

## La literaturidad

JONATHAN CULLER

¿Qué es la literatura? Esta pregunta, que parece imponerse como la pregunta base de los estudios literarios y como el objeto primordial de la teoría literaria, se puede comprender de diferentes maneras: en primer lugar, como una pregunta sobre la naturaleza general de la literatura. ¿Qué tipo de objeto o de actividad es la literatura? ¿Para qué sirve? ¿Por qué estudiarla? ¿Cuál es su lugar en la diversidad de las actividades humanas? Comprendida de esta manera, se trataría de una pregunta no de definición, sino de caracterización, y esto porque interesaría a todos los que se ocupan de literatura y querrían saber por qué dedicarse a esta actividad y no a otra.

Pero "¿qué es la literatura?" también podría significar qué es lo que distingue a la literatura de otras cosas: ¿Qué la distingue de otros discursos o de otros textos, de otras representaciones? ¿Qué la distingue de otros productos del espíritu humano o de otras prácticas? Preguntarse cuál(es) es/son la o las cualidades distintivas de la literatura es plantear la pregunta de la literaturidad: ¿cuál es o cuáles son los criterios que hacen que algo sea literatura?

A pesar del carácter aparentemente central de esta pregunta acerca de los estudios literarios, hay que confesar que no se ha llegado a una definición satisfactoria de la literaturidad.

Northrop Frye, en su libro sistemático *Anatomy of criticism*, tiene razón cuando declara que "no disponemos de verdaderos criterios para distinguir una estructura verbal literaria de una que no lo es" (1966, 13).

Hay varias razones para ello. Si reflexionamos un momento, nos damos cuenta de que hay dificultades de principio así como dificultades empíricas. Existe una inmensa variedad de obras literarias y una novela determinada, por ejemplo, *À la recherche du temps perdu* o *Jane Eyre*, se puede parecer más a una autobiografía que a un soneto, mientras que una poesía lírica de Burns, de Heine o de Verlaine se parece más a una canción que una obra de teatro de Sófocles. Así pues, un primer problema consistiría en saber si existen propiedades interesantes que posean todas las obras que denominamos literarias y que las distinguen de objetos no literarios a los que se parecen. Pero esta pregunta se vuelve más difícil en una perspectiva histórica, por poco que lo sea.

Según un célebre experto en poesía, "la frontera que separa la obra poética de la que no es obra poética es más inestable que la frontera de los territorios administrativos de China" (Jakobson, 1973, 114). No hay más que pensar en algunos poemas modernos que en otras épocas no se habrían considerado como literatura. Los *talk poems* del poeta norteamericano David Antin, por ejemplo, ponen de manifiesto un discurso que no puede ser más común, sin rimas ni ritmos, ni figuras especiales, y que posee todas las vacilaciones y repeticiones del habla cotidiana. Cuando el auge del *nouveau roman* francés, muchos críticos y lectores pretendían que estas construcciones sin personajes y sin las intrigas tradicionales tampoco eran literatura. Estos textos no habrían podido llevar el nombre de "novela" en el siglo XIX.

En estas condiciones, podríamos llegar a la conclusión de que la literatura no es ninguna otra cosa más que aquello que una sociedad determinada trata como literatura: es decir, un conjunto de textos que los árbitros de la cultura —profesores, escritores, críticos, académicos— reconocen que pertenece a la literatura. Esta conclusión no es muy satisfactoria, pero nos servimos de otras categorías de esta índole mediante las cuales los criterios de definición y de delimitación de los objetos culturales nos remiten a las opiniones cambiantes de un grupo, grande o pequeño. En este sentido, la literatura sería una categoría como la de *las malas hierbas* (Ellis, 1974). Las malas hierbas son sencillamente las plantas que una sociedad no trata de cultivar y sí de eliminar cuando brotan allí donde ha de florecer otra cosa. De manera que no habría cualidades de forma o de fondo que las malas hierbas poseyeran. No hay ninguna "esencia" de la mala hierba ni ningún criterio pertinente de delimitación. Aquel que se interesara en esta categoría lo que tendría que hacer no sería buscar la "naturaleza" botánica de las malas hierbas, sino llevar a cabo investigaciones históricas, sociológicas y tal vez psicológicas, sobre las diferentes especies de plantas que están catalogadas como malas hierbas por grupos o sociedades diferentes, sin por ello llegar a estar jamás seguro de encontrar un criterio general, ni siquiera para una época determinada.

Si la literatura fuera una categoría de este tipo, la literaturidad no sería objeto de un análisis teórico, sino únicamente objeto de una investigación histórica que pretendería hacer explícitos los criterios utilizados por diferentes grupos que se interesan por la literatura. Pero en general, las respuestas a la pregunta de la literaturidad no se formulan de esta manera. Las propias dificultades de definición y de delimitación inspiran y hacen que sea más interesante la reflexión acerca de la naturaleza de la literatura, reflexión que es la que persiguen los teóricos, no porque quieran saber qué discursos incluir o excluir de la literatura, no porque quieran explicitar criterios que han regido las inclusiones y las exclusiones de otras culturas o momentos históricos, sino porque se

preguntan cuáles son los aspectos más importantes de la literatura, porque quieren determinar qué es estudiar un texto como parte integrante de la literatura. En suma, las definiciones de la literaturidad no son importantes como criterios para identificar aquello que pone de manifiesto que hay literatura, sino como instrumentos de orientación teórica y metodológica que sacan a la luz los aspectos fundamentales de la literatura y que finalmente orientan los estudios literarios. Las discusiones más productivas se reparten según dos criterios. Por una parte, la literaturidad se define en términos de una relación con una realidad supuesta, como discurso ficticio o imitación de los actos de lenguaje cotidianos. Por otra parte, a lo que se apunta es a determinadas propiedades del lenguaje. Aunque coinciden en algunos puntos, estas dos respuestas se han de analizar por separado y en detalle. Y puesto que ni una ni otra implican una respuesta historizante, es necesario proporcionar previamente algunas indicaciones históricas.

Para explicar qué es la literaturidad, qué es esta cualidad susceptible de definir lo "literario", habría que comprender el contexto en el que se ha promovido la pregunta sobre la naturaleza de la literatura. Obras que denominamos literarias se han creado desde hace veinticinco siglos, pero la idea moderna de literatura data de apenas hace dos siglos. Hasta el siglo XIX, la literatura y términos análogos en otras lenguas europeas significaban de una manera global "los escritos" y hasta el "saber libresco". En las *Briefe die neueste Literatur betreffend* de Lessing, publicadas a partir de 1759, la palabra toma un sentido precocemente moderno que designa a la producción literaria contemporánea. Es sobre todo en el libro de Mme de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), donde se marca el establecimiento del sentido moderno.

Pero fue sólo con la institución de la crítica literaria y el estudio profesional de la literatura que la pregunta de la especificidad de la literatura, y por lo tanto de la literaturidad, se ha podido plantear. Antes de fines del siglo XIX, el estudio de la literatura no era una actividad realizada de manera independiente: se estudiaba a los poetas antiguos al mismo tiempo que a los filósofos y a los oradores —los escritores de todo tipo— y los escritos que llamamos literarios formaban parte de un todo cultural más vasto. Fue, pues, únicamente con la fundación de estudios específicamente literarios cuando el problema del carácter distintivo de la literatura se planteó. Hay que precisar que la pregunta se planteó, no porque se quisiera distinguir lo que es literario de lo que no lo es, sino porque se quería promover, mediante la separación de lo "propio" de la literatura, métodos de análisis que permitieran hacer avanzar la comprensión de este objeto y dejar de lado métodos impropios que no tomaban en consideración la naturaleza de este objeto.

Así pues, fueron los formalistas rusos, grupo de jóvenes lingüistas y "poeticistas" de Moscú y Leningrado, a principios del siglo XX, los que, en los inicios, apuntan a la literaturidad (*literaturnost*) y formulan algunas de las grandes líneas del debate sobre este problema. Roman Jakobson planteaba el problema de la manera siguiente: "El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la 'literaturidad', es decir lo que hace de una obra dada una obra literaria" (1921, 11). Los críticos literarios y los historiadores de la literatura, pretendía, utilizaban la vida personal del autor, la psicología, la filosofía, en vez de vislumbrar una ciencia literaria. "Si los estudios literarios quieren convertirse en una ciencia —declara Jakobson— han de reconocer el *procedimiento* (*priëm*) como a su 'personaje' único. Después, la pregunta principal es la de la aplicación, la de la justificación del procedimiento."

Por lo tanto, la cuestión de la literaturidad sirve para atraer la atención sobre las estructuras que serían esenciales en las obras literarias y, en cambio, no serían esenciales en otras obras. Estudiar un texto como texto literario en vez de valerse de él como documento biográfico o histórico, o incluso como declaración filosófica es, para el analista, concentrar su atención en el empleo de algunas estrategias verbales. Los formalistas planteaban, como afirmación fundamental que el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia" (Eichenbaum, 1927, 25). El problema esencial consiste en encontrar particularidades específicas de las obras literarias que sean lo suficientemente generales para manifestarse en la prosa así como en la poesía.<sup>1</sup> Esta literaturidad posee tres rasgos fundamentales: 1) los procedimientos del *foregrounding* (puesta de manifiesto) del propio lenguaje; 2) la dependencia del texto respecto de las convenciones y sus vínculos con otros textos de la tradición literaria, y 3) la perspectiva de integración composicional de los elementos y los materiales utilizados en un texto.

En lo que se refiere al primer punto, el formalista ruso Shklovski declara que "la lengua poética difiere de la lengua prosaica (cotidiana) por el carácter perceptible [*oshchutimost*] de su construcción" (Eichenbaum, 1927, 32). Para el checo Mukařovský, uno de los fundadores de la escuela de Praga que se sitúa en la continuidad del formalismo ruso, el lenguaje poético no se define por su belleza, ni por el ornamento, ni por la afectividad, ni por su carácter metafórico, ni por su singularidad, sino por la puesta de manifiesto (*aktualisace, fore-*

<sup>1</sup> Así, Jean-Paul Sartre responde a la pregunta *¿Qué es la literatura?* estableciendo una separación entre la prosa, que se valdría del lenguaje para decir algo, y la poesía, que trabajaría el lenguaje (1948). Pero los análisis más astutos de novelas hechos por el propio Sartre y por la gran mayoría de los críticos han demostrado que también el novelista trabaja el lenguaje y que por ello no se ha de descartar la prosa de una literaturidad definida en función de la poesía.

grounding) (1977, 3-4). Hay varias maneras de hacer perceptible el lenguaje, de modo que el lector no reciba el texto como un simple medio transparente de comunicar un mensaje, sino que resulte involucrado por la materialidad del significante y otros aspectos de la estructura verbal. La desviación o la aberración lingüística —la creación de neologismos, las combinaciones insólitas de palabras, la elección de estructuras no gramaticales o aberrantes en el plano semántico— son formas de poner de manifiesto que se utilizan sobre todo en poesía, pero que se encuentran también en la prosa, como al principio de *Finnegans Wake*: “Eins within a space and a wearywide space it was er wohned a Mookse. The onesomeness was alltolonely, archunsitslike, broady oval, and a Mookse he would a walking go.” El fin y el resultado de esta especie de puesta de manifiesto forman lo que los formalistas rusos denominan la desfamiliarización (*ostranenie*) o desautomatización del lenguaje, que produce la percepción de signos en tanto que tales. Esto se puede obtener mediante el recurso a diferentes clases de paralelismos y de repeticiones. En el plano del significante, la rima, la asonancia y la aliteración crean el efecto de un objeto muy estructurado como en los versos de Valéry:

*Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons,  
Ton repos redoutable est chargé de tels dons...* (“La Dormeuse”)

[Durmiente, cúmulo dorado de sombras y de abandonos, / tu reposo temible está cargado de tales dones...]

Los ritmos, regulares e irregulares, las repeticiones de categorías sintácticas que crean paralelismos, todo tipo de estribillos y de estructuras de clausura, hacen perceptible el lenguaje de la literatura. En prosa, la puesta de manifiesto descansa generalmente en otros medios. Las estructuras del relato (paralelismo, reanudaciones y detalles, construcción “escalonada”) producen efectos de clausura, y se considera que expresan que se trata de un discurso bien construido en el que cada detalle se ha de tomar en serio. Además, un lenguaje figurativo que exige un esfuerzo de interpretación sirve también para *significar* la literariedad. En efecto, la imagen literaria (*obraz*) que pretende crear una percepción nueva colocando al objeto en una perspectiva insólita, muchas veces se toma como el elemento más común, el más expandido de la literariedad. Hasta la novela realista se sirve de imágenes “nuevas” para dar a ver: “los techos de paja, como gorros de pieles encasquetados hasta los ojos...” (Flaubert, *Madame Bovary*). En otro plano, la perspectiva narrativa elegida es la que va a actualizar el efecto de desfamiliarización: en *War and Peace* de Tolstói, el relato lo cuenta un caballo y es por ello por lo que los objetos se vuelven singulares gracias a esta percepción inusitada y a la tematización del lenguaje de la representación;

el narrador observa, por ejemplo, que las palabras “*mi* caballo”, cuando se refieren a él, le parecen tan extrañas como “*mi* tierra”, “*mi* aire” y “*mi* agua”.

Poner de manifiesto los signos lingüísticos y los medios de representación puede hacer de la literatura una crítica de los modelos semióticos mediante los que tenemos la costumbre de hacer el mundo inteligible. Así pues, el *nouveau roman* ha sido alabado por su crítica de los modelos novelescos tradicionales, tales como los del personaje y el del principio de causalidad, mediante los que interpretamos el mundo sin casi saberlo, lo mismo que la poesía ha tratado muchas veces de romper las asociaciones que se considera “normales”.

Pero hay una reserva que hacer con respecto a la literatura como desfamiliarización. En el plano lingüístico, el efecto “literatura” se destaca no sólo por figuras o combinaciones insólitas, sino también por un lenguaje “elevado” que consiste en parte en utilizar fórmulas que han perdido toda su fuerza innovadora: “the azure vault of heaven” se percibe de inmediato como literario porque el empleo del adjetivo activa en el lector una idea de la literatura en tanto que enunciación elegante y perifrástica de sentimientos elevados. Decir “cuarenta velas” en vez de “cuarenta navíos” es una figura literaria convencional. Cada lengua posee algunas palabras y construcciones que pertenecen a un lenguaje arcaico y elevado y que señalan que se tiene que ver con la literatura, aun cuando la parodia o la destrucción de este mismo lenguaje sea también discurso literario.

No obstante, nos exponemos a un importante obstáculo cuando tratamos de limitar el efecto de literariedad de un texto a la presencia de un repertorio de procedimientos lingüísticos, pues todos estos elementos o procedimientos pueden encontrarse en otra parte, en textos no literarios. El propio Jakobson reconoce que “las aliteraciones y otros procedimientos eufónicos son utilizados... por el lenguaje cotidiano hablado. En el tranvía se escuchan bromas basadas en las mismas figuras que la poesía lírica más sutil, y los chismes a menudo están compuestos de acuerdo con las leyes que rigen la composición de las novelas cortas...” (1973, 114). El hecho de que un discurso haga perceptible su lenguaje no basta para hacernos aceptar que tenga que ver con la literatura. El discurso publicitario, los juegos de palabras y los errores de expresión nos hacen reaccionar al lenguaje sin que por ello creen literatura. Jakobson indica una vía de reflexión en su célebre diferenciación de las seis funciones del lenguaje cuando define la función poética del lenguaje como “una focalización en el mensaje en cuanto tal” (1960, 353).

¿Qué quiere decir esto? Esta definición retoma en parte la noción tradicional de que el objeto estético tiene un valor en sí, no está sometido a fines utilitarios cualesquiera, sino que posee lo que Rorty en su *Crítica del juicio* denomina “la finalidad sin objetivo” (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*). Libre de las limitaciones de los discursos cotidianos, históricos y prácticos, la obra literaria

se sitúa de otra manera (como lo veremos más adelante) y puede producir ambigüedad, puede constituirse como estructura autónoma ligada al ejercicio de la imaginación del autor y del lector. Esta libertad es la que pone en juego algunas ideas rectoras de la literaturidad: la idea, por ejemplo, de un discurso polivalente, en donde todos los sentidos de una palabra (sobre todo las connotaciones) pueden entrar en juego, o la de un discurso portador de un sentido oculto, indirecto y suplementario, que sería el sentido más importante.

Así pues, contemplamos más de cerca la noción de la función poética del lenguaje como el acento en el lenguaje por su propia cuenta. No debe comprenderse tal cosa como una autonomía, sino como una relación específica con los otros elementos constituyentes de la situación lingüística. Si doy cita a un amigo a la seis de la tarde de mañana en un determinado café, lo que es esencial es que, ante todo, el mensaje sea emitido con seriedad por mí y vaya destinado a él personalmente, es decir, que no se trate de una broma, ni de un ejemplo gramatical, que el mensaje no esté destinado a nadie más, y que la hora y el lugar de la cita estén fijados en referencia a un contexto geográfico y temporal en el que nos situamos. La forma de la frase y las palabras específicas de las que me sirvo son menos importantes, como también lo son sus relaciones con otras invitaciones emitidas por mí y por otras personas antes de ésta. En cambio, en un poema, como "Inviting a friend to supper" del poeta inglés Ben Jonson, lo que se produce es todo lo contrario: aquí, lo que más importa es la estructura de las imágenes y de los ritmos en el texto; el contexto en el que se inscribe el mensaje es el de un género literario, un cierto lirismo de lo cotidiano, del que se desprende, en el tono y en el movimiento del poema, una visión de los valores que sostienen el modo de vida que se evoca. Shklovski habla de la literatura como del "camino en el que el pie siente la piedra, el camino que regresa sobre sí mismo" (1919, 115). La obra no está dirigida a un fin, pero esto no quiere decir que carezca de determinaciones. En realidad, la obra se refiere a sus propios medios, es decir que la puesta de manifiesto del lenguaje en un texto literario es una manera de desprenderlo de otros contextos (el momento y las circunstancias prácticas de la producción del enunciado), de hacer del acto de lenguaje que el texto pretende cumplir (como la invitación) un procedimiento literario y situarlo en un contexto de textos y de procedimientos literarios.

Volvemos ahora, por lo tanto, a las afirmaciones de Jakobson para quien los estudios literarios han de hacer del procedimiento su personaje único: cualquier discusión que se centre en la literaturidad no considerará el procedimiento como un medio de expresar un mensaje cualquiera, sino como el protagonista, el sujeto del discurso literario.

A un determinado nivel, el texto nos cuenta una aventura puramente literaria (formal). Entonces nos hemos de preguntar: ¿qué hace aquí este encabalga-

miento? ¿En qué se convierte el soneto? ¿En qué consisten las combinaciones de las imágenes y cuáles son sus efectos? En vez de tratar un elemento formal —la forma del soneto, por ejemplo— como un medio para expresar la visión de un amante, se puede contemplar este contenido como el medio de explorar o de hacer avanzar o desviar el soneto. Este aspecto de la literaturidad, que tiende a aislar el texto de los contextos prácticos e históricos de su producción, redefine, por oposición, el contexto como el contexto específico de la literatura. En este contexto, escribir es inscribirse en la tradición literaria, y se ha de explicar las obras de acuerdo con esta única perspectiva.

Toda obra literaria se crea en referencia y en oposición a un modelo específico que proporcionan otras obras de la tradición. Las obras están determinadas por estructuras convencionales —por ejemplo, los procedimientos para establecer la intriga. Shklovski demuestra que "la convencionalidad mora en el meollo de toda obra literaria puesto que las situaciones están libres de sus relaciones cotidianas y se determinan según las leyes de una trama artística dada" (1919, 118). Como lo hemos indicado, la forma de la obra está determinada por las formas literarias preexistentes.

En la medida en que la literatura, en sus vínculos con otros discursos literarios, es un comentario o una reflexión sobre la literatura, esto nos ayuda a ver el papel de las estructuras lingüísticas y retóricas de las que hemos tratado anteriormente en nuestro análisis de la literaturidad como puesta de manifiesto del lenguaje. Hemos constatado que el *foregrounding* apenas puede llegar a ser un criterio suficiente de lo literario puesto que hay repeticiones y aberraciones también en otros textos. Es más bien el modo de *integración* de estas estructuras —es decir, el establecimiento de una interdependencia funcional y unificadora de acuerdo con las normas de la tradición y del contexto literario— lo que caracteriza a la literatura. Son tres los niveles o los tipos de integración que hay que contemplar.

En un primer nivel, está la integración de las estructuras o de las relaciones que, en otros discursos, no tienen función alguna. Cuando doy una cita, en la forma de mi mensaje se puede ignorar una asonancia, una aliteración o un paralelismo. Precisamente porque el texto literario no es un discurso que comunique informaciones prácticas, sino porque está vinculado a una situación de comunicación diferida en la que reina la convención de la importancia de los detalles y de las estructuras lingüísticas, significa en varios registros. En un poema, cualquier paralelismo plantea la cuestión de las relaciones semánticas entre sus componentes. Allí donde domina la ficción poética del lenguaje, "la similaridad se convierte en el procedimiento constitutivo de la secuencia" (Jakobson, 1960, 358) —procedimiento constitutivo a la vez para el autor, que escoge y reúne los elementos en virtud de la similaridad cualquiera (fonológi-

ca, morfológica, sintáctica o semántica), y para el lector, que debe considerar en qué medida una especie de equivalencia se transforma en otra. En la "Chanson d'automne" de Verlaine, las repeticiones de sonidos y de estructuras rítmicas producen acercamientos en los niveles semántico y temático:

*Les sanglots longs  
Des violons  
De l'automne  
Blessent mon cœur  
D'une langueur  
Monotone*

[Los largos sollozos / de los violines / del otoño / hieren mi corazón / con una languidez / monótona]

El resultado de esta estructuración —efecto propiamente literario— consiste en hacer funcionar la capacidad del lenguaje para producir pensamiento. Las comparaciones crean la idea, por ejemplo, de un otoño relacionado con los violines, y la idea de una relación entre la languidez de la estación, los sollozos y quizás los vientos violentos que puedan gemir como violines. En suma, la primera clase de integración es la producción de efectos semánticos y temáticos mediante estructuras formales.

La integración a segundo nivel es la de la obra de arte completa: la convención por la cual la obra literaria ha de ser un todo orgánico (Ingarden, 1931) y el que, en consecuencia, la labor de la interpretación consista en buscar y demostrar esta unidad, es una de las nociones fundamentales de la literaturidad. Los formalistas rusos hablan de "la dominante" que se presenta en forma de un elemento o de una estructura unificadora (a veces una figura, como el quiasmo) localizable en todos los niveles (Jakobsen, 1973, 145). Pero es bastante poco frecuente encontrar un solo motivo que encarne la unidad de este modo. Lo esencial es que se suponga esta unidad y engendre un esfuerzo para percibir cómo un momento o un elemento del texto puede relacionarse con otros, transformarlos, incluso oponerlos, y crear una estructura de conjunto. Este aspecto de la literatura se pone de manifiesto de manera sorprendente en textos de apariencia fragmentaria que exigen un esfuerzo especial del lector. "Papyrus" de Ezra Pound consiste en tres versos fragmentarios:

*Spring...  
Too long...  
Gongola...*

[Primavera / Demasiado tiempo / Gongola]

Las convenciones de la literaturidad incitan a los lectores a conferir una totalidad formal a este texto y a otorgar una significación a las "ausencias" que se revelan en él. Si tomamos "Gongola" como un nombre propio y si suponemos una relación entre Gongola y el que habla, las lagunas del poema acaban funcionando como signos de la ausencia, de la carencia —sobre todo en la primavera.

No es que siempre se encuentre la unidad que se busca, pero la suposición de la unidad hace que aparezcan tensiones y hasta contradicciones entre los elementos o entre las estructuras a diferentes niveles. El lenguaje de la poesía es el lenguaje de la paradoja. Declara un representante ilustre del *new criticism* norteamericano (Brooks, 1947, 3): la literatura, mediante el juego de las connotaciones y la presentación irónica de los discursos (los discursos cotidianos y los discursos de la literatura anterior), hace que se sienta hasta qué punto toda reducción a una posición o a una visión monológica se basa en simplificaciones. El lenguaje de la poesía procura los medios para el cuestionamiento de proposiciones simplistas. Cuando, por ejemplo, se trata de definir la relación entre las dimensiones constatativas y performativas del texto —la relación entre lo que él dice y lo que él hace—, es frecuente tropezarse con dificultades. Un ejemplo célebre: el verso del poeta norteamericano Archibald MacLeish, a menudo citado por el *new criticism*: "A poem should not mean but be" ["Un poema no ha de significar sino ser"]; contrapone ser y significar y, a través de ello, significa: hace que se vea que la oposición entre ser y significación es más complicada de lo que se suponía de entrada.

Pero es la presunción de la unidad —este segundo nivel de integración— la que hace que surjan las disonancias y se produzcan muchos efectos literarios de este género.

En un tercer nivel de integración, la obra significa mucho en relación con el contexto literario: en su relación con los procedimientos y las convenciones, con los géneros literarios, con los códigos y modelos por los que la literatura permite a los lectores interpretar el mundo. En este nivel, el texto literario ofrece siempre un comentario sobre una lectura implícita (Iser, 1972) o puede ser interpretado como una alegoría de la lectura, una reflexión sobre las dificultades de la interpretación (De Man, 1979). La posibilidad de leer un texto literario como una reflexión sobre su propia naturaleza y sobre la de la literatura hace de la literatura un discurso autorreflexivo, un discurso que, implícitamente (a causa de su situación de comunicación diferida), cuenta algo interesante sobre su propia actividad significativa. Esto no quiere decir que el texto se explique enteramente o se domine plenamente: al contrario, las investigaciones recientes indican que hay siempre aspectos del funcionamiento del texto que escapan a la reflexión o a la definición. En este sentido, el tema profundo de la literatura siempre es la imposibilidad de la literatura, esta persecución del ab-

soluto literario cuyo resultado es en cierta manera el fracaso (Blanchot, 1955). Pero para volver a las fórmulas más familiares que traducen la práctica mediante la cual los autores buscan renovar y hacer progresar la literatura, ésta es una crítica de la literatura —de la noción de literatura que ella hereda—, y en esto, la literaturidad es un tipo de reflexividad.

El actual debate sobre la *literaturidad* oscila entre una definición de las propiedades de los textos (de la organización del texto) y una definición de las convenciones y de los presupuestos con los que se aborda el texto llamado *literario*. Estas dos perspectivas no son en modo alguno idénticas y tampoco se puede suponer que estén en contradicción. En realidad, la naturaleza del lenguaje y de los fenómenos culturales exige esa alternancia de perspectivas: sólo en relación con un conjunto de convenciones, en uno u otro nivel, es como una serie de marcas o una secuencia sonora están dotadas de propiedades. No obstante, esta alternancia de perspectivas crea problemas para una delimitación de la literatura. Por una parte, está claro que la noción de literaturidad es una función de las relaciones diferenciales del discurso literario y de otros discursos, más que una cualidad intrínseca. Si se toma un fragmento de prosa periodística y se dispone en una página en forma de poema, vemos surgir algunas cualidades que están en el texto, pero que son una función de las nuevas convenciones que se aplican a él:

*Hier sur la Nationale sept  
Une automobile  
Roulant à cent à l'heure s'est jetée  
Sur un platane  
Ses quatre occupants ont été  
tués.  
(Genette, 1969, 150)*

[Ayer, en la carretera nacional siete / Un automóvil / A cien por hora se estrelló / Contra un plátano / Sus cuatro ocupantes resultaron / Muertos.]

Los diversos datos cambian de carácter. “Ayer” ya no se relaciona con una sola fecha sino con todos los ayeres y, en consecuencia, connota un acontecimiento frecuente, no extraordinario. “Se estrelló” adquiere nueva fuerza, como si el coche tuviera una voluntad, y se escucha lo “aplastado” del plátano. El estilo de reportaje y la escasez de detalles pueden incluso indicar una actitud de resignación. A otro nivel, se podría encontrar en la elección del tema un comentario sobre el lirismo hoy, en el que la tragedia adquiere esta forma banal. Estas interpretaciones literarias son el resultado de una orientación crítica que contempla este discurso como si fuera literatura. Precisamente porque esto es posible, es necesario reflexionar sobre qué es la literaturidad.

Pero, por otra parte, cada vez que se identifica una cierta literaturidad, se constata que estos tipos de organizaciones se encuentran en otros discursos, hasta cuando no se trata de este discurso como si fuera literatura. ~~Jacobson~~ mismo cita como ejemplo de la función poética del lenguaje un lema norteamericano de la campaña presidencial del Eisenhower en 1954, *I like Ike* [“Me gusta Ike”]; hay aquí una repetición paronomástica muy acentuada en la que el sujeto del gusto y el objeto del gusto están enteramente envueltos por el acto de gustar (*I like* contiene *I e Ike*), como si fuera inevitable, inscrito hasta en la lengua, que “I like Ike” (1960, 357). Hemos de observar que toda una serie de investigaciones teóricas actuales —en campos tan diferentes como la antropología, el psicoanálisis, la filosofía y la historia— han encontrado una cierta literaturidad en los fenómenos no literarios. Los estudios de ~~Sigmund Freud~~ y de ~~Jacques Lacan~~ han demostrado, por ejemplo, el papel constitutivo en el funcionamiento de la psique de una lógica de la significación que donde más directamente se observa es en la poesía. ~~Jacques Derrida~~ demuestra la centralidad ineludible de la metáfora en el discurso filosófico. ~~Claude Lévi-Strauss~~ describió una lógica de lo concreto que actúa en los mitos y en el totemismo, lógica que resulta parecida al juego de oposiciones (macho / hembra, terrestre / celeste, moreno / rubio, sol / luna) de la temática literaria. Es como si cada procedimiento y cada especie de estructura que pudieran parecer esencialmente literarios, se encontraran también en otros discursos. Esta constatación sería desesperante si el objetivo de las investigaciones sobre la naturaleza de la literatura consistiera únicamente en distinguir la literatura de lo que no lo es, pero en la medida en que la finalidad consiste en identificar qué es importante en la literatura, la búsqueda de la literaturidad nos muestra hasta qué punto la literatura puede iluminar otros fenómenos culturales y revelar mecanismos semióticos fundamentales.

La otra concepción de la literaturidad, representada por viejos lemas como la fórmula de ~~St. Philip Sydney~~ según la cual “el poeta no afirma nada y por lo tanto no miente”, pone el acento en una relación particular del discurso literario con la realidad: estas proposiciones se refieren a personas y a acontecimientos imaginarios más que históricos. Este camino no logra captar el criterio distintivo de la literatura puesto que en el discurso hay otras instancias de la ficción. Enunciados que pertenecen a la lingüística y a la filosofía ponen en escena personajes ficticios —*Le roi actuel de la France est chauve, John is eager to please* [El rey actual de Francia es calvo, John está ansioso por agradar]— como lo hacen toda parábola y todo escenario hipotético. Pero estas observaciones no desautorizan la importancia de los esfuerzos para definir la relación de la literatura con la realidad. La ficcionalidad no se limita a personajes, situaciones y acontecimientos imaginarios. No es únicamente que ~~Anna Karenina~~, ~~don Quijote~~ y ~~Hans Castorp~~ no existan; el “yo” de un poema no designa tampoco a un indivi-

duo empírico en un momento dado, sino más bien a un sujeto creado en y por el poema: "J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans", el primer verso de "Souvenirs" de ~~Charles Baudelaire~~, no es una proposición sobre el ~~Charles Baudelaire~~ que compuso *Les fleurs du mal*. En este sentido, la obra literaria es un acontecimiento semántico: proyecta un mundo imaginario, que abarca a los narradores y a los lectores implícitos. Pero esta concepción de la literatura como ficción no es del todo exacta, puesto que las obras literarias también ponen en escena realidades históricas y psicológicas — Napoleón, la batalla de Waterloo, las condiciones de trabajo de los obreros en las minas, el sentimiento de celos de un niño mimado, etc. Podemos entonces decir que la obra se refiere a un mundo posible entre varios mundos posibles más que a un mundo imaginario. Para exponer mejor las implicaciones de esta ficcionalidad, algunos teóricos, en vez de decir que la obra se refiere a un mundo de ficción, pretenden que el acto de referencia es en sí ficticio. Como acto de lenguaje, la obra literaria es una imitación de un acto de lenguaje "serio", en el que el locutor es responsable de las proposiciones que emite, de las promesas que ha hecho, etc. Desde esta perspectiva, la ficción se entiende en relación con el "discurso natural" o no ficticio al que imita.<sup>2</sup> "La ficcionalidad esencial de las obras de arte literarias no se ha de descubrir en la no realidad de los personajes, objetos y acontecimientos a los que aquéllas se refieren, sino en la no realidad del propio acto de referencia" (Smith, 1978, 11). Así pues, en una novela, es el acto de narrar los acontecimientos, de describir a los personajes y de referirse a los lugares el que es ficticio. La novela representa el acto de alguien que describe, que cuenta hechos, etc. La mimesis de la literatura no consistiría tanto en la imitación de los personajes y de los acontecimientos como en la imitación de los discursos "naturales", de los actos de lenguaje "serios". Las novelas serían las instancias ficticias de diversos tipos de libros — crónicas, diarios, memorias, biografías, historias y hasta colecciones de cartas. El novelista "hace ver que escribe una biografía, pero lo que hace es fabricar una" (Smith, 1978, 30). El teórico español ~~Martínez-Donati~~ ~~Donati~~ todavía más lejos cuando pretende que los signos llamados lingüísticos de una obra en realidad son imitaciones ficticias, y no verdaderamente lingüísticas, de los signos propiamente lingüísticos (1981, 81).

<sup>2</sup> Observamos una situación peculiar en la que los teóricos de la literatura o de la literaturidad como ficción definen la literatura como imitación de un discurso no ficticio, y los analistas de los discursos no ficticios (el relato de la historia, por ejemplo) muestran que hay que comprenderlos en relación con el discurso literario. La inteligibilidad de la historia no dependería de una causalidad científica, sino de la manera en que los elementos del relato se suceden y se vinculan para formar un todo según los modelos de los géneros literarios. Éste es otro ejemplo de un campo en el que los discursos no literarios funcionan según estructuras y procedimientos que se manifiestan más explícitamente en la literatura.

Hay novelas que efectivamente "hacen ver" que son biografías o colecciones de cartas, o que ponen en escena a un personaje que simula contar su vida, pero en el caso de la mayor parte de los textos literarios, la ficcionalidad no es en modo alguno la cualidad esencial que distingue a una novela de una biografía. ~~Tolstói~~ pretende que al escribir *La muerte de Ivan Ilich* Tolstói "hace ver que escribe una biografía, pero fabrica una", mientras que al contrario ~~Tolstói~~ no simula para nada. Lejos de fabricar un escrito que parezca una biografía, ~~Tolstói~~ se vale de procedimientos que serían ilegítimos en una biografía y que son propios de la novela. ~~Mein~~ está descrito en tercera persona y, no obstante, vemos el mundo según su punto de vista, y seguimos la vida interior del protagonista en el momento de su muerte. ~~Käte Hamburger~~ (1968) distingue la literatura de los demás discursos por la capacidad que tiene aquélla de presentar un mundo, incluida la experiencia interior, desde el punto de vista de un personaje que está representado en tercera persona. El indicio de esta literaturidad es un tipo de frase propiamente literaria, "Morgen war Weihnachten" [Mañana era Navidad], en la que los elementos defécticos (mañana, ayer, aquí, allá, ustedes) están definidos en relación con una subjetividad (del personaje) que está situada en el pasado más que en el presente de la enunciación. ~~Martínez-Donati~~ se refiere también a modos de discurso de la ficción que no son la imitación de un acto cotidiano supuestamente "real" (1981, 104). Así pues, hay buenas razones para concluir que la literatura no es una imitación ficticia de los actos de lenguaje no ficticios y "serios", sino un acto de lenguaje específico, por ejemplo, el de contar una historia.

Por esta vía llegamos a una conclusión que se ha abordado al comienzo por otra vía: que el discurso literario, para poseer condiciones de enunciación diferentes a las de otros actos lingüísticos, se relaciona con condiciones específicas. Pero ¿cuáles son estas condiciones y, en particular, cuál es la relación entre estos actos de lenguaje del relato literario y los del relato no literario? Pregunta esencial para una literatura vinculada a la ficcionalidad. ~~Martínez-Donati~~ ~~Donati~~, quien se opone a la idea de un lenguaje literario distinto, insiste en la importancia que tendría contemplar las narraciones literarias como miembros de una clase de "textos narrativos de exhibición" [*narrative display texts*], clase que abarcaría a todo relato de acontecimientos presentados como insólitos, interesantes, destinados a divertir, y en los que se consideraría que el destinatario reconoce que la pertinencia del relato no está en las informaciones que éste propone, sino en el hecho de que sea "contable" [*tellable*] (1977, 148). En esta clase, los relatos literarios se benefician de los mecanismos de la selección — edición, crítica literaria, enseñanza — que crean, frente a estos relatos, "un principio de cooperatividad hiperprotegida" [*hyper-protected cooperative principle*] y permiten al lector imaginar que puede resultar de ello una comu-

nicación interesante. Para comprender este principio de cooperatividad, hay que hacer notar que se presupone una cooperación que es la que sostiene y hace posible la comunicación común: así pues, en general se presupone que nuestro interlocutor se coloca en una actitud de cooperación y que su respuesta será pertinente con respecto a la cuestión planteada (si me invitan al cine y yo contesto "hace buen día", el principio de cooperatividad nos autoriza a tratar de encontrar la pertinencia de esta respuesta). En nuestras relaciones cotidianas, a veces decidimos muy apresuradamente que los detalles y las digresiones del relato que alguien nos hace no son pertinentes y que nuestro interlocutor viola el principio de cooperatividad. Pero en literatura, este principio está "hiperprotegido", en el sentido de que presuponemos la pertinencia y el valor de los momentos oscuros, aberrantes y digresivos. Cuando el relato literario parece que no obedece a las reglas de la comunicación eficaz, es que está al servicio de una comunicación diferente e indirecta. Habría que acumular una inmensa suma de incomprensiones y de frustraciones frente a un texto para hacernos decidir que no hay gestión de comunicación cooperativa, pues en literatura hasta la impertinencia de los detalles puede ser un componente significativo del arte. En suma, lo que distingue a *Muerte en Venecia* del relato de la muerte de un tío que haría un amigo es sobre todo que tenemos buenas razones para suponer que el primer relato será rico, complejo, "valdrá la pena" escucharlo o leerlo, tendrá una unidad y demás propiedades de la literaturidad de las que nos hemos ocupado anteriormente.

Por lo tanto, vemos que una discusión sobre la ficcionalidad y los actos de lenguaje literarios nos lleva a estas presuposiciones de la literaturidad que nos hacen buscar y encontrar en la obra una organización compleja e intensa del lenguaje. Esto no quiere decir que hayamos resuelto el problema de la literaturidad; no hemos encontrado un criterio distintivo y suficiente que la pueda definir, lo cual significa simplemente que todas las búsquedas que apuntan a aislar los elementos y las convenciones determinantes para producir literaturas coinciden y proponen juntas vías importantes para los estudios literarios.

## 3

### *Extensión e incertidumbre de la noción de literatura*

RÉGINE ROBIN

En retrospectiva, podemos imaginarnos que en la época en que ~~la literatura~~ era una autoridad indiscutible en el campo de la reflexión literaria, o cuando los modernistas, batallando contra él, ponían en primer plano las estructuras formales, de lenguaje, o la intensidad de la expresión, todos sabían más o menos lo que representaba "la literatura". La literatura tenía, si bien no una definición precisa, por lo menos un objeto, cierto es que conflictivo, métodos de acercamiento, un estatuto y una función en la formación cultural y en la formación de la memoria colectiva y del imaginario social.

La literatura era ante todo "los clásicos", las obras consagradas, que habían entrado en el Panteón de la consagración y habían desafiado los años, las modas y las diferentes escuelas de crítica. La literatura era también el conjunto de las "bellas letras" contemporáneas, obras del círculo restringido, diría ~~el~~ Bourdieu (Bourdieu, 1971, 1977), legitimadas por el capital simbólico de su autor, por los procedimientos formales o de lenguaje de su puesta en texto o, en otra perspectiva, por el alcance universal de su "mensaje", siempre implícito, lejos de las puestas en discurso (y aquí yo diferencio fuertemente puesta en texto literario y puesta en discurso) de la "publicística". Todas estas obras forman parte de la "literatura" porque en ellas se inscribía la "literaturidad", término que los formalistas rusos introdujeron al abordar los textos literarios para captar con cierta aproximación la especificidad y hasta la esencia de lo literario en los "procedimientos" de lenguaje y formales de la escritura.

Una gran sospecha recayó sobre la claridad de estas afirmaciones. Todo fue cuestionado. El rodillo compresor de la "cultura de masas" contribuyó ampliamente a romper la certidumbre de las fronteras del objeto literario. Recordemos aquel texto premonitorio de W. Benjamin (Benjamin, 1955) en el que se denuncia la pérdida de "aura" de las obras artísticas a causa de su reproductibilidad. En el momento actual, las nuevas tecnologías han dado a luz nuevas formas culturales, nuevas imágenes, nuevas formas de participación interpersonales o grupales: el rock en todas sus formas, los video-clips, la publicidad