



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Programa de Educación Continua para el Magisterio

¿Qué es la literatura y qué importa lo que sea?

Jonathan Culler¹

¿Qué es la literatura? Uno pensaría que esa ha de ser una cuestión central en la teoría literaria, pero en realidad no parece haber importado demasiado. ¿Por qué razón?

Al parecer hay sobre todo dos razones. En primer lugar, dado que la propia teoría entremezcla ideas de la filosofía, la lingüística, la historia, la teoría política y el psicoanálisis, ¿por qué habríamos de preocuparnos de si los textos que leemos son literarios o no? Los estudiantes y los profesores de literatura tienen hoy a su alcance una larga serie de proyectos de investigación sobre los que escribir y leer — «imágenes de la mujer a principios del siglo XX», por poner un ejemplo— que dan cabida con igual derecho a textos tanto literarios como no literarios. Se pueden estudiar las novelas de Virginia Woolf, la narración de los casos clínicos de Freud o incluso esos dos ámbitos, y no parece que la distinción sea crucial para el método. No se trata de que todos los textos sean de algún modo iguales: algunos se consideran más ricos, más poderosos, ejemplares, revolucionarios o fundamentales, por las razones que sean. Pero ambas obras, las literarias y las no literarias, pueden estudiarse conjuntamente y con métodos parejos.

Literariedad fuera de la literatura

En segundo lugar, la distinción no es crucial porque diversas obras de teoría hayan descubierto lo que podríamos llamar, simplificando al máximo, la «literariedad» de numerosos fenómenos no literarios. Muchos de los rasgos que con frecuencia se han tenido por literarios resultan ser también fundamentales en discursos y prácticas no literarios. Por ejemplo, en las discusiones recientes sobre la naturaleza de la comprensión histórica, se ha tomado como modelo el análisis de la comprensión de una narración. Un historiador no ofrece propiamente explicaciones equiparables a las leyes científicas con valor predictivo; no puede mostrar que si X se da conjuntamente con Y, entonces indefectiblemente pasará Z. Lo que hace, más bien, es mostrar cómo un hecho condujo a otro, qué produjo que *estallara* una guerra mundial y no por qué *tenía* que estallar. El modelo subyacente a la explicación histórica es, por tanto, la lógica de la narración: la manera en que las narraciones muestran que algo ocurre, al engranar la situación inicial, el desarrollo y el resultado de modo que adquieran sentido.

El modelo de inteligibilidad histórica es, en resumen, el de la narración literaria. Los que gustamos de leer y escuchar relatos podemos determinar con facilidad si la trama tiene sentido y es coherente, o si la historia ha quedado sin final. Si tanto la narrativa histórica como la literaria se caracterizan por los mismos modelos de lo que tiene sentido y lo que estructura una historia, entonces deja de parecer un problema teórico urgente la distinción entre ambas.

Asimismo, la teoría ha insistido en la importancia crucial que en muchos textos no literarios —ya se trate de las narraciones freudianas de casos clínicos o de obras de discusión filosófica— tienen recursos retóricos como la metáfora, que se creía definitoria de la literatura, pero solía concebirse como meramente ornamental en otros tipos de discurso. Al mostrar cómo una figura retórica puede

¹ En: Jonathan Culler: *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona, Crítica, 2004. pp. 29 – 55.

dar forma al pensamiento en discursos no literarios, los teóricos han demostrado la profunda literariedad de esos textos supuestamente no literarios, complicando así la separación entre lo literario y lo no literario.

Sin embargo, el mismo hecho de referirnos al descubrimiento de la «literariedad» de fenómenos no literarios para describir esta situación indica que la noción de literatura continua desempeñando un determinado papel que debemos desentrañar.

¿De qué pregunta se trata?

Nos encontramos de vuelta en la pregunta inicial, «¿Qué es la literatura?», que no encuentra respuesta. ¿De qué pregunta se trata, sin embargo? Si fuera un chavalín de cinco años el que se acercara a preguntármelo, lo tendría fácil: «La literatura son los cuentos, los poemas y el teatro», le diría. Pero si me lo pregunta un teórico, es difícil saber cómo afrontar la pregunta; quizá me interpela sobre la naturaleza general del objeto «literatura», que los dos conocemos a fondo. ¿Qué tipo de objeto o de actividad es? ¿Qué hace? ¿A qué fin atiende? En tal caso, «¿Qué es literatura?» no reclama una definición, sino más bien un análisis, incluso la discusión sobre por qué hay que ocuparse de la literatura.

Pero «¿Qué es literatura?» podría ser igualmente una pregunta sobre los rasgos distintivos de las obras que coincidimos en llamar literarias: ¿qué las distingue de las no literarias?, ¿qué diferencia a la literatura de otras actividades o entretenimientos del ser humano? Esta cuestión podría tener como origen el dudar sobre cómo decidir qué libro es literatura y cuál no; pero es más probable que ya se tenga una idea previa de que se considera literario y se quiera saber algo diferente: ¿existen rasgos distintivos esenciales presentes en todas las obras literarias?

Es difícil responder a eso. La teoría ha pugnado por encontrar la respuesta, pero sin demasiado éxito. Las razones están al alcance de todos: las obras literarias son de todos los tamaños y colores, y la mayoría parece tener más aspectos en común con obras que pocas veces llamamos literatura que con otras que son reconocidamente literarias. Así, *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, se parece bastante más a una autobiografía que a un soneto; y un poema de Robert Burns —«My love is like a red, red rose» («Mi amada es una rosa, una rosa roja») — se parece más a una canción popular que a *Hamlet*. ¿Existen rasgos compartidos por los poemas, las obras de teatro y las novelas que los distinguen de, pongamos por caso, las canciones, la transcripción de una conversación o las autobiografías?

Perspectiva histórica

Basta con contemplarla bajo una ligera perspectiva histórica para que la cuestión se nos complique más. Lo que hoy llamamos literatura se ha venido escribiendo desde hace más de veinticinco siglos, pero el sentido actual de la palabra literatura se remonta a poco más allá de 1800. Antes de esa fecha, *literatura* y términos afines en otras lenguas europeas significaban «escritos» o «conocimiento erudito». Todavía hoy se conserva en inglés o alemán la acepción común de «bibliografía» o «estudios» para *litterature* y *Literatur*, e incluso en español cabe esa acepción cuando se habla, por ejemplo, de «literatura médica». Las obras que hoy se estudian como literatura inglesa, española o latina en las escuelas y universidades antes se consideraban solo ejemplos excelsos del uso posible del lenguaje y la retórica, y no un tipo particular de escritura. Eran muestras de una categoría mayor de prácticas ejemplares de la escritura y el pensamiento, que incluía el discurso retórico, los sermones, la historia y la filosofía. No se pedía a los estudiantes que los interpretaran, en el sentido en que se interpretan hoy las obras literarias, procurando explicar «de que tratan en realidad». Se llevaban a cabo otras tareas; los estudiantes memorizaban las obras, estudiaban su gramática, identificaban sus figuras retóricas y las estructuras o procedimientos de la argumentación. Una obra como la *Eneida* de Virgilio, que hoy se estudia como literatura, recibía un trato muy diferente en las escuelas de antes de 1850.

El sentido moderno de literatura en Occidente, entendida como un escrito de imaginación, tiene su origen en los teóricos del Romanticismo alemán de la transición de los siglos XVIII y XIX y, por buscar una fuente concreta, en el libro que publicó en 1800 la baronesa francesa Madame de Staël, muy cercana a los primeros románticos alemanes: *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*. Pero incluso si nos limitamos a los dos últimos siglos, la categoría de literatura escapa a nuestra definición: ¿acaso ciertas obras que hoy consideramos literatura — poemas sin rima ni metro aparente, escritos en el lenguaje propio de la conversación ordinaria— hubieran cumplido los requisitos para que Madame de Staël los calificara de «literatura»? Y deberíamos dar entrada en nuestras consideraciones a las culturas no europeas, lo que complica todavía más la cuestión. Uno siente la tentación de abandonar y concluir que es literatura lo que una determinada sociedad considera literatura; un conjunto de textos que los árbitros de esa cultura reconocen como pertenecientes a la literatura.

Desde luego, una conclusión como esta es totalmente insatisfactoria. No resuelve la cuestión, solo la desplaza; en lugar de preguntarnos qué es la literatura, debemos preguntarnos ahora qué es lo que nos impulsa (a nosotros, o a los miembros de otra sociedad) a tratar algo como literatura. Sin embargo, lo mismo ocurre en otras categorías, que no se refieren a propiedades específicas sino sólo a los criterios, variables, de cada grupo social. Tómese por ejemplo una pregunta como «¿Qué es una mala hierba?». ¿Existe una esencia de la «malayerbidad», un algo especial, un no se qué, que las malas hierbas comparten y que las distingue de las otras plantas? Quien con su mejor voluntad se haya puesto a escardar un jardín sabe cuánto cuesta distinguir una mala hierba de las otras plantas, y se preguntará cuál es el secreto. ¿Qué puede ser? ¿Cómo se reconoce una mala hierba? Bien, el secreto es que no hay secreto. Las malas hierbas son sencillamente plantas que los jardineros no quieren que crezcan en su jardín. Quien tenga curiosidad por ellas perderá el tiempo si busca la naturaleza botánica de la «malayerbidad», las características físicas o formales que hacen que una planta sea una mala hierba. En lugar de eso hay que emprender estudios históricos, sociológicos y quizá psicológicos sobre los tipos de planta que se consideran indeseables por parte de diferentes grupos en diferentes lugares.

Quizá la *literatura* es como las *malas hierbas*. Pero esta respuesta no elimina la pregunta; la reformula de nuevo: ¿qué elementos de nuestra cultura entran en juego cuando tratamos un texto como literatura?

Tratar textos como literatura

Supongamos que nos encontramos con una frase como la siguiente:

*We dance round in a ring and suppose,
But the Secret sits in the middle and knows.*

(Bailamos en círculo y suponemos,
Pero el Secreto sabe, sentado en el centro.)

Bueno, ¿de qué se trata, y cómo lo sabemos? Dependerá en gran parte de *dónde* encontremos este texto. Si aparece en el apartado de horóscopo de un periódico, no será más que una redacción inusualmente enigmática; pero si tiene valor de ejemplo, como en esta ocasión, podemos indagar las diversas posibilidades que nos ofrecen los usos corrientes del lenguaje. ¿Es quizá una adivinanza, y nos toca adivinar el Secreto? O tal vez se trate de publicidad de un producto nuevo, el Secreto, pues es frecuente que la publicidad recurra a la rima —«Winston tastes good, like a cigarette should», «Recuérdalo: con agua solo cueces, con Avecrem enriqueces— y se ha ido volviendo progresivamente más enigmática, para intentar impactar a un público cada vez cansado. Aun así, esta frase parece desligada de todo contexto práctico imaginable, incluida la venta de un producto. Si añadimos que el texto rima y que, tras las dos primeras palabras, sigue un esquema

rítmico regular de alternancia de sílabas átonas y tónicas (*róund-in-a-ríng-and-sup-póse*), surge la posibilidad de que este texto pueda ser poesía, una muestra de literatura.

Algo no cuadra del todo, sin embargo; lo que origina la posibilidad de que estemos ante un texto literario es que no tiene utilidad práctica evidente, pero ¿podemos conseguir ese mismo efecto si sacamos otras frases del contexto en que se clarifica su función? Tomemos una frase de un libro de instrucciones, un prospecto, un anuncio, un periódico, y escribámosla aislada sobre el papel:

Agítese enérgicamente y déjese reposar cinco minutos.

¿Es literatura? ¿Lo he convertido en literatura al sacarlo del contexto práctico de unas instrucciones? Tal vez sí, pero no está muy claro que lo haya logrado. Parece que nos falta algo: la frase no tiene recursos que nos permitan trabajar sobre ella. Para que fuera literatura necesitaríamos, acaso, inventar un título cuya relación con el «verso» creara problemas y obligara a ejercitar la imaginación: «El secreto», por ejemplo, o «La esencia de la compasión».

No obstante, sería bastante más fácil si la frase sonara algo así como «Una nube de azúcar al alba, en la almohada» parece tener más oportunidades de ser literatura, pues no puede ser nada más que una imagen, lo que invita a un cierto tipo de atención, invita a pensar. Eso sucede con los textos en los que la relación entre forma y contenido puede dar que pensar. En esta perspectiva, la frase que abre un libro de filosofía como el de W. O. Quine, *From a Logical Point of View*, podría ser considerada un poema:

Una cosa extraña
Sobre el problema ontológico es su
Sencillez.

Dispuesta en la página en esas tres líneas y rodeada de intimidatorios márgenes de silencio, la frase puede despertar una forma de atención que podríamos llamar «literaria»: un interés por las palabras, por cómo se relacionan entre sí, qué implican, y especialmente un interés por saber cómo relacionan lo dicho y la manera en que se dice. Es decir, por estar escrita de esa manera, la frase parece capaz de responder a la idea moderna de poema y al tipo de atención que se asocia hoy con la literatura. Si alguien nos *dijera* este enunciado, le preguntaríamos qué quiere decir; pero al tomarlo como un poema, la pregunta ya no es la misma; no se trata de qué quiere decir el emisor o el autor, sino qué quiere decir el poema; cómo funciona su lenguaje; qué hace este texto, en definitiva.

Si aislamos la primera frase, «Una cosa extraña», se deriva la cuestión de qué es una cosa y cuándo una cosa es extraña. «¿Qué es una cosa?» es precisamente una de las cuestiones de la ontología, la ciencia del ser, el estudio de lo que es o existe. Pero «cosa» en el sintagma «una cosa extraña» no se refiere a un objeto físico, sino a algo parecido a una relación o un aspecto que no parecen existir de la misma manera que existe una casa o una piedra. La frase, por tanto, postula la sencillez pero no practica lo que postula, sino que ilustra, en esa ambigüedad de la cosa, una parte de los imponentes problemas que afronta la ontología. Sin embargo, la propia sencillez del poema —el hecho de que se pare después de «sencillez», como si no fuera necesario añadir nada— otorga credibilidad a la por otra parte inverosímil afirmación de la sencillez. En cualquier caso, si la aislamos de este modo, la frase puede generar una actividad como la que hemos desarrollado: el modelo de actividad interpretativa que asociamos con la literatura.

¿Qué nos dicen sobre la literatura experimentos como estos? Nos sugieren, en primer lugar, que si se aísla el lenguaje de otros contextos, si se lo separa de otros propósitos, puede ser luego interpretado como la literatura (a condición de que posea algunas cualidades que le permitan responder a esa forma de interpretación). Si la literatura es lenguaje descontextualizado, apartado de otras funciones o propósitos, es también en sí misma un contexto, que suscita formas especiales de atención. Así, por ejemplo, el lector de literatura prestará atención a la complejidad potencial del texto y buscará significados implícitos; sin que ello implique, además, que el enunciado le esté exigiendo un comportamiento concreto. Describir la «literatura» sería, entonces,

determinar qué conjunto de supuestos y operaciones interpretativas aplica el lector en su acercamiento a esos textos.

Las convenciones de la literatura

El análisis de la narración (y englobamos bajo «narración» desde la anécdota personal a una novela entera) ha permitido observar la vigencia de un acuerdo o convención que, aunque se presenta bajo el formidable nombre de «principio de cooperación hiperprotegido», es en realidad muy sencillo. Por una parte, nuestra comunicación diaria depende de una convención fundamental: los participantes cooperan unos con otros y, por tanto, se comprometen a intercambiarse información relevante para la conversación. Si le pregunto a alguien si Manuel es un buen estudiante y me responde que «suele ser puntual», interpretaré la respuesta presuponiendo que mi interlocutor coopera conmigo y que lo que me dice es relevante; de modo que no me quejaré de que no me haya respondido, sino que entenderé que la respuesta está implícita y se quiere decir que, aparte de la puntualidad, poco más se puede añadir de positivo sobre Manuel como estudiante. Mientras no se demuestre lo contrario, un hablante presupone que la persona con la que habla coopera con él.

En cuanto a la narración literaria, considerémosla parte de una clase mayor de textos, los «textos expositivos narrativos»; la relevancia de estos enunciados no depende de la información que aportan a su oyente o lector, sino de su «explicabilidad». Tanto si explicamos una anécdota a un amigo como si escribimos una novela para la posteridad, lo que hacemos es muy diferente de lo que se hace, por ejemplo, al testificar en un juicio: intentamos crear una historia que «valga la pena» para el oyente; que tenga algún tipo de finalidad o de sentido, que divierta o entretenga. Lo que distingue a los textos literarios de otros textos expositivos igualmente narrativos es que han superado un proceso de selección: han sido publicados, reseñados e impresos repetidamente, de modo que un lector se acerca a ellos con la seguridad de que a otros antes que a él les ha parecido que estaban bien contruidos y «valían la pena». Por tanto, en la comunicación literaria, el principio de cooperación está «hiperprotegido». Nos haremos cargo de las oscuridades o irrelevancias manifiestas que encontremos, sin suponer que carecen de sentido. El lector presupone que las dificultades que le causa el lenguaje literario tienen una intención comunicativa y, en lugar de imaginar que el hablante o el escritor no está cooperando en la comunicación (como podríamos pensar en otros contextos), se esforzará por interpretar esos elementos que incumplen las convenciones de la comunicación eficiente integrándolos en un objetivo comunicativo superior. La «literatura» es una etiqueta institucionalizada que nos permite esperar razonablemente que el resultado de nuestra esforzada lectura «valdrá la pena»; y gran parte de las características de la literatura se deriva de la voluntad de los lectores de prestar atención y explorar las ambigüedades, en lugar de correr a preguntar «¿qué quieres decir con eso?»

La literatura, podríamos concluir, es un acto de habla o un suceso textual que suscita ciertos tipos de atención. Contrasta con otras clases de actos de habla, como es el transmitir información, preguntar o hacer una promesa. En la mayoría de casos, lo que como lectores nos impele a tratar algo como literatura es, sencillamente, que lo encontramos en un contexto que lo identifica como tal: en un libro de poemas, en un apartado de una revista o en los anaqueles de librerías y bibliotecas.

Una incógnita pendiente

Nos queda todavía una incógnita por resolver. ¿Hay acaso maneras especiales de manejar el lenguaje que nos indiquen que lo que leemos es literatura? ¿O, por el contrario, cuando sabemos que algo es literatura le prestamos una atención diferente a la que damos a los periódicos y, en resultas, encontramos significados implícitos y un manejo especial del lenguaje? La respuesta más factible es que se dan ambos casos; a veces el objeto tiene características que lo hacen literario y

otras veces es el contexto literario el que motiva la decisión. Que el lenguaje esté estructurado de forma rigurosa no es suficiente para convertir un texto en literario; no hay ningún texto más estructurado que la guía de teléfonos... Y no podemos tampoco convertir el primer texto que se nos ocurra en literario con solo aplicarle ese calificativo; no puedo tomar mi viejo manual de química y leerlo como una novela.

Por una parte, entonces la literatura no es un mero marco en el que quepa cualquier forma de lenguaje, y no todas las frases que dispongamos en un papel como si fueran un poema logran funcionar como literatura. A su vez, no obstante, la literatura es más que un uso particular del lenguaje, pues muchas obras no hacen ostentación de esa supuesta diferencia; funcionan de un modo especial porque reciben una atención especial.

Nos las vemos con una estructura complicada. Las dos perspectivas se superponen parcialmente, se entrecruzan, pero no parece que se derive una síntesis. Podemos pensar que las obras literarias son un lenguaje con rasgos y propiedades distintivas, o que son producto de convenciones y una particular manera de leer. Ninguna de las dos perspectivas acoge satisfactoriamente a la otra, y tenemos que conformarnos con saltar de una a otra. Apuntaré a continuación cinco consideraciones que la teoría ha propuesto sobre la naturaleza de la literatura: en cada una partimos de un punto de vista razonable, pero al final debemos hacer concesiones a las otras propuestas.

La naturaleza de la literatura

1. La literatura trae «a primer plano» el lenguaje

Se suele decir que la «literariedad» reside sobre todo en la organización del lenguaje, en una organización particular que lo distingue del lenguaje usado con otros propósitos. La literatura es un lenguaje que trae «a primer plano» el propio lenguaje; lo rarifica, nos lo lanza a la cara diciendo «¡Mírame! ¡Soy lenguaje!», para que no olvidemos que estamos ante un lenguaje conformado de forma extraña. La poesía, de modo quizá más evidente que los otros géneros, organiza el sonido corriente del lenguaje de forma que lo percibamos. Veamos el comienzo de un soneto de Miguel Hernández:

Tu corazón, una naranja helada
con un dentro sin luz de dulce miera
y una porosa vista de oro: un fuera
venturas prometiendo a la mirada.

La disposición lingüística pasa a primer término (escúchese la repetida presencia de las erres, además del ritmo acentual o la rima), y aparecen imágenes de objetos inusuales como «un dentro sin luz»; todo indica que estamos ante un manejo especial del lenguaje que quiere atraer nuestra atención hacia las propias estructuras lingüísticas.

Pero es igualmente cierto que la mayoría de lectores no perciben los patrones lingüísticos a no ser que algo aparezca identificado como literatura. Al leer prosa corriente no estamos escuchando. El ritmo de mi frase anterior, por ejemplo, no habrá dejado huella en el oído del lector; pero si asoma una rima, el lector ya no escatima su atención y se aproxima... a escuchar atentamente. La rima, que es una señal convencional de literariedad, nos hace percibir el ritmo que previamente ya estaba en la frase. Cuando el texto que tenemos delante se etiqueta como literario, estamos dispuestos a prestar atención a cómo se organizan los sonidos y otros elementos del lenguaje que generalmente nos pasan inadvertidos.

2. La literatura integra el lenguaje

La literatura es un lenguaje en el que los diversos componentes del texto se relacionan de modo complejo. Si me llega una carta al buzón pidiéndome colaboración para una causa noble, difícilmente encontraré que su sonido sea un eco del sentido; pero en literatura hay relaciones —de intensificación o de contraste y disonancia— entre las estructuras de los diferentes niveles lingüísticos: entre el sonido y el sentido, entre la organización gramatical y la estructura temática. Una rima, al unir dos palabras (*helada/mirada*), nos lleva a relacionar su significado (la «mirada helada» podría resumir la actitud que el yo poético percibe en su amada).

Pero ninguna de las dos propuestas vistas hasta ahora, ni ambas en conjunto, nos definen qué es la literatura. No toda la literatura trae a primer término el lenguaje como se sugiere en la consideración 1, pues muchas novelas no lo hacen:

Una muralla de piedra, negruzca y alta, rodea a Urbía. Esta muralla sigue a lo largo del camino real, limita el pueblo por el norte, y al llegar al río se tuerce, tropieza con la iglesia, a la que coge, dejando parte del ábside fuera de su recinto, y después escala una altura y envuelve la ciudad por el sur.

Con estas palabras empieza no una guía rural, sino *Zalacaín el aventurero*, de Pío Baroja. Igualmente, no todos los textos que traen el lenguaje a un primer plano son literatura; los trabalenguas («Tres tristes tigres comían trigo en un trigal») son considerados literatura muy raramente, pero llaman la atención sobre el lenguaje mismo, además de lenguarnos la traba. Los anuncios publicitarios hacen gala de los recursos lingüísticos más llamativos de forma muchas veces más radical que la poesía, y la integración de los diferentes niveles lingüísticos puede ser más chillona. Así, Roman Jakobson cita como ejemplo clave de la función poética no un verso de un poema, sino el eslogan político de la campaña presidencial de Dwight D. («Ike») Eisenhower: *I like Ike* («Me gusta Ike»). A través de un juego de palabras, resulta que tanto yo —*I*, el sujeto de la frase— como el candidato *Ike* —el objeto del verbo— estamos integrados en el núcleo verbal: *like*-gustar. ¿Cómo no va a gustarme si *like* y *Ike* son incluso difíciles de distinguir? Parece que hasta al lenguaje le guste ese ajuste... En definitiva, no se trata tanto de que las relaciones entre los niveles lingüísticos sean relevantes sólo en literatura, sino de que en literatura es más probable que busquemos y encontremos un uso productivo de la relación entre forma y contenido o entre tema y lenguaje; y al intentar entender en qué contribuye cada elemento al efecto global, hallaremos integración, armonía, tensión o disonancia.

Las explicaciones de la literariedad que recurren a la rarificación o la integración del lenguaje no conducen a tests que pueda aplicar, pongamos, un marciano para separar la literatura de las otras formas de escritura. Sucede más bien que estas explicaciones —como la mayoría de pretensiones de definir la naturaleza de la literatura— dirigen la atención a determinados aspectos de la literatura que se consideran esenciales. Leer un texto como literatura, nos dicen estas aproximaciones, es mirar ante todo la organización del lenguaje; no es leerlo como expresión de la psique del autor o como reflejo de la sociedad que lo ha producido.

3. La literatura es ficción

Una de las razones por las que el lector presta una atención diferente a la literatura es que su enunciado guarda una relación especial con el mundo; una relación que denominamos «ficcional». La obra literaria es un suceso lingüístico que proyecta un mundo ficticio en el que se incluyen el emisor, los participantes en la acción, las acciones y un receptor implícito (conformado a partir de las decisiones de la obra sobre qué se debe explicar y qué se supone que sabe o no sabe el receptor). Las obras literarias se refieren a personajes ficticios y no históricos (Emma Bovary, Huckleberry Finn, el capitán Alatriste), pero la ficcionalidad no se limita a los personajes y los acontecimientos. Los elementos «deícticos» del lenguaje (elementos de orientación, cuya referencia depende de la situación de enunciación), como los pronombres (yo, tu) o los adverbios de tiempo y lugar (aquí, allá, arriba, hoy, ayer, mañana), funcionan de un modo particular en las obras literarias. El *ahora* de un poema («Agora que sé d'amor me metéis monja», como dice la

canción tradicional) no se refiere al instante en que se compuso el poema o se publicó por primera vez, sino al tiempo interno del poema, propio del mundo ficticio de lo narrado. Y el «yo» que aparece en un poema, como el de Lorca «Y que yo me la llevé al río / creyendo que era mozuela», es también ficcional; se refiere al yo que dice el poema, que puede ser muy diferente del individuo empírico, Federico García Lorca. (Puede haber vínculos muy estrechos entre lo que le sucede al yo poético o al yo narrador y lo que le haya sucedido al escritor en un momento de su vida. Pero un poema de un escritor viejo puede presentarse en la voz de un yo poético joven y viceversa. Y, de forma más evidente en el caso de la novela, el narrador, el personaje que dice «yo» al par que cuenta la historia, puede tener experiencias y expresar opiniones muy diferentes de las de sus autores.) En la ficción, la relación entre lo que dice el yo ficcional y lo que piensa el autor real es siempre materia de debate. Lo mismo sucede con la relación entre los sucesos ficticios y las circunstancias del mundo. El discurso no ficcional acostumbra a integrarse en un contexto que nos aclara cómo tomarlo: un manual de instrucciones, un informe periodístico, la carta de una ONG. Sin embargo, el concepto de ficción deja abierta, explícitamente, la problemática de sobre qué trata en verdad la obra ficcional. La referencia al mundo no es tanto una propiedad de los textos literarios como una función que la interpretación le atribuye. Si quedo con alguien para cenar «en el Hard Rock Café, mañana, a las diez», él o ella entenderán que es una invitación concreta e identificarán la referencia espacial y temporal según el contexto de la enunciación («mañana» será por ejemplo el 14 de junio de 2003, «las diez» son las diez de la noche, hora peninsular). Pero cuando el poeta Ben Jonson escribe un poema «Invitando a un amigo a cenar», la ficcionalidad del poema conlleva que su relación con el mundo esté sujeta a interpretaciones: el contexto del mensaje es literario y hay que decidir si consideramos que el poema caracteriza sobre todo la actitud de un emisor ficcional, si bosqueja un modo de vida pretérito o si sugiere que la amistad y los placeres humildes son esenciales para la felicidad humana.

¿Cómo interpretar *Hamlet*? Entre otras cosas, deberemos decidir si creemos que trata, pongamos, de los problemas de los príncipes daneses o bien del dilema del hombre del Renacimiento que experimenta cambios en la concepción del yo; o si quizá habla de las relaciones en general de los hombres con su madre, o tal vez afronta la cuestión de cómo una representación (incluyendo una representación literaria) afecta a la manera en que damos sentido a nuestra experiencia. Hay referencias a Dinamarca a lo largo y ancho de la obra, pero eso no significa que sea necesario leer *Hamlet* como una obra sobre Dinamarca; esa es una decisión interpretativa. Podemos relacionar la obra con el mundo en diferentes niveles. La ficcionalidad de la literatura separa el lenguaje de otros contextos en los que recurrimos al lenguaje, y deja abierta a interpretación la relación de la obra con el mundo.

4. La literatura es un objeto estético

Las tres características de la literatura que hemos visto hasta aquí —los niveles suplementarios de la organización lingüística, la separación de los contextos prácticos de enunciación y la relación ficcional con el mundo — se pueden agrupar bajo el encabezamiento de «función estética del lenguaje». Estética es el nombre tradicional de la teoría del arte, que ha debatido por ejemplo si la belleza es una propiedad objetiva de las obras de arte o si se trata de una respuesta subjetiva de los espectadores, o también cómo se relaciona lo bello con lo bueno y lo verdadero.

Para Immanuel Kant, el teórico principal de la estética moderna en Occidente, recibe el nombre de «estético» el intento de salvar la distancia entre el mundo material y el espiritual, entre el mundo de las fuerzas y las magnitudes y el mundo de los conceptos. Un objeto estético, como podría ser una pintura o una obra literaria, ilustra la posibilidad de reunir lo material y lo espiritual gracias a su combinación de forma sensorial (colores, sonidos) y contenido espiritual (ideas). Una obra literaria es un objeto estético porque, con las otras funciones comunicativas en principio puestas entre paréntesis o suspendidas, conduce al lector a considerar la interrelación de forma y contenido.

Los objetos estéticos, para Kant y otros teóricos, tienen una «finalidad sin finalidad». Su construcción tiene una finalidad; se los organiza para que todas sus partes cooperen para lograr un

fin. Pero esa finalidad es la propia obra de arte, el placer de la creación o el placer ocasionado por la obra, no una finalidad externa. En la práctica, esto supone que considerar un texto como literario es preguntar cómo contribuyen las partes al efecto global, pero en ningún caso creer que la intención última de una obra es cumplir un objetivo, como por ejemplo informarnos o convencernos. Cuando decíamos que una narración es un acto de lenguaje cuya relevancia depende de su «explicabilidad», quedaba implícito que hay una finalidad en las historias (cualidades que pueden convertirla en «buenas historias»), pero que esta no se enlaza con propósitos externos; en ese momento estamos describiendo la función afectiva, estética, de las historias, incluidas las no literarias. Una buena historia se puede explicar, impacta en el lector o el oyente como algo que «vale la pena». Quizá divierta o enseñe o provoque, puede ocasionar una variedad de efectos, pero no podemos definir las buenas historias, en general, dependiendo de si originan alguno de estos efectos.

5. La literatura es una construcción intertextual o autorreflexiva

La teoría reciente ha defendido que las obras literarias se crean a partir de otras obras, son posibles gracias a obras anteriores que las nuevas integran, repiten, rebaten o transforman. Esta noción se designa a veces con el curioso nombre de «intertextualidad». Una obra existe entre otros textos, a través de las relaciones con ellos. Leer algo como literatura es considerarlo un suceso lingüístico que cobra sentido en relación con otros discursos: por ejemplo, cuando un poema juega con las posibilidades creadas por los poemas previos, o una novela escenifica y critica la retórica política de su tiempo. El soneto de Shakespeare «My mistress' eyes are nothing like the sun» («Los ojos de mi señora no son comparables con el Sol») recoge las metáforas de la tradición previa de poesía amorosa para negarlas («But no such roses see I in her cheeks», «yo no veo rosas tales en sus mejillas»); para negarlas como medio de elogiar a una mujer que «cuando camina, pisa en el suelo» («when she walks, treads on the ground»). El poema tiene sentido en relación con la tradición que lo hace posible².

Si leer un poema como literatura es relacionarlo con otros poemas, comparar y contrastar la manera en que crea sentido con la manera en que lo crean otros, resulta posible por tanto leer los poemas como si en cierta medida trataran sobre la propia poesía: se relacionan con las operaciones de la imaginación y la interpretación poética. Estamos aquí ante otra noción que ha sido importante en la teoría reciente: la literatura reflexiona sobre sí misma, es «autorreflexiva». Las novelas tratan hasta cierto punto de las novelas, de qué problemas y qué posibilidades se encuentran al representar y dar forma o sentido a nuestra experiencia. Desde esta perspectiva, *Madame Bovary* se puede leer como la exploración de las relaciones entre la «vida real» de Emma Bovary y la manera en que tanto las novelas románticas que ella lee como la propia novela de Flaubert dan sentido a esa experiencia. Siempre podemos preguntar a una novela (o a un poema) cómo lo que deja implícito sobre la construcción del sentido es un comentario a la manera en que lleva a cabo la construcción del sentido.

En la práctica literaria, los autores persiguen renovar o hacer avanzar la literatura y con ello, implícitamente, reflexionan sobre ella. Pero de nuevo, hallaremos que esta característica se da por igual en otras formas: el significado de un adhesivo de coche, como el de un poema, puede depender de los adhesivos anteriores: el eslogan reciente «Nuke a Whale for Jesus!» («¡Haga estallar una ballena, por Dios!») no tiene sentido sin sus precedentes «No nukes» («Armas nucleares no»), «Save the Whales» («Salvemos las ballenas») y «Jesus saves» («Jesus te salva»), y se podría decir, sin duda, que «Nuke a Whale for Jesus» trata en realidad de los adhesivos. La intertextualidad y la autorreflexividad de la literatura, por tanto, no son un rasgo distintivo, sino el

² Se trata del soneto CXXX de Shakespeare. Podemos hallar un juego parecido frente a la tradición amorosa previa, por ejemplo, en el soneto de Lupercio Leonardo de Argensola que comienza «No fueron tus divinos ojos, Ana, / los que al yugo amoroso me han rendido; / ni los rosados labios, dulce nido / del ciego niño, donde néctar mana...». En este caso el objetivo es elogiar el alma frente a la apariencia física: «Tu alma, que en tus obras se trasluce, es la que sujetar pudo la mía...». (*N. del t.*)

llevar a primer plano ciertos aspectos del uso del lenguaje y ciertas cuestiones sobre la representación que se pueden observar también en otros textos.

¿Propiedades o consecuencias?

En los cinco casos hemos encontrado la situación que mencionábamos más arriba: estamos ante lo que podemos describir como propiedades de las obras literarias, ante características que las señalan como literarias, pero que podrían ser consideradas igualmente resultado de haber prestado al texto determinado tipo de atención; otorgamos esta función al lenguaje cuando lo leemos *como* literatura. Ninguna de estas perspectivas, se diría, puede englobar al resto para convertirse en la perspectiva exhaustiva. Los rasgos propios de la literatura no se pueden reducir ni a propiedades objetivas ni a meras consecuencias del modo en que enmarcamos el lenguaje. Hay para ello una razón fundamental, que ya vimos en los pequeños experimentos mentales al comienzo de este capítulo: el lenguaje se resiste a los marcos que le imponemos. Es difícil convertir el pareado «We dance round in a ring...» en un horóscopo de periódico, o la instrucción «Agítese enérgicamente» en un poema que agite nuestro ánimo. Al tratar algo como literatura, al buscar esquemas rítmicos o coherencia, el lenguaje se nos resiste; tenemos que trabajar en él, trabajar junto a él. En definitiva, la «literariedad» de la literatura podría residir en la tensión que genera la interacción entre el material lingüístico y lo que el lector, convencionalmente, espera que sea la literatura. Pero lo afirmo no sin precaución, pues en las cinco aproximaciones anteriores se ha visto que todos los rasgos identificados como características importantes de la literatura han acabado por no ser un rasgo *definitorio*, ya que se observa que funcionan por igual en otros usos del lenguaje.

Las funciones de la literatura

Al comienzo de este capítulo decíamos que la teoría literaria de los últimos veinte años no ha concentrado sus análisis en la diferencia entre las obras literarias y no literarias. Lo que han emprendido los teóricos es una reflexión sobre la literatura como categoría social e ideológica, sobre las funciones políticas y sociales que se creía que realizaba ese algo llamado «literatura». En la Inglaterra del siglo XIX, la literatura surgió como una idea de extraordinaria importancia, un tipo especial de escritura encargado de diversas funciones. Se convirtió en un sujeto de instrucción en las colonias del Imperio Británico, con la misión de que los nativos apreciaran la grandeza de Inglaterra y se comprometieran, como participantes agradecidos, en una empresa civilizadora de alcance histórico. En la metrópoli debía contrarrestar el egoísmo y el materialismo fomentados por la nueva economía capitalista, ofreciendo valores alternativos a las clases medias y los aristócratas y despertando el interés de los trabajadores por la cultura que, materialmente, los relegaba a una posición subordinada. De una tacada, la literatura iba a enseñar la apreciación desinteresada del arte, despertar un sentimiento de grandeza de la patria, generar compañerismo entre las clases y, en última instancia, funcionar como sustituto de la religión, que ya no parecía capaz de mantener unida a la sociedad.

Cualquier conjunto de textos que pueda conseguir todo eso sería, desde luego, muy especial. ¿Qué hay en la literatura para que se pudiera pensar que hacía todo eso? En ella encontramos algo a la vez fundamental y singular: ejemplaridad. Una obra literaria es, paradigmáticamente — tomemos *Hamlet*—, la historia de un personaje ficticio: se presenta, en cierta medida, como ejemplar (si no fuera así, ¿por qué la leeríamos?), pero a la vez se resiste a definir el ámbito de alcance de esa ejemplaridad; de aquí la facilidad con la que lectores y críticos hablan de la «universalidad» de la literatura. La estructura de la obra literaria es tal que resulta más sencillo tomar el texto como si nos hablara de la «condición humana» en general que especificar qué categorías más específicas son las que describe o ilumina. ¿*Hamlet* trata solo de los príncipes, de los hombres del Renacimiento, de los jóvenes introspectivos, o de las personas cuyo padre muere en circunstancias oscuras? Todas esas respuestas parecen insuficientes; resulta más sencillo no

responder y aceptar implícitamente, con ello, una posible universalidad. En su particularidad, las novelas, los poemas y las obras de teatro declinan explorar *de qué* son un ejemplo, a la vez que invitan al lector a implicarse en los pensamientos y concepciones del narrador y sus personajes.

Sin embargo, la combinación de una propuesta universalizable con el hecho de que la literatura se dirige a todos los que leen la lengua en que ha sido escrita ha desarrollado una potente función *nacional*. Benedict Anderson, en su libro *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la expansión del nacionalismo*, una obra de historia política que ha ejercido influencia como teoría, ha defendido que las obras literarias —particularmente la novela— ayudaron a crear comunidades nacionales al postular una amplia comunidad de lectores y apelar a ella; esta comunidad es limitada, pero en principio abierta a todos los que pueden leer la lengua. «La ficción», escribe Anderson, «se filtra callada y continuamente en la realidad, creando esa notoria confianza de la comunidad en el anonimato que es el hito de las naciones modernas». Presentar a los personajes, narradores, argumentos y temas de la literatura inglesa como potencialmente universales es promover una comunidad imaginaria, abierta pero limitada, a la cual se invita a que aspiren, por ejemplo, los súbditos de las colonias británicas. De hecho, cuanto más se acentúa la universalidad de la literatura, esta puede desarrollar en mayor medida una función nacional: reivindicar la universalidad de la visión del mundo que nos ofrece Jane Austen convierte a Inglaterra, sin duda, en un lugar muy especial, que muestra las normas del gusto y la conducta y, ante todo, los escenarios éticos y las circunstancias sociales en los que se resuelven las cuestiones de moral y se forma la personalidad.

La literatura se ha considerado un tipo especial de escritura que podía civilizar, se decía, no solo a las clases bajas sino también a la aristocracia y a las clases medias. Esta perspectiva de la literatura como un objeto estético capaz de hacernos «mejores» se vincula con una determinada idea del sujeto, que la teoría ha dado en llamar el «sujeto liberal»: el individuo definido no por su condición e intereses sociales, sino por una subjetividad individual (racional y moral) que se cree esencialmente libre de determinantes sociales. El objeto estético, carente de finalidad práctica, nos despierta maneras particulares de reflexión e identificación y con ello nos ayuda a convertirnos en «sujeto liberal», mediante el ejercicio libre y desinteresado de una facultad imaginativa que combina el saber y el juicio en la proporción correcta. La literatura lo consigue, se pensaba, al animar al lector a considerar situaciones complejas sin necesidad de emitir un juicio urgente sobre ellas, al comprometer nuestra mente en cuestiones éticas e inducirnos a examinar conductas humanas (incluyendo la propia) como lo haría un extraño o un lector de novelas. Ensalza el desinterés, enseña a tener sensibilidad y realizar distinciones sutiles, nos mueve a identificarnos con hombres y mujeres de otra condición y, en consecuencia, promueve el compañerismo. En 1860, un educador sostenía que

al departir con los pensamientos y dichos de los que son líderes intelectuales de la raza, nuestros corazones terminan por latir en aborramiento con un sentir de humanidad universal. Descubrimos que no existe diferencia de clase, partido o credo que pueda destruir la facultad del genio de cultivar e instruir; y que, por encima del humo y la agitación, del estruendo y la confusión de la vida inferior del hombre con sus congojas, sus ocupaciones y discusiones, existe una serena y luminosa tierra de la verdad, donde todos pueden encontrarse y esparcirse en común.

Las discusiones teóricas recientes han puesto en duda, comprensiblemente, esta concepción de la literatura, y han denunciado en particular la mistificación que pretende distraer de la miseria de su condición a los trabajadores, ofreciéndoles acceso a esta «región superior»; pues, como dice Terry Eagleton, «si no se arroja a las masas unas cuantas novelas, quizás acaben por reaccionar erigiendo unas cuantas barricadas». Sin embargo, en nuestro examen de qué se afirma que hace la literatura, de cómo funciona en tanto que práctica social, nos encontraremos con argumentos varios que no será fácil cohonestar.

Se ha concedido a la literatura funciones diametralmente opuestas. ¿Es acaso la literatura un instrumento ideológico, un conjunto de relatos que seducen al lector para que acepte la estructura jerárquica de la sociedad? Si las novelas dan por sentado que la mujer debe alcanzar su felicidad,

en el supuesto de que deba, en el matrimonio; o si aceptan con naturalidad las clases sociales explorando cómo una doncella virtuosa puede casarse con un lord, están operando con ello una legitimación de acuerdos históricos contingentes. ¿O tal vez la literatura es, por el contrario, la plaza en que se revela la ideología, se expone como algo cuestionable? La literatura representa, por ejemplo, de modo potencialmente intenso y afectivo, la limitada variedad de opciones que históricamente se ha ofrecido a las mujeres y, al evidenciarlas, crea la posibilidad de *no* aceptarlas. Ambas afirmaciones son perfectamente plausibles: que la literatura es vehículo de la ideología o que es un instrumento para desarmarla. De nuevo, hallamos aquí una complicada oscilación entre «propiedades» potenciales de la literatura y la atención que hace resaltar esas propiedades.

La relación entre literatura y acción también se ha contemplado con enfoques contrarios. Unos teóricos han mantenido que la literatura fomenta, como instrumentos de nuestro compromiso con el mundo, la lectura y la reflexión en solitario y, por tanto, contrarresta las actividades sociales y políticas que pueden ocasionar un cambio. En el mejor de los casos promueve la objetividad y una apreciación positiva de la diversidad, en el peor genera pasividad y aceptación de lo existente. Pero hay que destacar que, históricamente, la literatura se ha considerado peligrosa: impulsa a cuestionar la autoridad y las convenciones sociales. Platón expulsó a los poetas de su república ideal, porque solo podían causar daño; y las novelas han tenido la fama durante mucho tiempo de crear insatisfacción en los lectores para con la vida que han heredado y despertarles el anhelo de algo nuevo, ya sea la vida en la gran ciudad, el amor o la revolución. Al hacer posible que nos identifiquemos con gente de nuestra clase, sexo, raza, nación o edad, los libros promueven un compañerismo que disuade de la lucha; pero también pueden transmitir con vivacidad una sensación de injusticia que posibilite el progreso social. Históricamente, se ha atribuido a la literatura la capacidad de producir cambios: *La cabaña del tío Tom*, de Harriet Beecher Stowe, fue un *best-seller* en su día y ayudó a extender la repugnancia por la esclavitud que hizo posible la guerra civil americana.

En el capítulo 8 volveremos sobre las cuestiones de la identificación y sus efectos: ¿qué papel desempeña la identificación del lector con los personajes o narradores? De momento, notemos sobre todo la complejidad y diversidad de la literatura en cuanto institución y práctica social. Después de todo, estamos ante una institución que se funda en la posibilidad de decir todo lo imaginable. Esto es esencial en literatura: frente a cualquier ortodoxia, cualquier creencia o cualquier valor, la literatura puede imaginar una ficción diferente y monstruosa, burlarse, parodiar. Desde las novelas del Marqués de Sade, que pretendían averiguar qué ocurriría en un mundo en el que las acciones correspondieran a una naturaleza entendida como apetencia inmoderada, hasta *Los versos satánicos* de Salman Rushdie, que ha causado tanto escándalo por su uso de nombres y motivos sagrados en un contexto de sátira y parodia, la literatura ha sido siempre la posibilidad de exceder ficcionalmente lo que se ha escrito o pensado con anterioridad. Cualquier idea que tenga sentido, la literatura puede convertirla en sinsentido, dejarla atrás, transformarla de modo que cuestione su legitimidad y adecuación.

La literatura ha sido la actividad de una elite cultural y lo que se ha denominado en ocasiones «capital cultural»: aprender literatura es una inversión en cultura que se rentabilizará de diversas maneras, por ejemplo ayudándonos a integrarnos entre personas de un estatus social más elevado. Pero la literatura no puede reducirse a esta función social conservadora: provee escasamente de «valores familiares», pero muestra la seducción de toda clase de crímenes, como la revuelta de Satán contra Dios en *El Paraíso perdido* de Milton o el asesinato de una vieja por Raskolnikov en *Crimen y castigo* de Dostoievski. Nos impele a resistirnos a los valores capitalistas, a los aspectos prácticos de ganar y gastar. La literatura es tanto el ruido como la información de la cultura. Es una fuerza de entropía a la vez que capital cultural. Es escritura, exige una lectura y compromete al lector en los problemas del significado.

La paradoja de la literatura

La literatura es una institución paradójica, porque crear literatura es escribir según formulas existentes (crear algo que tiene el aspecto de un soneto o que sigue las convenciones de la novela), pero es también contravenir esas convenciones, ir más allá de ellas. La literatura es una institución que vive con la evidenciación y la crítica de sus propios límites, con la experimentación de qué sucederá si uno escribe de otra manera. Por tanto literatura es a la vez sinónimo de lo plenamente convencional —el *corazón* disputa con la *razón*, una doncella es hermosa y un caballero es valiente— y de lo rupturista, en que el lector debe esforzarse por crear cualquier mínimo sentido, como en *Finnegans Wake* de Joyce o en este fragmento del «Galimatazo» de Lewis Carroll:

Brillaba, brumeando negro, el sol;
agiliscosos giroscaban los limazones
banerrando por las vaparos lejanas;
mimosos se fruncián los borogobios
mientras el momio rantas murgiflaba...³

La pregunta de qué es literatura no surge, según sugerí más arriba, porque se tema confundir una novela con un estudio histórico o el horóscopo semanal con un poema. Ocurre más bien que los críticos y teóricos tienen la esperanza de que, al definir de una manera concreta la literatura, adquieran valor los métodos críticos que ellos consideran más pertinentes y lo pierdan los que no tienen en cuenta esos rasgos supuestamente fundamentales y distintivos de la literatura. En el contexto de la teoría reciente, esta pregunta tiene importancia porque ha desvelado la literariedad de toda clase de textos. Pensar la literariedad, entonces, es mantener ante nosotros, como recursos para el análisis de esos discursos, ciertas prácticas que la literatura suscita: la suspensión de la exigencia de inteligibilidad inmediata, la reflexión sobre qué implican nuestros medios de expresión y la atención a cómo se producen el significado y el placer.

³ Es el famoso «Jabberwocky» de *Alicia a través del espejo* (en traducción de Jaime Ojeda, Alianza, Madrid, 1973, p. 46). El original inglés empieza: «'Twas brillig, and the slithy toves / Did gyre and gimble in the wabe: / All mimsy were the borogoves, / And the mome raths outgrabe...». (*N. del t.*)