



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

literatura. Del latín, *litterae*: cartas, letras, cosas escritas. (ing: *literature*; fr: *littérature*; it: *letteratura*; al: *Literatur*, port. *litteratura*).

El término *literatura* se deriva del latín *litteratura*, que se encuentra ya en las *Institutiones oratoriae* de Quintiliano (II, 1,4). Su raíz es *littera* (letra). En plural, *litterae*, letras, cosas escritas, cartas. En la historia de las modernas lenguas de cultura, el término entraña una serie de acepciones que R. Escarpit (1962: 259-272) ha sistematizado con acierto. Las exponemos a continuación, señalando con asterisco las que están recogidas también en el *Diccionario* de la Real Academia Española.

1. *Arte de la palabra por oposición a las otras artes* (la pintura, la música, etc.)(*). Actualmente, es su sentido fuerte, que nació a finales del siglo XVIII y se consagra en la obra de Mme. De Staël, *De la Littérature* (1800).
2. *Arte de la palabra por oposición a los usos funcionales del lenguaje.* Corresponde al deslinde entre los escritos de creación (“poesía” en el sentido etimológico) y los otros escritos que reclaman un estatuto aparte como científicos con la irrupción de las ciencias positivas a finales del siglo XVIII. Todavía en la obra del P. Andrés *Origen, progreso y estado actual de toda literatura* (1782-1799) la expresión conserva su contenido general.
3. *Arte de la expresión intelectual.* Se trata de una acepción que se va fijando a lo largo del siglo XVIII y que pierde terreno al final para ser sustituida por la mencionada en [2].
4. *Arte de escribir obras de carácter perdurable.* Acepción conectada con la [1] y la [2]. Pretende distinguir entre lo que es *literatura* y lo que no lo es (producciones para el consumo de masas sin mayores pretensiones).

Igualmente, permite incluir producciones sin intención creadora, pero sobresalientes por su estilo (*).

5. *Composición artificial del discurso*. Corresponde a un empleo irónico o peyorativo de la expresión (“eso no es más que literatura”) con el mismo sentido de “no me vengas con retórica” o “eso no son más que filosofías”.

6. *Cultura del hombre de letras o ciencia en general a tenor de su significación etimológica*. Esta acepción es la dominante hasta el siglo XVIII (*).

7. *Conjunto de la producción de obras literarias en los sentidos [1] y [2] (*)*.

8. *Conjunto de la producción literaria de una época, un país, una región, etc.*, p. ej., “literatura española”, “literatura americana”, etc. (*).

9. *Categoría propia de las obras que pertenecen a un género*, “literatura de cordel”, “literatura rosa”, etc.

10. *Bibliografía (*)*. Acepción empleada en alemán y que ha pasado a ser de uso común en las demás lenguas, sobre todo en determinados contextos científicos como la medicina: “la literatura existente sobre esa enfermedad es todavía escasa”.

11. *Conjunto de fenómenos literarios en cuanto hecho histórico distinguible de los demás*. “La literatura española en la Edad de Oro es tan importante como la ciencia”.

12. *Historia de la producción literaria según el sentido [8]*. Elipsis frecuente en vez de “Historia de la literatura”.

14. Por metonimia, *tratado sobre cuestiones literarias* (*).
15. *Asignatura de los planes de estudio que versa sobre las acepciones [1], [2] y derivadas.*
- 16] *Institución social* que comprende una carrera profesional, una titulación universitaria y una industria establecida, además de unos contenidos de estudio a tenor de [15].

DEFINICIÓN

Como se ve, en el término confluyen sentidos de diversas procedencias. Etimológicamente, el carácter de algo *escrito* es evidentemente el dominante. Sin embargo, podemos hablar de “literatura oral”, lo cual nos pone ante la raíz subterránea que conecta *literatura* y *poesía* (obra de creación). Por otra parte, la clasificación decimal de Dewey que se empleaba en las bibliotecas remite modernamente por otro camino al antiguo sentido general de “cosas escritas”. En efecto, ahora no se trata de que nos refiramos a los escritos en general sin sustraer del conjunto los específicamente poéticos, sino de que sustraemos del conjunto todos los que funcionalmente pueden ser calificados de alguna forma y nos quedamos con el resto colocado bajo la etiqueta de literatura: *El Quijote* junto a las novelas del *Coyote*, las obras de Miguel Delibes codo con codo con las de Corín Tellado. *Literatura* significa aquí todo escrito sin finalidad práctica inmediata, significado que no es ajeno a la concepción por la que Kant establecía el carácter de las artes como actividades no útiles.

Es posible que en la sustitución del término “poesía” por el de “literatura” se pueda descubrir una diferente concepción acerca de la naturaleza del objeto que ambos sucesivamente señalan. “Poesía” es palabra aureolada por el prestigio que proviene de ser producto de la

actividad creadora del hombre inspirado por las musas. “Literatura” pertenece a una tradición que hace referencia más bien al dominio de las técnicas de escribir y a una preparación intelectual: a una retórica, en suma. Nada tiene de extraño que el Siglo de las Luces prefiriera el segundo al primero. De todas maneras, la doble vertiente (cuestión de estética, cuestión de técnica) sigue siendo objeto de interés de cuantos se preocupan por el (los) fenómeno(s) literario(s).

Como ocurre con todas las palabras, también *literatura* no nos ofrece su significado sino dentro de cada contexto y situación. El extraordinario éxito que ha tenido en las lenguas occidentales (y en los calcos hechos en otras) puede provenir tal vez de su misma ambigüedad. La creación, el arte, remite sobre todo al origen individual del artista creador cuyas producciones se presentan como intocables en cualquier parte, ya se trate de una sinfonía que se interpreta o de una pintura que se expone. El arte hecho con palabras necesita ser traducido de lengua a lengua en una operación en que fundamentalmente se allega el contenido intelectual, “lo escrito”, ya que su dimensión estética tiene que ser “puesta” por el público de otra lengua al que se dirigen los mismos conceptos. Esa necesaria dimensión de intercambio social puede haber contribuido a que prevalezca la expresión *literatura*. Tampoco cabe desdeñar la influencia que sobre la pervivencia del término haya tenido el hecho de que, al principio, toda poesía exigía un metro, de forma que llegaron a ser cuasi sinónimos *poesía* y discurso en verso. A medida que se fue abriendo paso también la creación en prosa, se hizo necesario un término distinto del de poesía.

Literatura es todas estas cosas. La Teoría de la literatura pretende explicar las diversas claves –lingüísticas, estéticas, sociológicas– en que se asienta cada una de las posibles acepciones. Escarpit señala que “hay una ciencia estética, una ciencia ideológica, una ciencia sociológica de la

literatura. Sin duda, es posible tender puentes entre ellas y abrir puertas, pero es de temer que la palabra *literatura* no sobreviva a la operación”.

LENGUA Y LITERATURA

En la primavera de 1958, Roman Jakobson, que habitaba desde hacía tiempo en los Estados Unidos, es invitado a leer la relación de clausura de la sección literaria de un simposio sobre el estilo que se estaba desarrollando en Bloomington (Indiana). En él, el antiguo formalista ruso, más dedicado a la sazón a cuestiones de gramática, vuelve a las formulaciones que había establecido a principios de siglo y lee su célebre ponencia titulada “Lingüística y poética”, que plantea la relación entre ambas disciplinas considerando que la segunda tiene por objeto responder a la pregunta de *qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte*.

La poética, pues, tiene por objeto establecer la diferencia específica entre arte verbal y otras artes, así como entre arte verbal y otros tipos de conductas verbales. Se trata del punto crucial, desde el punto de vista teórico, en el campo de los estudios literarios.

Jakobson concibe esta poética, que evoca en su nombre y contenido el planteamiento aristotélico, como una disciplina lingüística. No es sólo lingüística, ya que la calificación artística atañe también a procedimientos que exceden al arte del lenguaje, pero es también lingüística con tal que lo lingüístico no se limite exclusivamente al estudio de la frase, unidad insuficiente, por definición, para tratar obras, es decir, textos.

Así pues, plantea una poética que no tiene función crítica, no trata de juzgar el valor de la obra literaria, sino averiguar cómo funciona ésta lingüísticamente, teniendo en cuenta que el código global de una lengua es

una unidad que engloba diversos subcódigos en relación recíproca, cada uno caracterizado por una función diferente. ¿Qué quiere decir esto?

En las funciones del lenguaje establecidas por K. Bühler se tienen en cuenta tres elementos del proceso de comunicación (emisor, referente, receptor) para establecer que los mensajes no sólo manifiestan contenidos referenciales, sino que sirven también para expresar datos del emisor y para actuar sobre el receptor. Al servicio de la finalidad de que venimos hablando, Roman Jakobson amplía en “Lingüística y poética” este esquema con un fundamento y alcance diferentes.

Por de pronto, acude no sólo a tres, sino a todos los elementos indispensables en el proceso de enunciación: destinador (emisor), mensaje, destinatario (receptor o descifrador), contexto (o referente), contacto, canal (de carácter tanto físico como psicológico) y código. A partir de ellos establece una serie de funciones que no hay que entender en el sentido bühleriano de finalidad (para lo que sirve), sino como lo que Jakobson llama imprecisamente *orientación*, cuyo sentido intentaré precisar más adelante.

El caso es que en todo hecho de comunicación se pueden distinguir, en efecto, las instancias señaladas:

–*Emisor o destinador*. Origen del proceso, que es el llamado *autor* en la comunicación literaria. Su iniciativa pone en marcha los mecanismos en que consiste la comunicación humana.

–*Mensaje*. Es el texto, enunciado o discurso que se produce como resultado de la codificación del emisor y se entrega al receptor para su desciframiento.

literatura

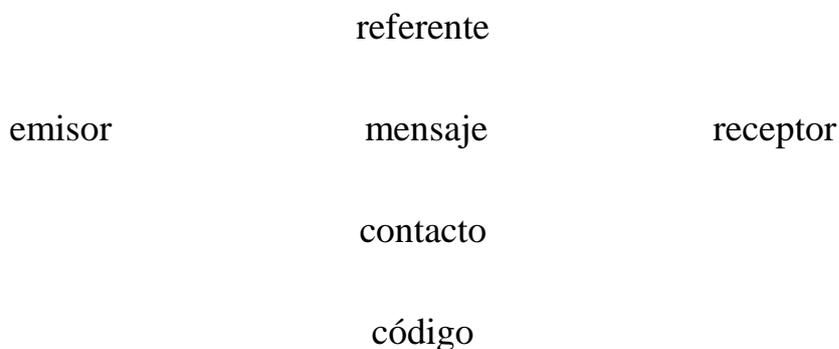
–*Destinatario, receptor o descifrador.* Término del proceso. En la comunicación literaria se trata normalmente de un lector, llamado a descifrar o interpretar el mensaje que le ha sido entregado.

–*Contexto o referente.* La comunicación consiste en decir algo de algo presente en el entorno verbal o extraverbal. Ese “algo”, ese contexto del que se “habla”, es el referente.

–*Contacto.* Es la conexión, entre emisor y receptor, imprescindible para que la comunicación se lleve a buen término. Se trata de que un canal físico (la atmósfera que transmite las vibraciones sonoras en la conversación, las líneas escritas en la lectura de un libro) permanezca abierto. También se podría hablar de canal psicológico. No hay comunicación cuando no oímos porque se nos habla desde muy lejos, cuando mantenemos un libro cerrado o cuando no prestamos atención.

–*Código.* La comunicación presupone un código común. Sólo si el emisor cifra en un código consabido por el receptor (no hablamos ahora de los mensajes herméticos) la comunicación se produce. En otro caso, obviamente, el mensaje es ininteligible; es lo que ocurre cuando se nos habla en un idioma que desconocemos.

Estos elementos configuran el siguiente esquema:



A cada uno de estos elementos corresponde, según Jakobson, una “función” del lenguaje. No se trata, insisto, de vincular función y finalidad, formando una lista abierta: función fática o uso del lenguaje para mantenernos próximos de otros; función lúdica, uso del lenguaje como simple juego, etc. Lo que Jakobson intenta es señalar la huella que cada uno de estos elementos deja en el resultado o mensaje, lo que determina su mayor o menor grado de “orientación” a uno u otro y configura una lista cerrada de seis funciones.

–Función *referencial* o *denotativa*. Es la función básica, asentada en la doble articulación del lenguaje. Mediante la adecuada combinación de fonemas según el código, el emisor vincula un significante a la referencia, que se manifiesta en el mensaje como significado. A esto se le llama normalmente comunicar. En consecuencia, esta *orientación* del mensaje al contexto se configura como la función básica y casi imprescindible.

–Función *expresiva* o *emotiva*. Responde a la *orientación* del mensaje hacia el emisor y se manifiesta de modo especialmente intenso en la interjección.

–Función *conativa* u *orientación* del mensaje hacia el receptor. Tiene su manifestación gramatical genuina en el imperativo cuya existencia misma está en función del receptor. La secuencia *Bebed* no es susceptible de respuesta en clave veritativa (¿verdad o mentira?), sino de actuación de los interlocutores (¿beberán o no beberán?).

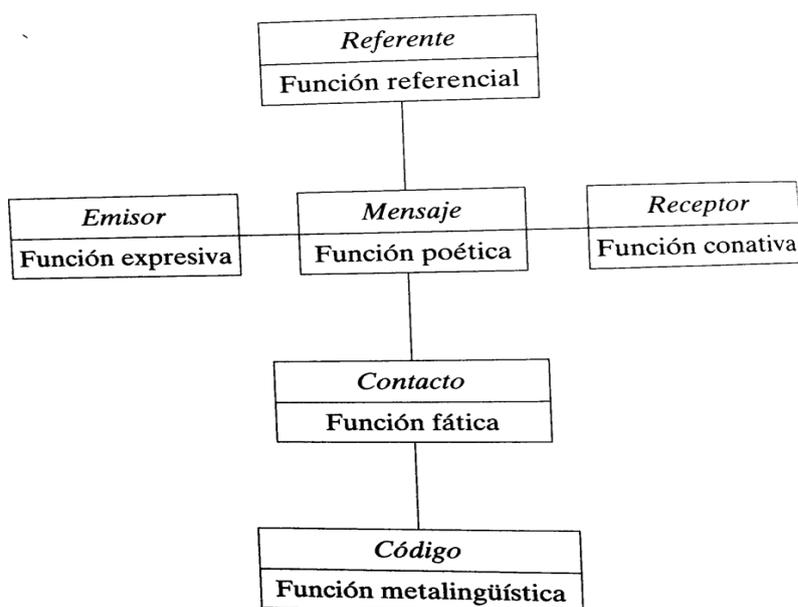
–Función *fática* u *orientación* del mensaje hacia el canal o contacto. Se manifiesta particularmente con ocasión de las comunicaciones a distancia. En una conversación telefónica es posible concluir tras varios *sí..., sí..., sí...: pues no*. Obviamente, en este caso, el mensaje afirmativo no

tenía sentido referencial, sino que era simple manifestación que confirmaba el funcionamiento del canal.

–Función *metalingüística* u *orientación* del mensaje hacia el código. Los filósofos del lenguaje han distinguido con precisión entre designación y mención. Entre *el libro es blanco* y *“blanco” es un adjetivo* existe una notoria diferencia funcional. En el segundo caso, el mensaje evidencia el funcionamiento del código.

–Función *poética*. A semejanza de los casos anteriores, Jakobson plantea la posibilidad de que el mensaje se *oriente* sobre sí mismo. Esa *orientación* especial es la que, a su juicio, sale al encuentro de la pregunta con que vimos comenzaba la conferencia: “¿qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?”.

Así, los elementos del proceso de comunicación fundan un cuadro cerrado de funciones, una de las cuales (la llamada “poética”) parece poder explicar las especiales características de determinados textos. He aquí cómo queda el cuadro:



Podemos prescindir de la extensa polémica que se desarrolló acerca de este esquema, a propósito de la diferencia cualitativa que existe entre la función referencial, función constitutiva, y las otras “funciones” del lenguaje, y de las fluctuaciones en la definición de cada una que se observa a lo largo y lo ancho de la extensa obra de Jakobson, e incluso en el desarrollo de la propia conferencia.

No tiene sentido buscar las posibles interpretaciones que invaliden la hipótesis en vez de reconstruirla de modo que resulte productiva. Hay que tener en cuenta la noción de *dominante* que había utilizado Jakobson desde el principio de su carrera. Las funciones raramente se presentan aisladamente, sino junto con la función referencial y otras, siendo precisamente la función referencial la habitualmente “dominante” y las otras, marginales. La cuestión que se plantea es si el texto literario puede definirse como aquel en que la función poética es dominante. Al respecto, habrá que revisar más detenidamente en qué consiste la función poética y qué capacidad explicativa encierra.

Jakobson ve como resultado de la función poética los paralelismos y repeticiones de todo tipo tan frecuentes en la poesía, de las que la rima es ejemplo claro y trivial. En efecto, este modo de proceder lingüístico otorga un especial espesor al texto que se hace visible en cuanto texto mismo. No se trata del mensaje que remite al referente y desaparece, sino de uno que recaba la atención sobre sí mismo, que se hace opaco.

Jakobson recuerda que todo hablante realiza una doble operación al emitir un mensaje: selecciona una serie de términos entre todos los teóricamente posibles que hay en su sistema y los combina de una determinada manera. En la frase *el niño duerme* encontramos la selección

literatura

de dos términos concretos, pero podríamos haber escogido cualesquiera otros dentro de sus respectivas series:

niño duerme

bebé descansa

pequeño reposa

muchachito sesteaa

Son secuencias *normales*. Pues bien, hay otro modo de configurar el mensaje, el propio de la llamada función poética, que “proyecta el principio de equivalencia del eje de selección al eje de combinación, o sea, promueve la equivalencia a recurso constitutivo de la secuencia” (1958: 138). Es decir, se añade una regla adicional a la constitución de la cadena sintagmática, la de que las unidades que la integran han de estar relacionadas previamente en el paradigma.

En las casitas de vino CASA hay muchas cosas para su casa

es un mensaje claramente bajo el dominio de la función poética. La secuencia se ha formado con una regla que ha obligado a elegir términos fonéticamente emparentados (idéntico fenómeno sería si la relación hubiera sido semántica en vez de fonética). Compárese con

En los estuches de vino CASA hay muchos objetos para su hogar

sin duda más espontáneo, si se prescinde de dicha regla.

Jakobson sale al paso de una posible objeción. ¿Metalenguaje y función poética no es lo mismo? ¿No hace el metalenguaje también un uso

secuencial de unidades equivalentes, combinando expresiones sinónimas en una frase ecuacional? Por ejemplo:

La yegua es la hembra del caballo

Ciertamente, no. Entre función poética y metalenguaje existe oposición diametral. En el segundo, la secuencia se usa para construir una ecuación, mientras que en el primero es la ecuación la que permite construir la secuencia.

Aparte de esto, el ejemplo escogido, un viejo anuncio publicitario, ilustra ya una advertencia de Jakobson: la llamada función poética no se da sólo en la poesía, ni la poesía se puede reducir a textos bajo dominancia de la función poética. Es más, en una cierta medida, esta función de estructuración del discurso está presente en todo acto de lenguaje.

Así, la Poética, definida como la disciplina lingüística que trata de la función poética en relación con las otras funciones del lenguaje, no da respuesta suficiente a la pregunta inicialmente planteada por falta de distintividad y de exhaustividad. Falta de distintividad: no todos los textos bajo dominio de la función poética son poéticos, ni en el sentido amplio (obra de arte, literarios en general) ni siquiera en el restrictivo (literarios en verso). Falta de exhaustividad: no todos los textos literarios caen bajo el dominio de la función poética. Como se ha reiterado, algunos escritos (sobre todo, en prosa) adquieren históricamente esa calificación sin necesidad de que se advierta en ellos una especial elaboración del lenguaje. No obstante, si esta falta de exhaustividad dejara fuera sólo unas pocas excepciones, se habrían obtenido las marcas distintivas de un conjunto dentro del cual la Literatura sería un subconjunto por precisar. No sería poco hallazgo.

literatura

Ante estas dificultades, F. Lázaro Carreter (1976) se plantea seguir un camino en parte distinto. Observa en el idioma una serie de mensajes que no responden a la regla general de la gramática como un conjunto finito de unidades y un conjunto finito de reglas que dan lugar a infinitos posibles enunciados distintos. Por el contrario, hay enunciados como el aforismo, la inscripción funeraria, la fórmula de saludo o la tarjeta de visita que se caracterizan por reproducirse siempre en sus propios términos.

Por otra parte, el acto ordinario de lenguaje es abierto, se termina cuando finaliza el intercambio comunicativo, pero no tiene un fin previsto. También esto es lo contrario de lo que ocurre con el tipo de mensajes evocados: no sólo se reproducen en sus propios términos, sino que tienen un cierre previsto.

Pues bien, la hipótesis es ésta: ¿no podría considerarse la literatura como un subconjunto de los mensajes literales? ¿No sería la dominancia de la función poética un modo de elaborar textos que se reproducen en sus propios términos? En una poesía, un cambio de orden alterarían el ritmo de ideas y acústico, destruiría la rima... Sería imposible, en suma, porque daría lugar a *otra cosa* distinta de la que se quiso decir la primera vez.

Por otra parte, el cierre previsto es característica conocida de los mensajes literarios. Muy evidente en algunos (“catorce versos dicen que es soneto”) y menos en otros. Incluso la prosa está sometida a unas ciertas constricciones de cierre: capítulos de las novelas, escenas y actos de los textos dramáticos...

Desde este punto de vista, la literatura tendría un cierre más flexible que el de un modismo, pero pertenecería al mismo tipo de textos, orales (folclore) o escritos, que Lázaro denomina *mensaje literal*.

A partir de esta hipótesis se encuentra también una plausible explicación para la abundancia de figuras semánticas en la que muchos han visto una característica de la literatura. Las figuras no son adornos superpuestos (*flores rhetoricales*), sino el resultado de tener que introducir toda la carga del significado dentro de un determinado espacio, lo que da lugar a ese sacar jugo al lenguaje que es en lo que consiste la connotación.

A la pregunta ¿qué hace que un texto sea una obra literaria?, responderíamos ahora: su carácter de mensaje literal, entendido como aquel que se reproduce siempre en sus mismos términos y tiene un cierre previsto.

Ciertamente, como en el caso de la función poética, el eslogan publicitario entra dentro de esta categoría de mensaje literal y no es, por ello, texto literario. Cabe pensar, sin embargo, esta característica como fuertemente distintiva de un conjunto específico. Una vez delimitado éste, será fácil discernir a primera vista, aunque no formalmente, un eslogan de un verso.

Pero tampoco la hipótesis del mensaje literal vence todas las dificultades. En muchos casos de la literatura en prosa, los cierres son tan flexibles y la interpretación de lo que quiere decir a este propósito “reproducirse en los propios términos” tendría que ser tan amplia que la condición de “mensaje literal” se reduce a una caracterización iluminadora, pero de escasa potencia explicativa. Casi se podría decir que indica la inclusión de los textos dentro de sus respectivos géneros. Y nada más.

En fin, la función poética no es “poética” o, por lo menos, no sólo poética y, por consiguiente, no es distintiva. No obstante, pone de relieve la habitual importancia de la dimensión formal en los textos poéticos, lo que señala una importante caracterización sintomática.

La hipótesis del mensaje literal, por su parte, ilumina principios rectores de la elaboración de los textos poéticos, pero tampoco goza de las propiedades de la distintividad y la exhaustividad y, además, resulta demasiado general como caracterizadora de los textos literarios en prosa.

LA COMUNICACIÓN LITERARIA

La estructura de la obra literaria configura la arquitectura del enunciado o texto, pero por sí misma no es suficiente para que el hecho literario se produzca. Es más, el propio texto, con toda su inmediatez, no causa el “hecho”, si no hay alguien que lo lea y emprenda su lectura de un modo adecuado. Blanchot nos tiene dicho que un libro que no se lee es un libro que no existe.

El caso es que el fenómeno literario se da en un proceso de comunicación. El graffiti que vi un día escrito en un muro de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid,

Mi corazón tendría la forma de un zapato,

si cada aldea tuviera una sirena

será leído como un sinsentido si lo descubre pintado en la pared alguien poco avezado en letras, pero se convertirá en versos de un poema si se los reconoce como parte de surrealista libro *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca. Fernando Lázaro Carreter (1980) ha reflexionado lúcidamente sobre esta dimensión comunicativa junto con otros muchos autores (Pratt, 1977; Lotman, 1980) que le han venido prestando también atención tras la moda estructuralista que centró las investigaciones literarias en las combinaciones mecánicas de las unidades de los textos.

Advierte Lázaro Carreter que, en la comunicación literaria, las distintas instancias que entran en juego se ven afectadas (modificadas) de un modo a veces sustancial. Emisor, receptor, referente y mensaje adquieren una categoría nueva.

Veamos las condiciones de emisión:

- a) El emisor no es un cualquiera, sino una persona que consigue en su sociedad la condición de “autor”, de alguien al que se le reconoce que aumenta el campo de las letras, de lo estético (augere=aumentar) con sus contribuciones, hasta tal punto que su reconocimiento invita a la lectura como “literario” de un texto que tal vez pasaría inadvertido si no fuera unido a un nombre al que se le presupone capacidad artística,
- b) no establece diálogo con el receptor, ya que se encuentra con él a través del espacio y del tiempo. Ciertamente, esto mismo le ocurre al que deja cualquier texto escrito, literario o no, pero en el caso de la literatura la intencionalidad de traspasar límites se da por supuesta. El que escribe un correo electrónico o una carta está esperando una concreta interlocución, el que publica un poema lo deja, por así decir, a su suerte,
- c) cifra su mensaje en ausencia de necesidades prácticas inmediatas. Nadie ni nada le obliga a tomar esta iniciativa a diferencia de lo que ocurre al que redacta un informe o elabora las instrucciones de uso de un aparato. *El Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* no es un texto que se deriva del acontecimiento como la crónica taurina que elaboró tras ese percance el periodista de turno, Federico García Lorca escribe su elegía por un impulso libérrimo e imprevisible,
- d) establece una acción comunicativa centrífuga y pluridireccional. El autor sale al encuentro del lector a través del espacio y el tiempo sin que pueda esperar habitualmente respuesta, sino acogida. Federico puede esperar que su experiencia pueda despertar experiencias semejantes, pero

literatura

no el “enterado” de su director, que recibe el periodista o la carta rectificando un detalle, que envía un lector al periódico,

e) emprende, pues, una comunicación de carácter utópico y ucrónico, es decir, el lugar (la plaza de toros) y la ocasión (día y hora) se difuminan y la experiencia comunicada por el autor entra así en el orden de lo universal.

Paralelamente, las condiciones de recepción son diferentes a las de la comunicación estándar:

a) El receptor tampoco viene obligado por una razón práctica. Su acogida del texto e inicio de la comunicación son espontáneas y no forzadas,

b) no puede contradecir al autor ni prolongar la conversación, cosa que ocurre también con toda comunicación escrita, pero que caracteriza de modo especial la comunicación literaria. El destinatario de una epístola tiene evidentemente otro papel al respecto que el lector que alcanza un libro en su biblioteca,

c) puede asentir o disentir, pero tampoco puede modificar la propuesta. Un libro modificado es *otro* libro. La dirección de la comunicación no tiene marcha atrás,

d) a la inversa que en la comunicación ordinaria, aquí es el receptor quien inicia el acto comunicativo de que se trate. Es obvio que se necesita que la obra exista previamente para que pueda existir el acto, pero éste comienza en el momento que el lector empieza a pasear su ojos por las páginas. Se dirá que esta comunicación es común con la de cualquier página archivada, pero será difícil desconocer el carácter “desinteresado”, “no práctico” de esta recepción por comparación con el de una lectura documental.

El referente entra en el discurso de manera también especial:

- a) no está delimitado por un contexto necesariamente compartido entre emisor y receptor, cosa que es cierta hasta en el caso de la novela realista y no digamos si se trata, por ejemplo, de poesía hermética,
- b) el contenido es especialmente ambiguo (por ucrónico, utópico y descontextualizado),
- c) la actualidad proviene del receptor que es quien confiere, incluso si lo hace equivocadamente, el “valor”. No debemos olvidar que lo que los teóricos de la información llaman “ruido” puede convertirse en “información” en la comunicación literaria (Lotman, 1970). En ella, la ambigüedad añade sugerencias al contenido del discurso, poniéndolo por delante de los enunciados inequívocos por triviales: una factura, un horario de trenes no llaman a engaño, pero tampoco abren los horizontes de la metáfora.

El mensaje en que cristaliza la comunicación tiene también, por lo general, características específicas. Se trata de un lenguaje proyectado de antemano, sometido a composición (apartados, capítulos, actos, escenas, etc.). Normalmente, frente al fluir impredecible de la conversación, tiene un cierre previsto (“catorce versos dicen que es soneto”), lo que provoca una especial tensión semántica, resultado del esfuerzo por introducir en un espacio acotado todo el contenido que se pretende comunicar.

El poema sin duda responde a una gramática distinta de la gramática estándar. En un nivel superior, la gramática de la frase que construye el relato puede ser manipulada para conseguir objetivos artísticos. El teatro, que no es solo literatura, pero que es literatura también, adopta procedimientos narrativos varios en pro de la eficacia literaria de su discurso. Hasta aquí el cómo.

FUNCIÓN DE LA LITERATURA

¿Para qué la literatura? ¿Para ahuyentar los propios fantasmas? ¿Para compartir un descubrimiento con los demás? ¿Para proporcionar un entretenimiento por cuyo servicio se consiguen recursos económicos? Son preguntas sobre el fin de la literatura de orden personal que no dejan de inquietar. Pero la cuestión sobre la utilidad de la literatura se ha formulado de modo preferente en clave social y tiene ya una larga historia que nos remite a afirmaciones tan evocadas como las de Platón sobre la necesidad de expulsar a los poetas de la República.

El verso de la *Epístola a los Pisones* de Horacio (*aut prodesse uolunt* –...– *aut delectare poetae*) ha sido, sin embargo, el lema de los dos polos – deleitar y aprovechar– que se han tenido como contrapuestos en un debate sin fin.

Hay quien defiende lo “útil” (la enseñanza que el texto contiene) como justificación del arte y hay quien proclama lo “dulce” (la mera fruición) como objetivo último de la literatura. Por supuesto, también existen partidarios de un cierto equilibrio que intentan que ambas notas no se contrapongan sino que se fundan (deleitar para enseñar). No debería caber duda, en todo caso, de que el placer estético es ya una clase de “utilidad”.

Se ha insistido también en que la literatura, como todo arte, es una forma de conocimiento según aquella afirmación de Aristóteles de que la poesía es más “filosófica” que la historia, ya que la historia refiere cosas que han ocurrido y la poesía las refiere tal como pudieran ocurrir. T. Todorov (1987: 43) lo ha expresado con brillantez:

Novelista y sabio observan la vida de manera diferente, y el novelista puede no preocuparse de formular leyes generales sobre el desarrollo del mundo o sobre el ser del hombre; no está sometido, pues, a ninguna exigencia de verdad-adequación: produce ficciones infalsables. Por el contrario, el novelista, exactamente igual que el sabio, está sometido al principio de la verdad-desvelamiento: de la misma manera que el pintor produce un retrato infalsable y, sin embargo, verdadero, el novelista nos revela la verdad, aunque sólo sea la de una ínfima parcela del mundo. Si falta esto, no merece ser leído. Ésta es la razón por la cual Shakespeare y Dostoievski, como se ha repetido con frecuencia, nos enseñan más sobre el hombre y el mundo que mil autores de obras científicas (y, hay que añadir, que otros mil autores de dramas y novelas).

En este contexto, el debate se plantea acerca de las relaciones entre verdad y belleza, pero ocurre que, porque algo que nos dice la literatura no sea verdad, no quiere decir que sea falso, como supuso Platón en determinado contexto. Lo contrario de “verdad”, entendida como adecuación entre enunciados y hechos empíricos, puede ser “ficción”, y no “mentira”.

Junto a la concepción que presentan la literatura y las artes como formas de conocimiento, están las que proclaman que deben asumir una finalidad propagandística. Conviene desde el principio hacer algunas matizaciones al respecto.

La literatura es lengua, encrucijada de lenguajes, inevitablemente impregnados de presuposiciones de la época, del grupo, del autor. En cierta medida, no se puede hablar de literatura alguna “inocente”: todo texto literario es retórico, persuasivo, aunque no todo texto retórico sea literario. Ahora bien, esto es una cosa y otra muy distinta el postular que la verdad de la literatura consiste en ser vehículo de propaganda. Cualquier discurso

político, cualquier ensayo doctrinal, tiene más utilidad a este respecto que la literatura. No tiene sentido plantearse ese fin que, además, se ha revelado absolutamente inútil en aquellos períodos de la historia que, faltos de libertad, han intentado instrumentalizar la literatura como sustitutivo del panfleto. La literatura invita a compartir un descubrimiento, pero ese descubrimiento se implica en las leyes mismas de la creación artística y no se deriva de imposición externa a ellas. En otro caso, se notará que se trata de algo postizo.

Otras opiniones acerca de la función de la literatura se inspiran en las afirmaciones de la *Poética* de Aristóteles sobre la “catarsis”. Liberar de las emociones puede tener que ver con ese deshacerse de los propios fantasmas que se ha dicho al principio. Lo que no está tan claro es que la literatura libere de las pasiones. A veces, parece más bien que las alimenta.

Por de pronto, las emociones suscitadas por la literatura no son las mismas de la vida real: no existe garantía alguna de que revivan la emoción originaria que desencadenó en el artista la inspiración de la obra, tampoco de que la obra reproduzca en el receptor las mismas emociones originarias. La literatura no entrega emociones, sino percepción de emociones.

Sin embargo, por lo que hace a la tragedia estudiada por Aristóteles y los géneros que pudieran ser asimilables, no cabe duda de que poner ante el espectador situaciones límites forma parte muy principal de su finalidad que tal vez pueda ser definida de un modo riguroso como “catarsis” o purificación del público, que se ve abocado a tomar conciencia de la propia contingencia, a la inquietante intuición de que nadie es absolutamente dueño de su destino.

Sin duda, la finalidad de la literatura no ha estado en la mente de los primeros autores que se hayan tenido a sí mismos por tales. Más bien,

debió surgir como pregunta de filósofos, utilitaristas o moralistas (Wellek y Warren, 1950: 45), y los artistas se han visto en la necesidad de buscar una respuesta, de formular la apología como se dice en lenguaje teológico. Como se ve a lo largo de la historia, hubo que esperar al siglo XIX y al Romanticismo en concreto para encontrar una apasionada defensa del “arte por el arte”: consigue la finalidad de la literatura como obra de creación quien provoca con su obra el goce estético, realidad cuya naturaleza no es fácil de definir, pero es posible, al menos, señalar.

Relacionadas con esta cuestión están las disputas sobre la oposición forma y fondo o la de ideología y pasatiempo. Veremos más adelante cómo “contenidista” y “formalista” han sido palabras empleadas como insulto a ambos lados de las respectivas fronteras.

Mas, en fin, la realidad es que muchos seres humanos a través de los tiempos han sentido la necesidad de expresar con sus palabras emociones o de contar historias y otros muchos se han sentido compelidos a recibirlas. Por eso ha existido siempre, con ese nombre u otro, la literatura, fenómeno de palabras y, por consiguiente, de fondo y forma: no es posible transmitir un contenido sin expresión ni ofrecer una expresión sin contenido (aunque sea en su inquietante grado cero: la palabra que no “dice” nada se convierte en música...).

En sentido estricto, el término *literatura* es una palabra de los siglos XIX y XX para significar dicha realidad. Antes, se llamaba *poesía*. Su continuación en el mundo *cíber* del siglo XXI se llama *cíberliteratura* y ya no es *literatura*: tiene unas condiciones comunicativas distintas. En todo caso, hoy por hoy, la literatura es un fenómeno cultural importante, pues mantiene en estado de vigilia los materiales de la poesía y sobrevive, codo con codo con la *cíberliteratura*, en estado de buena salud.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.-Bühler, K. (1934): *Teoría del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.-Escarpit, R. (ed.) (1962): *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, Edicusa, 1974.- Garrido Gallardo, M. A. (2000), *Nueva Introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis 2004, 3ª ed.- (2014): *El Futuro de la literatura y el libro*, Lima, Universidad del Pacífico.- Jakobson, R. (1958): «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984, 347-395.-Lázaro Carreter, F.(1976): *Estudios de Poética*. Madrid, Taurus.- (1980): *Estudios de lingüística*. Barcelona, Crítica.-Lotman (1970): *La estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1978.-Pratt, M.-L. (1977): *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana, University Press.-Quintiliano, M. F. *Institutionis Oratoriae libri XII/Sobre la formación del orador*, 12 libros. Traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia, 1997-2001, 5 vols.- Spang, K. (2009): *El arte de la literatura*, Pamplona, Eunsa.- STÄEL, Mme. De [Anne-Louise-Germaine Necker] (1799): *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Nouv. édition crit., présentée et annot. Par Axel Blaeschke, Paris, Flammarion, 1998.- - Wellek, René y Warren, Austin (1950): *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 4ª ed.

Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO

ILLA (CCHS/CSIC). Madrid.