁷ Las ideas de Jakobson también pueden servirnos para penetrar un poco más en la oposición que existe entre el concepto de “reglas” y el concepto de “principios”. En mi opinión, aquí también el avance de los estudios jurídicos, puede resultar de interés para los estudios literarios. En primer lugar, no puede hablarse de reglas que rigen al proceso de lectoescritura, por lo cual es un error creer que las reglas gramaticales, sintácticas o morfológicas que se siguen normalmente por los usuarios de

¹⁵ Jakobson, Roman, “Modelación verbal subliminal en la poesía”, en *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 86.

¹⁶ *Ibid*, p. 86.

¹⁷ *Ibid*, p. 86.

una lengua, tienen que ser respetados por los escritores. Como veremos enseguida, uno de los objetivos de la poesía es el de convertir al lenguaje en algo extraño, voltear de cabeza las reglas. Por eso, me parece que hablar de principios como guías de la interpretación es más afortunado. Esto es así porque desde un punto de vista constructivista, los principios se construyen a través de la práctica que Robert Brandom funda en el hecho de pedir y ofrecer razones acerca de nuestros conceptos. Me parece que, de acuerdo con el filósofo norteamericano, los conceptos que construimos son reglas, pero no reglas en el sentido que sostiene el positivismo jurídico. Siguiendo a Kant, Brandom propone entender a nuestros conceptos como reglas que determinan las cosas a las que como conocedores (*knowers*) y agentes (*agents*) nos hemos comprometido: nuestros conceptos son vinculantes sobre nosotros porque nosotros así lo decidimos.¹⁸ En esta concepción, el carácter normativo de las “reglas” no nos es impuesta por alguna autoridad externa: es construido por nosotros.¹⁹

La pertinencia de utilizar la teoría de Ronald Dworkin para leer un poema es evidente si estamos al tanto de dos cosas que con claridad nos recuerda Jonathan Culler:

La base de la poesía radica en hacer del lenguaje algo diferente a través de la organización métrica y la repetición de sonidos. Las teorías poéticas establecen la existencia de relaciones entre diferentes tipos de organización del lenguaje —métrico, fonológico, semántico, temático—o, para ponerlo en términos más generales, entre la dimensión semántica y no semántica de la lengua, entre lo que el poema dice y cómo lo dice.²⁰

La explicación de Culler es útil para iniciar la aventura teórica dirigida a relacionar al derecho con la poesía. Si la importante relación entre fondo y forma en poesía puede ser abordada utilizando métodos de lectura del derecho, esto puede decirnos algo importante acerca de la situación que esa relación guarda en materia jurídica. En otras palabras, el uso de metodologías jurídicas para leer poesía, puede invitarnos a tratar de determinar el grado de relación que existe entre forma y fondo en los escritos jurídicos.

Ahora bien, sabemos que el intérprete de un poema trata de leer el texto ante él como un *todo estético*. En otras palabras, la necesidad de enfrentar al poema como una unidad dirige la lectura del mismo. Es importante señalar, sin embargo, que diversas teorías poéticas difieren acerca de la naturaleza de tan preciada unidad: ¿el poema es una unidad en sí mismo o la unidad es creada a través de la interpretación? Para contestar esta pregunta, me baso en la postura constructivista que defienden autores como Ronald Dworkin, Umberto Eco y Paul Ricoeur. La interpretación es una actividad constructiva, pues el intérprete construye la interpretación, no descubre significados escondidos en un texto. En otras palabras, la unidad del poema, entendido como producto de un proceso de lecto-escritura llevado a cabo por el autor, se construye por medio de la actividad interpretativa del propio autor y está aglutinada en torno a ciertos principios que norman el estilo en el cual el poema ha sido escrito.

¹⁸ Brandom, Robert B., *Articulating Reasons. An Introduction to Inferentialism*, Cambridge: Harvard University Press, 2000, pp. 11, 80. (La traducción es mía).

¹⁹ En este sentido, también puede construirse una diferencia entre el concepto de “regla” tal como la concibe Brandom y el concepto de “regla” de Hart que originó la crítica de Dworkin. En la tipología de las reglas de Hart, la forma en la cual se forman las reglas que aceptamos como válidas, es más un producto convencional.

²⁰ Culler, Jonathan, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 80. (La traducción es mía). Culler continua la descripción de la siguiente manera: “El poema es una estructura de significantes que absorbe y reconstruye los significados, puesto que sus patrones formales afectan sus estructuras semánticas, asimilando los significados que las palabras tienen en determinados contextos y sujetándolos a una nueva organización al alterar acentos y temas, al cambiar significados literales por significados figurativos, al alinear términos de acuerdo con patrones de paralelismo”. *Ibid*, p. 80.

Esta afirmación adquiere mucho más sentido si el poeta es también visto como el primer lector de sus propios textos. Si el escritor, al revisar y re-escribir sus textos, construye interpretativamente la unidad del texto, la existencia de patrones métricos y rítmicos que afectan directamente el sentido del poema puede hacernos pensar en la existencia de ciertas normas expresivas que orientan la labor del escritor. De hecho, la existencia de esas normas nos lleva a considerar la utilidad de la estilística para estudiar derecho y poesía. Tal como nos recuerdan Richards, Platt y Platt, la estilística es

El estudio de la variación de la lengua (ESTILO) que depende de la situación en que ésta se emplea y también del efecto que quien escribe o habla desea crear en el lector u oyente. [...] La estilística se ocupa de las opciones de que dispone quien escribe y las razones por las que se emplean ciertas formas y expresiones y no otras.²¹

A partir de aquí es posible entrever la importancia que la lingüística aplicada tiene para asociar al derecho con la literatura. Esta definición de “estilística” no es extraña para un escrito jurídico, ni lo es para un poema. En ambos casos, el autor pretende crear un efecto en el lector u oyente. Lamentablemente, parece que los escritores del derecho en México no están al tanto de que cualquier mensaje produce efectos en el receptor del mismo. Lo extraño es que esos escritos producen —debido a la utilización de un estilo inaccesible— un efecto negativo en sus receptores: por lo regular los lectores no los entienden.

En otro sitio he propuesto la necesidad de establecer lo que he llamado *el principio de accesibilidad* como un principio constitucional.²² En mi opinión, la constitución debe establecer como un derecho de las personas el poder entender cualquier mensaje que, en cualquier modalidad, sea emitido por las autoridades y por los funcionarios públicos. Ahora encuentro un argumento nuevo para defender la inclusión de ese principio en la carta de derechos fundamentales de las personas: los individuos tienen derecho a que sea el poder público el que busque ajustarse a las modalidades de apropiación del lenguaje común. En otras palabras, los individuos tienen derecho a que el Estado y sus órganos utilicen un lenguaje accesible a todos, no un lenguaje supuestamente exclusivo para administradores, economistas o abogados.

La imposibilidad para acceder a los textos jurídicos, obstruye la apropiación de las modalidades de la lengua escrita utilizada por los profesionales del derecho. Así, cualquier hablante o escritor externo al derecho mexicano no podrá hablar ni escribir como lo hacen los profesionales del derecho en mi país. Sin embargo, de acuerdo con el *principio de accesibilidad*, el proceso debería llevarse a cabo al revés, puesto que los abogados y funcionarios públicos deberían tratar de usar el lenguaje de los ciudadanos.

²¹ Richards, Jack. C., Platt, John y Platt Heidi, *Diccionario de lingüística aplicada y enseñanza de lenguas*, Ariel, Barcelona, 1997, p. 148.

²² Pérez Vázquez, Carlos, “Principio de accesibilidad, Derecho penal y Literatura”, en *De Legibus*, México, The Harvard Law School Association of Mexico, A.C., Año 5, Número 5, Mayo 2006, pp. 51-82.

III. UNA LECTURA RÁPIDA DE PIEDRA DE SOL

Hablar acerca de la importancia de la forma en una obra de arte, parecería que acerca la propuesta contenida en este artículo a uno de los principales alegatos hechos por Susan Sontag en su famoso artículo “Contra la interpretación”:

Lo que se necesita, antes que nada, es poner mayor atención a la forma en el arte. Si un excesivo énfasis en el contenido provoca la arrogancia interpretativa, descripciones de la forma que sean más extensivas y completas, silenciarán esa actitud.²³

En efecto, tal como proponía Susan Sontag, la interpretación debe tomar en consideración la forma de la obra de arte. Lo que justifica esta afirmación es el hecho de que el texto inacabado, el borrador —en especial el borrador de un poema—, adquiere cierta autonomía en relación con su autor y su lectura puede hacerse siguiendo un esquema expresivo concreto.

Ahora bien, sabemos que el poeta, desde los primeros versos de un poema, establece las bases que regirán la dicción, la construcción y las ideas del poema. En otras palabras, cuando el poeta establece la cadencia y el ritmo del poema, establece el esquema constructivo que el mismo deberá seguir. Una vez que el poeta ha establecido los patrones rítmicos del poema, debe seguirlos. Así, en el caso de *Piedra de sol*, tenemos que los versos iniciales establecen los patrones métricos del poema:

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que al viento arquea,
un árbol bien plantado más danzante,
un caminar de río de que se curva,
avanza, da un rodeo
y llega siempre.²⁴

El estribillo que abre el poema, también lo cierra. Paz lo utiliza para acentuar la naturaleza circular del poema (¿acaso como una piedra de sol?) y para acentuar el ritmo seleccionado para el texto: será un poema que puede leerse con velocidad.²⁵

El poema sigue esta estructura y los endecasílabos lo rigen. De hecho, y salvo algunas excepciones, los acentos en primera, sexta y décima que caracterizan a los versos del estribillo, también permanecerán. La disposición sonora del poema es clara desde el principio y puede seguirse en varias estrofas de la obra. Por ejemplo:

voy por tu cuerpo como por el mundo,
tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos son dos torres donde oficia
la sangre sus misterios paralelos²⁶

²³ Sontag, “Against Interpretation”, en *Against Interpretation and Other Essays*, p. 12. (La traducción es mía).

²⁴ Paz, Octavio, “Piedra de sol”, en *La estación violenta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 56.

²⁵ Recordemos que, de acuerdo con Helena Beristáin, el estribillo es “una figura de construcción que consiste en la reiteración periódica de una expresión que suele abarcar uno o más versos. [...] Su efecto es de encarecimiento y actúa como un hito que subraya el ritmo del conjunto”. Ver Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2000, p. 197.

²⁶ *Ibid*, p. 58.

La presencia de los endecasílabos *a maiori*²⁷ y *enfáticos*,²⁸ producen una sensación de rapidez. La selección de este tipo de endecasílabos hace aún más clara la forma en la cual la disposición métrica del poema, limita las posibilidades expresivas del autor. En otras palabras, una vez seleccionado el metro, el poema corre rápidamente y la lectura también. La lectura de *Piedra de sol* es veloz. El lector de este poema de seiscientos diez versos resulta beneficiado.

En este sentido, desde el punto de vista de la construcción del poema, la presencia de diversos encabalgamientos es la mejor prueba del esquema que el autor ha establecido y que él mismo debe seguir. Un ejemplo de lo anterior se encuentra al inicio del poema (6 ,7):

y llega siempre:
un caminar tranquilo.

Aquí podemos ver con toda claridad cómo Paz decide sujetarse a un esquema creado por los endecasílabos iniciales. La presencia del encabalgamiento y, en particular, la sinalefa uniendo los dos versos, crea un nuevo endecasílabo que, debido a una acentuación anómala (4-8-10), funciona como transición entre el estribillo y el inicio del poema. No es exagerado afirmar que el éxito de la transición se recarga en la presencia de la sinalefa marcada por la presencia de los dos puntos: la lectura tiende a perder velocidad.

La selección de los dos encabalgamientos es muy relevante: uno prepara el último verso del estribillo del poema y el otro lo conecta con el resto. Su presencia sirve para detener un poco la lectura justo donde el poeta lo quiere: gracias a los dos encabalgamientos, el lector está preparado para “un caminar tranquilo” (7). Y es que sólo en un caminar tranquilo puede uno iniciar el camino hacia el futuro de “las felicidades inminentes” (20). La visita al pasado y el camino al futuro se recorren a velocidades diferentes, al igual que se requiere una velocidad diferente para estar en el presente, que quizás mejor que nada representa “el viento cantando en el incendio” (25).

Mencioné arriba la importancia de los dos puntos para detener aún más la lectura. Esto resulta evidente cuando vemos que la misma estrategia se repite hasta los versos 231 y 232, ya bien entrados en el recuento que el poeta hace de su propia memoria:

no hay nada en mí sino una larga herida,
una oquedad que ya nadie recorre,
presente sin ventanas, pensamiento
que vuelve, se repite, se refleja
y se pierde en la su misma transparencia,
conciencia traspasada por un ojo
que se mira mirarse hasta anegarse
de claridad:
yo vi tu atroz escama,
Melusina, brillar verdosa al alba,
dormías enroscada entre las sábanas
y al despertar gritaste como un pájaro...

²⁷ El endecasílabo *a maiori* es el que “va acentuado en sexta y décima sílabas, independientemente de que pueda llevar otros acentos interiores”. Ver Domínguez Caparrós, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1992, p. 57.

²⁸ El endecasílabo *enfático*, es un tipo de endecasílabo *a maiori* que “el que va acentuado en primera, sexta y décima sílabas”. *Ibid*, p. 58.

Hay algunas razones para pensar que este pasaje de Paz está dedicado a recordar a su madre. Esta afirmación se sostiene en una línea semántica que corre desde la mítica caída de Melusina (237), pasando por la presencia de los dos ojos de “una niña ahogada hace mil años” en un hoyo negro (245, 247), hasta la “mirada niña de la madre vieja” (250). El esquema semántico descrito, nos demuestra otra de las dimensiones que contiene las limitaciones a las cuales se sujeta el poeta al escribir y que no sólo afectan la construcción del mismo: coherencia e integridad afectan el sentido del poema.²⁹

Piedra de sol, puede con toda claridad dividirse en varios segmentos. Sin embargo, el tema es uno: el tiempo. Así, el poeta establece el espacio temporal de la memoria. Paz lleva a cabo ese trabajo por oposición, pues en el poema el presente es el tiempo del otro o, como el poeta afirmaba, el tiempo del otro supremo: la mujer. Quizás por eso, en la poesía de Paz, el presente es el tiempo de un camino pausado, de un camino con rodeos que permite versos como los siguientes (68-76):

voy por tu talle como por un río,
voy por tu cuerpo como por un bosque,
como por un sendero en la montaña
que en un abismo brusco se termina,
voy por tus pensamientos afilados
y a la salida de tu blanca frente
mi sombra despeñada se destroza,
recojo mis fragmentos uno a uno
y prosigo sin cuerpo, busco a tientas,

En cambio, el pasado es el tiempo vertiginoso donde se encuentran los “corredores sin fin de la memoria” (77); donde el poeta busca “sin encontrar”, busca “un instante” (86).

La oposición entre presente y pasado, establece una coexistencia fundamental que interesa mucho al poeta, tal como puede verse en la siguiente estrofa (190-195):

oh vida por vivir y ya vivida,
tiempo que vuelve en una marejada
y se retira sin volver el rostro,
lo que pasó no fue pero está siendo
y silenciosamente desemboca
en otro instante que se desvanece:

El poeta enfatiza al momento erótico como el sitio propio del presente, como un lugar acaso preservado por su propia intensidad. En los versos inmediatos (196-206) volvemos al presente, dejamos el tiempo de la memoria:

frente a la tarde de salitre y piedra
armada de navajas invisibles
una roja escritura indescifrable
escribes en mi piel y esas heridas
como un traje de llamas me recubren,

²⁹ Es importante hacer notar que esta afirmación puede ser validada usando métodos de interpretación literaria más ortodoxos. Me refiero a la interpretación contextual. En este sentido, la interpretación de la línea semántica que identifica a Melusina con la madre de Paz, puede corroborarse con la lectura de *Pasado en claro*, en el cual una referencia a la madre del poeta es aún más clara: “Mi madre, niña de mil años”,

ardo sin consumirme, busco el agua,
y en tus ojos no hay agua, son de piedra,
y tu pecho, tu vientre, tus caderas
son de piedra, tu boca sabe a polvo,
tu boca sabe a tiempo emponzoñado,
tu cuerpo sabe a pozo sin salida

La oposición entre el presente (tiempo del encuentro erótico) y el pasado (tiempo de la memoria), está claramente establecida en los siguientes versos (218-221):

y tus palabras afiladas cavan
mi pecho y me despueblan y vacían,
uno a uno me arrancas los recuerdos,
he olvidado mi nombre, mis amigos

Al seguir leyendo *Piedra de sol*, la oposición se hace más y más frecuente hasta que, cerca de la mitad del poema, encontramos quizás el punto culminante:

porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invulnerables,
nada las tocas, vuelven al principio,
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma.
oh ser total...

La idea es deslumbrante: el instante erótico pasa por encima del tiempo. Así, la oposición pasado/presente constriñe al poema porque su repetición, la repetición de ese esquema, hace más claro el tema del texto: el poema es un poema acerca del tiempo. No en balde su título evoca el nombre de un reloj. Pero antes de reflexionar con mayor detenimiento acerca de este tema central del poema y de los efectos de ese mismo tema en la escritura desarrollada por Paz, vale la pena revisar, sólo brevemente algunos versos más.

Piedra de sol, como otros poemas de Octavio Paz, es un poema de la memoria y es un poema de la otredad, temas fundamentales en la poética paziana. En mi opinión, estos temas se encuentran desarrollados a lo largo del poema y lo limitan por razones de coherencia e integridad. De hecho, muchos de los temas y obsesiones del poeta mexicano, mismos que después serán desarrollados con mayor detenimiento en el poema *Pasado en claro*, ya ocupaban el interés de Paz en 1958. La velocidad del poema es necesaria: abre una pista para que el recuerdo corra sin tropiezos. En mi opinión, los recuerdos comienzan una vez que el poeta introduce al lector al territorio propio del poema y define al presente como el tiempo del amor erótico heterosexual.

Como creyente en la utilidad de los títulos, Octavio Paz es fiel al de este poema: el tema es el tiempo y el título representa un guiño de complicidad hacia el lector. *Piedra de sol* es un poema del tiempo, del lugar que ocupa nuestra memoria en él y de las cosas para las cuales sirve el presente. Esto es claro en los versos siguientes (423-430):

sigo mi desvarío, cuartos, calles,
camino a tientas por los corredores
del tiempo y subo y bajo sus peldaños
y sus paredes palpo y no me muevo.

vuelvo a donde empecé, vuelvo a tu rostro,
camino por las calles de mí mismo
bajo un sol sin edad, y tú a mi lado,
caminas como un árbol, como un río,

La visión paziana del tiempo crea una escenografía, un sitio familiar, casi una casa íntima. Al entrar a esa casa, el lector la habita y la propuesta del poeta cobra más sentido. Los límites seguidos por el poeta para llevar a cabo su trabajo, son cada vez menos borrosos y su utilidad se hace evidente. En verso y medio todo se aclara: “y tú a mi lado, / caminas como un árbol, como un río”. No es casual que dos palabras del estribillo aparezcan en estos versos. El caminar del río y el árbol caminante (“más danzante”) son las metáforas centrales del poema. La inesperada repetición de esas imágenes, es un acierto...¿de qué otra manera puede explicarse el pasar del tiempo que no pasa, el pasar del presente por encima del tiempo?

Finalmente es importante resaltar otra característica de *Piedra de sol*: a contracorriente de su costumbre y de sus propias creencias estéticas, no existen elementos para creer que Octavio Paz cambió el poema después de publicarlo en 1958.³⁰ Para los objetivos perseguidos por este artículo, esto es interesante. Parecería que las similitudes entre los cambios sufridos por un sistema de precedentes judiciales y los cambios sufridos por un poema que ha sido corregido varias veces por su autor y que pueden seguirse a través de las diversas ediciones de un libro, explican con mayor claridad la manera en la cual los principios de coherencia e integridad limitan al poeta y al juez. Sin embargo, si el análisis anterior es razonable, puede pensarse que las similitudes entre un caso y el otro se derivan de la naturaleza que, como escritos, como textos, ambos comparten. La labor del autor como intérprete y re-escritor del texto, puede llevarse a cabo antes de que la versión definitiva del mismo vea la luz. En este artículo he tratado de demostrar como esa labor, inspirada por los principios de coherencia e integridad, limitó la labor creativa del poeta. También he tratado de defender los resultados obtenidos a partir del respeto que Paz tuvo por los límites que él mismo fue delineando al escribir el poema.

Octavio Paz estaba orgulloso de *Piedra de sol*. La referencia que el poeta hace de su poema en la antología *Obra poética*, nos deja ver la emoción y el gusto que Paz sentía al hablar o escribir acerca de él.³¹ Creo que, independientemente de las razones que puedan esgrimirse para explicar cómo *Piedra de sol* nos ayuda a entender mejor la propuesta hermenéutica de Dworkin, lo cierto es que el poema que hemos revisado es uno de los mejores de la poesía mexicana contemporánea, por lo que creo que los lectores mexicanos del texto, también podemos, al leerlo, sentir un orgullo emocionado y gustoso sean cuales sean nuestros prejuicios jurídicos.

IV. COLOFÓN

En este artículo, he tratado de desarrollar la idea de que el derecho y la literatura son disciplinas que encuentran puntos de contacto en dimensiones cognitivas que se entrecruzan. Al ser

³⁰ Ver nota siguiente.

³¹ Es curioso que en las notas a la antología publicada en 1990, el poeta mexicano haga mención a una primera edición de 1957, que constaba de 590 versos. Sin embargo, no he podido encontrar esa versión y todas las que he consultado (1958, 1983 y 1990) contienen 610 versos. En todo caso, el hecho de que Paz no mencione cambios realizados al poema, reflejan cuán satisfecho estaba el poeta respecto de su texto. Ver Paz, Octavio, *Obra poética (1935-1988)*, México, Seix Barral, 1990, p. 776-777.

ambas disciplinas interpretativas y escritas, comparten ciertos rasgos, ciertas características. En realidad, he tratado de defender la existencia de la relación.

He intentado llevar a cabo un ejercicio de interpretación a partir de algunas de las ideas desarrolladas por Ronald Dworkin. El texto sometido a escrutinio ha sido *Piedra de sol*, poema escrito por el poeta mexicano Octavio Paz.

Mis esfuerzos no pasan por alto los límites establecidos por el propio Dworkin a su propuesta y que se condensan en la presentación de la ficción teórica representada por el juez *Hércules*. Sin embargo, sin pretensión hercúlea alguna, he intentado dar razones para sostener al menos dos afirmaciones desde un punto de vista teórico. Por una parte, creo que distinguir a la Interpretación como un acto crítico de la interpretación entendida como un acto creativo, no se sostiene en todos los casos. Esto es así porque cuando el derecho y la poesía se escriben, la interpretación no es sólo un acto crítico, sino también un acto de creación que ayuda a un escrito en proceso a alcanzar resultados felices. La idea de que el derecho y la poesía permiten caracterizar a la interpretación como creación, también nos ofrece razones para considerar que ambas disciplinas se realizan como actividades interpretativas.

Además, el artículo intenta respaldar la idea de que la interpretación, tanto en el mundo del derecho como en la literatura, es una actividad holística. Interpretar un poema bajo esa perspectiva filosófica, implica construir una interpretación que construya explicaciones bajo las cuales todos los elementos de un poema —fonéticos, métricos, prosódicos— sirvan para apuntar el significado del texto hacia afuera del mismo. En este sentido, la interpretación buscará encontrar los temas y las alegorías del texto —los principios y valores a los que alude Dworkin— que orientan al texto y que se encuentran más allá del significado literal del mismo para convertirlo en un todo coherente e integral.