CAPÍTULO 1

Definición de la literatura. Sus funciones

I. DEFINICIÓN DE LA LITERATURA

1. Polisemia del término "literatura"

La misma palabra "literatura" plantea problemas, como señala Vítor Manuel de Aguiar e Silva al referirse a la evolución semántica del vocablo y a la polisemia del mismo (1986: 1-9). Para designar el corpus de textos que hoy entendemos –a partir de la segunda mitad del siglo XVIII– como conjunto al que se aplica el término de **literatura**, se han utilizado antes otros como *poesía*, *elocuencia*, *verso*, *prosa*, etc., mientras que **literatura** tenía como significado principal el de "saber o ciencia en general".

> Un ejemplo de este sentido amplio que el término conoce en su significado puede ilustrarse con el empleo que el abate Juan Andrés hace de "literatura" para referirse, en su conocida obra, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1782-1791), a las ciencias naturales o los estudios eclesiásticos también.

Pero el término **literatura** en su uso actual no significa exclusivamente el conjunto de textos artísticos, sino que, al lado de este significado principal, tiene, como puede comprobarse en el DRAE, otros:

- Teoría de las composiciones literarias.
- Conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género.
- Conjunto de obras que versan sobre un arte o una ciencia [es decir, lo que más frecuentemente se suele llamar **bibliografía**]: literatura *médica*, *jurídica*...

– Suma de conocimientos adquiridos con el estudio de las producciones literarias; y, en sentido lato, instrucción en cualquiera de los distintos ramos del saber humano.

Siguiendo a Aguiar (1986: 7-9), podrían añadirse, para *literatura,* las acepciones de: retórica, expresión artificial; historia de la literatura, o manual de historia de la literatura; conocimiento sistemático, científico, del hecho literario, como cuando se habla de *literatura comparada* o *literatura general*, etc. Una síntesis de la historia del término "literatura", apoyándose en las investigaciones de R. Escarpit, se encuentra en R. Calvo Sanz (1993: 41-45).

Cuando tratamos ahora de la definición de la literatura, nos estamos refiriendo a **literatura** como el conjunto de textos que son productos del arte de la palabra.

2. Definición estructural y definición funcional de la literatura

De acuerdo con Todorov (1978), partimos de una primera división de las caracterizaciones de la literatura en: *estructural* y *funcional*. En efecto, Tzvetan Todorov, autor que en más de una ocasión se pregunta en sus escritos acerca de la entidad que denominamos *literatura*, somete a crítica las dos notas que se asignan como identificadoras de la **estructura literaria**: *imitación de cosas ficticias*, y la utilización de un *lenguaje sistemático*, que, por ello, atrae la atención sobre sí mismo y se convierte en *autotélico*, como si el lenguaje literario no tuviera una finalidad mayor que desplegarse, mostrarse en su originalidad lingüístico-formal. La **primera nota** –la *imitación*– es la dominante en las teorías clasicistas; la **segunda** –el *lenguaje autosuficiente*–, a partir del romanticismo alemán, llega hasta hoy –piénsese en la *función poética* de R. Jakobson–, pasando por simbolistas, formalistas, y *New Critics* estadounidenses.

Con diversos argumentos rechaza Todorov la posibilidad de una caracterización estructural –por ejemplo: la *poesía lírica no es imitativa frecuentemente*; la *narración de una ficción, un sueño, no es automáticamente literatura*; el *lenguaje literario no es el único sistemático*...– y parece sostener solamente la posibilidad de una caracterización funcional de la literatura.

La caracterización *funcional* es la que tiene en cuenta **la integración de la literatura en un sistema más amplio** –el de la sociedad, por ejemplo–, donde es evidente que la entidad "*literatura*" funciona –se citan, por ejemplo, autores "*literarios*"; se tiene una **experiencia en la enseñanza**; en la **conversación se habla de "literatura"** también–. Las caracterizaciones funcionales son muy numerosas y, en sus conclusiones, Todorov parece admitir solamen-

te una noción funcional del concepto de literatura (1978: 25). **Sería literatura lo que funciona como tal**.

Entrar en los detalles del concepto de literatura que ilustran una concepción estructural o funcional de la misma supone el repasar la historia de la teoría literaria. En este repaso podría llegarse al establecimiento de un paralelo, que, prescindiendo de los detalles, acerca las concepciones **estructurales** a los planteamientos **intrínsecos**, y las definiciones **funcionales** a los **extrínsecos**.

Todos los esfuerzos por encontrar, en el siglo XX, las propiedades intrínsecas del hecho literario, son bien conocidos por los historiadores de la teoría de la literatura. La *literariedad* –el rasgo o conjunto de rasgos que constituyen la cualidad literaria de una obra– ha sido la cuestión esencial para quienes intentan la definición estructural de la literatura.

3. Definiciones estructurales

R. Wellek y A. Warren (1949: 24-34) ofrecen un buen ejemplo de definición estructural, pues aúnan en su concepción de la literatura las dos notas señaladas por Todorov: **lenguaje autotélico** –lenguaje literario, distinto de los otros usos, porque *"los recursos del lenguaje se explotan en él mucho más deliberada y sistemáticamente"* (1949: 29)– y **obra de ficción**:

"El núcleo central del arte literario ha de buscarse, evidentemente, en los géneros tradicionales de la lírica, la épica y el drama, en todos los cuales se remite a un mundo de fantasía, de ficción" (1949: 30-31).

Todorov somete a crítica esta definición de René Wellek y Austin Warren (Todorov, 1978: 20-21). Sobre el interés reciente por definir la literatura y lo problemático de tal definición, a partir de la historia de la palabra y los conceptos de **ficcionalidad** y **literariedad**, véase René Wellek (1981).

La definición que propone V. M. de Aguiar e Silva para la obra literaria sintetiza también las dos principales características que se asignan a la *estructura literaria*: **lenguaje autotélico**, **opaco**; y creación de un **mundo ficticio**. Dice Aguiar:

"Serán obras literarias aquellas en que, según hemos dicho, el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, en que la palabra da vida a un universo de ficción" (1967: 33).

Sorprende el parecido de las definiciones estructurales con la antiquísima de Aristóteles, en su *Poética*, cuando habla de la literatura –o mejor, del arte del *poeta*– como *"arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o verso"* (1447b). La caracterización aristotélica es una definición estructural, por cuanto que se fija en aspectos inmmanentes a la obra, y, dada la importancia del estagirita como punto de referencia de una larga tradición de pensamiento literario, es obligado resumir los principales conceptos aristotélicos en su definición de la **poesía** [literatura].

Para ilustrar la vigencia de la *Poética* de Aristóteles, puede leerse el texto de U. Eco "La *Poética* y nosotros" (Eco, 2002: 247-265).

3.1. *Definición aristotélica de poesía*

> *"Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser. Y estas cosas se expresan con una elocución que incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje; éstas, en efecto, se las permitimos a los poetas.*
>
> *Además, no es lo mismo la corrección de la política que la de la poética; ni la de otro arte que la de la poética"* (1460b).

En este párrafo encontramos condensadas las teorías más importantes de Aristóteles en relación con la definición de la literatura –con abierta proclamación de su autonomía–, a saber:

– Es imitación, como todo arte.

– Usa un lenguaje especial.

– Tiene unas reglas específicas.

El arte que utiliza el lenguaje, **en prosa o en verso**, como *medio* de imitación no tenía nombre especial hasta entonces. Aristóteles percibe la necesidad de dotar de autonomía a este arte, pero él tampoco le da un nombre distinto del de *poesía*, aunque incluya la prosa, cuando menciona explícitamente los **diálogos socráticos**:

> *"Pero el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora. No podríamos, en efecto, aplicar un término común a los mimos de Sofrón y de Jenarco y a los diálogos socráticos, ni a la imitación que pudiera hacerse en trímetros o en versos elegíacos u otros semejantes. Sólo que la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso"* (1447a,b).

Notemos la clara **diferenciación entre verso y poesía**. La poesía o literatura es un tipo de imitación, y no consiste en el verso. Pues Empédocles, a pesar de escribir en verso, es naturalista y no poeta. Y Queremón, aunque mezcla distintas clases de versos, es poeta, según explica Aristóteles a continuación. Más adelante insistirá otra vez en que la esencia de la literatura no es el verso, sino la imitación:

> *"De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones"* (1451b).

Por lo demás, el lenguaje, el medio de la imitación artística, es lo mismo prosa que verso:

> *"El cuarto de los elementos verbales [de la tragedia] es la elocución; y digo, como ya quedó expuesto, que la elocución es la expresión mediante las palabras, y esto vale lo mismo para el verso que para la prosa"* (1450b).

La imitación tiene su origen en dos causas constantes: primera, el que el **imitar** sea **connatural** al hombre, pues gracias a la imitación se adquieren los primeros conocimientos; y segunda, que todo el mundo **goza con la imitación**, ésta es una actividad placentera, pues el aprender agrada, al reconocer algo que se conoce de antes. A partir de improvisaciones de los mejor dotados surgió la poesía. La poesía se divide en géneros de acuerdo con el carácter de los poetas: los más graves imitan las acciones más nobles, y los más vulgares imitan las acciones de hombres inferiores.

> Aristóteles traza a continuación un esquema del desarrollo de la poesía griega (capítulo 4 de la *Poética*: 1448b - 1449a). Para tener conocimiento de la importancia del concepto aristotélico de poesía / literatura en la historia de la teoría literaria hasta las discusiones de nuestros días –recuérdese la abundante producción actual en torno a la teoría de la *ficción*–, hay que comprender su pensamiento sobre la *verosimilitud* [**to eikós**] y la *fábula* [**míthos**], que están estrechamente implicados en la *imitación* [**mímesis**]. Para una explicación del *kata to eikós* aristotélico como "necesidad interna de la obra", véase A. Vilarnovo (1992).

Verosimilitud

¿De qué naturaleza es la imitación artística, la imitación poética? ¿Es un reflejo fiel de la realidad? Oigamos a Aristóteles:

> *"Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibiades"* (1451a,b).

En este párrafo, capital, vemos cómo la imitación no es concebida como algo fotográfico, sino verosímil. Se trata de un **realismo que generaliza**, pero siempre controlado racionalmente por la verosimilitud o necesidad racional. Esto no supone un rechazo de los hechos reales, siempre que sean **verosímiles**:

> *"Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta"* (1451b).

Pero, si hay conflicto entre la razón (la verosimilitud) y la realidad, Aristóteles se pone de parte de la **opinión común**, es decir, de la **razón**:

> *"Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble. Y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que, o no deben en absoluto tener nada irracional, o, de lo contrario, ha de estar fuera de la fábula"* (1460a).

La verosimilitud deja un margen para las cosas inverosímiles, pues es **posible que ocurra** algo que **pensamos imposible**. Nada escapa al racionalismo aristotélico. Leamos el párrafo siguiente, ilustrativo del realismo racionalista aristotélico:

> *"En suma, lo imposible debe explicarse o en orden a la poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común. En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble... En orden a lo que se dice debe explicarse lo irracional; así, y porque alguna vez no es irracional; pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil"* (1461b).

Una **lógica especial** es reconocida para la poesía, y esta lógica se basa en lo **convincente, verosímil, no contradictorio y necesario**. Siempre que se den estas condiciones, no importa que en la poesía haya algo imposible. Para Aristóteles, es posible decir que el poeta ha pintado las cosas tal como deberían ser. E incluso las locuciones inapropiadas pueden encontrar una explicación en el contexto.

En definitiva, el conflicto **arte-realidad** se resuelve: por la **norma especial del arte**, que permite pintar las cosas tal como deberían ser; por la opinión común, la **verosimilitud**; por el **contexto**. Sólo si no hay una razón, una necesidad para recurrir a algo irracional, es cuando se rechaza lo imposible. La razón lo justifica todo. Se trata de encontrar una explicación, una interpretación racional a todo; de que nada escape a la razón.

> Dejando aparte los problemas artísticos, veamos, en la *Retórica* aristotélica, la asimilación de la verdad a lo verosímil, ilustrativa de la posición del estagirita: *"Pues tanto lo verdadero como lo verosímil es propio de la misma facultad verlo, ya que por igual los hombres son suficientemente capaces de verdad y alcanzan por la mayor parte la verdad; por eso tener hábito de conjeturar frente a lo verosímil es propio del que también está con el mismo hábito respecto de la verdad"* (1355a).

Fábula

El tipo de *imitación de la acción humana* especial del arte poético se configura en lo que Aristóteles llama *fábula*:

> *"Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos"* (1450a).

Esta disposición de los hechos, que se sometía a la necesidad racional, según hemos visto, es la que da toda la fuerza a la tragedia, hasta el punto de que se puede prescindir del espectáculo y de la música:

> *"La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de Edipo"* (1453b).

El aspecto literario del teatro, que funciona igual con la simple lectura, es puesto en evidencia por Aristóteles:

> *"Además, la tragedia también sin movimiento produce su propio efecto, igual que la epopeya, pues sólo con leerlo se puede ver su calidad"* (1462a).

Es decir, el efecto depende de cómo se haya dispuesto la acción de la fábula, el argumento. Lo *literario* está en el argumento, que, como vimos, crea sus leyes de verosimilitud.

Resumiendo: si todo arte es **imitación**, el arte poético (literario) se distingue por el **medio** que emplea (el lenguaje), creando sus propias leyes de **verosimilitud**, basadas en un realismo racional, no fotográfico. De ahí la importancia de la **fábula** (el argumento), es decir, la disposición y entramado de los hechos imitados.

> A pesar de haberse publicado por primera vez a fines del siglo XIX, la edición, traducción inglesa y, sobre todo, el extenso comentario de S. H. Butcher (1951) es una referencia útil para la teoría literaria aristotélica. Véase también el comentario de Manuel Asensi (1996: 24-31), titulado "La estrategia de la verosimilitud: Aristóteles", y el que hace Else (1986) a las teorías literarias de Platón y Aristóteles.

3.2. *Definición clasicista de poesía*

Puede decirse sin temor a exagerar que toda la historia de la concepción de la literatura en la tradición occidental de la poética tiene su principio, directa o indirectamente, en las ideas de Aristóteles. Hay un momento en que además el comentario del texto aristotélico centra gran parte de la producción teórica. Esto empieza a ser así en Italia, principalmente en el siglo XVI (B. Weinberg, 1961), y de ahí se extiende a otros países europeos para constituir, junto a la consideración de las ideas de otros autores de la antigüedad, lo que puede llamarse **teoría clasicista**, dominante hasta finales del siglo XVIII.

Para ilustrar el peso de las ideas aristotélicas en esta tradición, no parece inútil poner algún ejemplo tomado de la teoría literaria española.

Alonso López Pinciano

En el siglo XVI, Alonso López Pinciano, autor de la más importante poética española de inspiración aristotélica, *Philosophía Antigua Poética* (1596), afirma que:

"[...] la poesía es imitación, y aun que ha de ser hecha con lenguaje y plática, porque yo veo que ay muchas especies de imitación, y que el lenguaje es el que a la poesía diferencia de las demás" (1596, I: 198-199).

Aparte de la imitación por el lenguaje, que es la propia de la literatura, distingue el Pinciano una imitación *natural* (el niño que imita lo que ve, por ejemplo, ríe, llora...) y otra *artística*, de la que "está lleno el mundo". (Por ejemplo: el zapatero que imita el pie; el médico que imita a la naturaleza *"quando bien exercita su obra"*.)

Si la **imitación**, pues, es un **fenómeno general en la naturaleza**, la literatura encuentra su razón de ser en la misma actividad humana natural. La única diferencia que queda es el **lenguaje**.

Todavía, dentro de la imitación literaria, caben dos grados: se imita a la naturaleza; o se imita a otro escritor. Dice el Pinciano que *"el autor que remeda a la naturaleza, es como retratador, y el que remeda al que remedó a la naturaleza, es simple pintor"*. Por supuesto, tiene más valor *"la invención del poeta y primera imitación que no la segunda"* (1596, I: 195-199).

Ignacio de Luzán

Ignacio de Luzán, autor del mejor manual de poética clasicista (que representa muy bien la teoría literaria del final de este periodo), *La Poética o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737 y 1789), haciendo gala de su espíritu crítico, reseña la opinión común que *"coloca la esencia de la poesía en la imitación de la naturaleza"*. Pero a continuación objeta que *"con este término tan general como es la imitación, no se explica bien la esencia de la poesía, antes bien, se confunde con la pintura y escultura"*. Ya que todas las artes son imitación, ¿dónde estará la especificidad de la imitación literaria? Ya sabemos que la especificidad está en el uso del lenguaje como instrumento imitativo. Su definición de poesía es:

"[...] imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente".

Por lo que se refiere a la imitación, ésta puede ser: *universal* (o *fantástica*), cuando las cosas se imitan *"según la idea y opinión de los hombres"*; y *particular* (o *icástica*), cuando se imitan *"como ellas son en sí"* (1737: 93-97). La imitación es algo natural en el hombre y que le produce placer, independientemente de la calidad del objeto imitado (así, produce placer la pintura de un monstruo por muy horrible que éste sea).

Sigue Luzán a Monsignani (crítico italiano que en 1714 publicó un libro sobre la imitación y la verosimilitud poéticas) en la distinción de dos clases de imitación: la que parte completamente de la *invención* (este tipo se aplica generalmente a las acciones humanas) y la que parte de la *evidencia* (*enargía*) y se aplica a las cosas de la naturaleza. Explica Luzán (1737: 99): *"Con la invención debemos, principalmente, asemejar a las historias de las acciones humanas sucedidas otras accio-*

nes que pueden suceder; con la enargía debemos imitar las cosas ya hechas por la naturaleza o por el arte, haciéndolas no sólo presentes con menudas descripciones, sino también vivas y animadas. De suerte que si la invención cría de nuevo una acción tan verosímil que parezca verdadera y no fingida, la enargía infunde en las cosas tal movimiento y espíritu, que parezcan no sólo verdaderas, sino vivas". La obra de Luzán, por las muestras que acabamos de ver, ofrece un buen ejemplo de la minuciosa elaboración a que llega la teoría clasicista al final del periodo, pero con evidentes huellas de su origen aristotélico.

Verosimilitud

De raíz aristotélica es también la importancia que la *verosimilitud* tiene en la teoría de estos autores. Un ejemplo del Pinciano:

> *"[...] yo quiero poner el fundamento a esta fábrica de la verisimilitud, y digo que es tan necessaria, que, adonde falta ella, falta el ánima de la poética y forma, porque el que no haze acción verisímil, a nadie imita. Assí que el poeta de tal manera deue ser admirable, que no salga de los términos de la semejanza a verdad"* (1596, II: 62).

De todos los tratadistas españoles de teoría clásica es Luzán quien presenta más razonadamente toda la teoría acerca de la *verosimilitud*. A este problema dedica un capítulo entero. ¿Cuál es el fundamento de la verosimilitud? La **opinión común**. Magistralmente explica Luzán el mecanismo por el que se van formando los **criterios** que decidirán acerca de la **verosimilitud**:

> *"Todos tienen presentes en la memoria las ideas o imágenes de las cosas vistas u oídas, y cotejando luego con estas ideas e imágenes, ven, en una ojeada, si se parecen o no unas a otras, y entonces se dice que son verosímiles o inverosímiles aquellos lances, aquella locución, etc. Paréceme, pues, que la verosimilitud no es otra cosa sino una imitación, una pintura, una copia bien sacada de las cosas, según son en nuestra opinión, de la cual pende la verosimilitud; de manera que todo lo que es conforme a nuestras opiniones (sean estas erradas o verdaderas) es para nosotros verosímil, y todo lo que repugna a las opiniones que de las cosas hemos concebido es inverosímil. Será pues verosímil todo lo que es creíbe, siendo creíble todo lo que es conforme a nuestras opiniones"* (1737: 150).

Diferencia Luzán **dos clases de verosimilitud**: una *popular*, otra *noble*. Todo lo que es verosímil para los doctos lo es también para el vulgo, pero no todo lo que es verosímil para el vulgo lo es para los doctos.

Respecto a la relación entre **verosimilitud y verdad**, se plantea la cuestión de *"si lo imposible es creíble y si la verdad es a veces inverosímil e increíble"*. Muy agudamente sostiene Luzán que, desde el momento en que la **verdad y posibilidad** dependen de nuestra **opinión**, no ha lugar a que una cosa sea verosímil y nosotros la tengamos por falsa, ni inverosímil y nosotros la tengamos por verdadera. Por eso es:

> *"[...] siempre evidente (sin necesitar de más pruebas) que la verdad, conocida como verdad en nuestra opinión, no puede jamás dejar de tener el asenso de*

ella y ser creíble y verosímil; y asimismo lo imposible, conocido como imposible en nuestra opinión, no puede jamás ser tenido en ella como posible, y, consiguientemente, por creíble y verosímil, porque la posibilidad o imposibilidad, la verdad o la falsedad de una cosa, pende del ser y naturaleza de la misma cosa, pero su verosimilitud o inverosimilitud, su credibilidad o incredibilidad, pende de nuestra opinión" (1737: 153).

El tratamiento de Luzán es, sin duda, el más claro que encontramos respecto al problema de la relación de la literatura con la verdad. La verdad literaria se basa única y exclusivamente en la opinión común. Un estudio más detallado, que no vamos a hacer ahora, hablaría también de las reglas particulares que cada género literario impone a la verdad literaria. Así, por ejemplo, en el género dramático es necesario contar con los conocimientos del público *"porque siempre que el auditorio tenga alguna precedente noticia de los nombres de las principales personas de la tragedia, del hecho y del paraje donde sucedió, le parecerá más verosímil la fábula, y, por consiguiente, será más creíble y hará mayor efecto"* (1737: 337). Otras normas de la verosimilitud del género vendrían impuestas por la necesidad de que no haya contradicciones entre las varias partes de la obra...

4. Definiciones funcionales

Marcado componente funcional tienen las definiciones de la literatura que la caracterizan en relación con algo exterior a ella misma o la ven como algo que, similar a una institución, tiene un origen determinable y unas posibilidades de cambio de acuerdo con factores que condicionan su ser de forma externa. Todorov (1978) observa que las definiciones funcionales son muy numerosas y **se basan en lo que la literatura debe hacer**. De esta forma se sale hacia otros sistemas, en los que la literatura se integra funcionalmente.

Ejemplo clásico de definición funcional de la literatura puede ser el de los teóricos que se inspiran en el marxismo. La especificidad del hecho literario, dentro de esta teoría, hay que entenderla en el contexto general del marxismo, que es tanto una **filosofía** (*materialismo dialéctico*) como una **teoría de la historia** (*materialismo histórico*). En este sentido, G. Lukács afirma:

> *"La formación y el desarrollo de la Literatura son una parte del proceso histórico conjunto de la sociedad. La esencia estética y el valor estético de las obras literarias, y en relación a ello su efecto, constituyen una parte de aquel proceso social por el cual el hombre se apropia del mundo mediante su conciencia"* (1961: 206).

Así pues, la literatura, en su **desarrollo temporal**, forma parte del materialismo histórico; y en cuanto que es una **forma de apropiación del mundo**, una **forma de conocimiento**, la literatura constituye una aplicación del materialismo dialéctico.

No es raro que las definiciones funcionales de la literatura adopten una **actitud relativista** respecto a la posibilidad de aislar unas propiedades que definan en sí a la literatura. Ejemplo de relativismo radical, inspirado en el marxismo, es el de **Terry Eagleton**, cuando preconiza la disolución de la literatura dentro de un campo más amplio de "prácticas discursivas". Oigamos, de entre las muchas confesiones de negación del concepto de literatura que podrían encontrarse en su trabajo, la siguiente:

> *"Desde mi punto de vista resulta más útil considerar la "literatura" como un nombre que la gente da de vez en vez y por diferentes razones a ciertos escritos ubicados dentro del campo de lo que Michel Foucault denominó "prácticas discursivas". Si algo va a ser objeto de estudio, es mejor que lo sea todo el campo de las prácticas en vez de únicamente esas que a veces reciben el nombre oscuro de 'literatura' "* (1983: 243).

Véase el capítulo introductorio de este libro, que trata precisamente de definir qué es la literatura. Allí se encontrarán defendidas, con el mayor radicalismo, las teorías relativistas de Eagleton respecto a la definición de la literatura (1983: 11-28).

En posturas como la de Stanley Fish puede apreciarse el relativismo de las definiciones de carácter funcional, cuando se hace depender la significación –y la existencia– de la literatura de ciertas "**comunidades interpretativas**", que son quienes deciden sobre lo literario (Fish, 1980; léase especialmente el capítulo 14, págs. 322-337, "How to recognize a poem when you see one"). Véase el comentario que Aguiar (1986: 40-42) hace acerca de esta posición.

Matiz funcional tienen igualmente las definiciones de la literatura que se inspiran en la teoría de los actos de lenguaje, a la que hemos dedicado la atención en otro lugar (Domínguez Caparrós, 1981).

5. Definiciones semióticas

Hay otra tercera vía de definición de la literatura que parece tener en cuenta los aspectos en los que insisten las dos orientaciones (estructural y funcional) en que se han clasificado las definiciones vistas. Si tiene en cuenta tales aspectos es porque los integra en una concepción del hecho literario como **comunicación**. La literatura es un **lenguaje artístico**, es un lenguaje propio del tipo de **comunicación especial** que es el **arte**.

Las referencias a Mukařovský (1934, 1977), Barthes (1957, 1964a), Lotman (1970), Bobes Naves (1989) son imprescindibles en un primer acercamiento. Propiedades textuales y pragmáticas se integrarán en la descripción intrínseca del hecho comunicativo que es la literatura. Un índice de la fuerza con que tal concepción de la literatura se está implantando hoy en la teoría literaria puede ser el hecho de que Aguiar e Silva, cuando quiere rehacer su clásico manual de 1967, escriba dos extensos capítulos consagrados respectivamente al sistema

semiótico literario y a la comunicación literaria (1986: 43-338). El fundamento, como en todo lenguaje, está en la capacidad de significar algo. Es oportuno recordar cómo Martin Heidegger sitúa lo artístico en algo que se añade a la obra como cosa. La obra de arte es una cosa confeccionada, pero dice algo más, es una *alegoría*. Al juntarse (gr. *Simbállein*) ese algo distinto con la cosa de la obra, ésta se hace *símbolo*: *"Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte"* (Heidegger, 1958: 41).

Después del florecimiento de las investigaciones estructuralistas, se va haciendo normal la afirmación de que ni la **función poética**, ni el **desvío lingüístico**, por ejemplo, ni cualquier otra explicación de tipo inmanentista deben ser confundidos con la **literariedad**, con la cualidad literaria de un texto.

No es que se nieguen al texto literario unas **peculiaridades lingüísticas**, sino que esas propiedades –que, por otra parte, **no son**, individualmente consideradas, **exclusivas del texto literario**– se explican como dependientes de un **contexto de comunicación** que va más allá del **texto**, y no como portadoras de la "esencia" literaria.

Lo literario, hoy, se ve como un **funcionamiento, registro, uso lingüístico marcado socialmente**, más que como un conjunto de propiedades lingüísticas o hechos de estilo exclusivos del fenómeno literario; y éstos, si los hay, deben ser explicados por normas exteriores, sociales.

Había de llegarse a este tipo de explicaciones, una vez que empieza a considerarse la literatura como **hecho comunicativo**, de **funcionamiento social de los signos**, es decir, como **hecho semiológico** (Mukařovský, Lotman, por ejemplo).

Fernando Lázaro Carreter pronunció en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en 1976, una conferencia sobre este asunto con el título de *¿Qué es la literatura?* Allí se describe nítidamente la situación de comunicación literaria. Se reseñan a continuación algunas de las ideas centrales de este trabajo.

La literatura debe ser considerada como **mensaje**, dentro de un **acto de comunicación** en el que los **factores** de la misma tienen una peculiaridad, en función de la **situación especial** de dicha comunicación.

Es insuficiente, pues, la definición de la literatura que se atenga exclusivamente a uno de los factores. Las investigaciones estructuralistas, que privilegian el estudio del mensaje y cuyo máximo ejemplo es el análisis de la *función poética* hecho por Jakobson, tienen esta limitación. F. Lázaro Carreter lo dice claramente: *"Es un rasgo de la lengua artística el que Jakobson describe, muy relevante por cierto, pero también muy insuficiente para caracterizar con él la literatura, la literariedad. La exactitud en la definición de ésta sólo podrá alcanzarse, si se alcanza, describiendo su peculiar situación como mensaje frente a*

todas y cada una de las funciones que intervienen en la comunicación" (Lázaro, 1976: 16). El tema de la *literariedad* –las propiedades textuales que hacen que una obra sea "literaria"– es central en la teoría literaria desde el formalismo ruso de principios del siglo XX. Véase el tratamiento de la cuestión en el trabajo clásico de M. Marghescou (1974), que sitúa la literariedad en un registro o régimen especial semántico en el que se lee un texto en una época, más que en procedimientos de carácter estilístico. Véase también la síntesis trazada por Jonathan Culler (1989), que llega hasta la reciente teoría de los actos de lenguaje.

Pues no hay que olvidar que, en la situación de comunicación literaria, el **emisor**, hablante especialmente cualificado, cifra su mensaje *"en ausencia de necesidades prácticas inmediatas que afecten al autor o al lector"* (1976: 19). Tampoco el **receptor** es solicitado por una obligación práctica, y *"no puede contradecir al autor, ni le es posible prolongar el intercambio comunicativo"* (1976: 24), aunque, eso sí, puede emitir juicios de valor que expresen su asentimiento o disentimiento. Por lo que se refiere al **contexto**, este no es necesariamente compartido por autor y receptor: la **obra conlleva su propio contexto**, el *"mensaje literario remite esencialmente a sí mismo"* (1976: 26).

No se pretende, ni mucho menos, discutir –ni siquiera plantear– los problemas con los que se enfrenta todo intento de definición de la literatura. Sólo se ha querido mostrar con algún ejemplo qué tipo de cuestiones son las que se plantean, pues, como dice F. Lázaro Carreter al principio del trabajo comentado (1976):

> *"La pregunta de qué sea la literatura lleva planteada más de dos milenios, sin que ninguna de las respuestas haya merecido adhesiones estables. Se siente por ello la tentación de soslayarla, y es en general lo que hacemos, limitándonos a utilizar aquella noción como algo intuitivamente consabido"*.

Pues hay que tener en cuenta también que, como decía Bajtin (1975: 467), las fronteras entre lo que es arte y no arte, literatura y no literatura, no han sido fijadas por los dioses de una vez para siempre.

Ahora bien, si hubiera que apostar por una solución, quizá sería preferible la definición de la literatura en términos semióticos. Porque aunque la literatura cambie de una época a otra, de una sociedad a otra, en su descripción debe integrar **elementos textuales y extratextuales** como caracterizadores del tipo de **comunicación artística** en que consiste. La teoría semiótica parece que ofrece una explicación aceptable de la forma en que lo variable puede integrarse en esa **forma cultural**, de manifestación tan antigua y tan constante, que llamamos **literatura**.

Aparte de la luz que pueda arrojar una reflexión centrada en el concepto de literatura, la naturaleza de la misma queda parcialmente perfilada también al tratar de otras cuestiones, como pueden ser las de las relaciones de la literatura con las demás artes, o con la sociedad, o con la psicología. De esto se hablará en los capítulos siguientes.

II. FUNCIONES DE LA LITERATURA

Supone un desarrollo de la definición funcional de la literatura –caracterización de lo que hace la misma, integrada en un sistema más amplio– el estudio de sus funciones.

La estrecha relación entre **naturaleza y función de la literatura** ha sido postulada por René Wellek y Austin Warren, cuando dicen que *"la utilidad de la poesía se sigue de su naturaleza"*, que *"la naturaleza de un objeto emana de su utilidad: es aquello para lo que sirve"* (1949: 35). Por tanto, hablar de las funciones de la literatura es hablar también de su naturaleza.

R. Wellek y A. Warren piensan que todo lo que se ha dicho acerca de la **función de la literatura** puede expresarse en los términos conceptuales amplios del *dulce* [lo agradable] y el *utile* [lo útil] horacianos (1949: 36). Recuérdense los famosos versos 333-334 de la *Epistola ad Pisones* de Horacio:

> *"Los poetas quieren o ser útiles o agradar o decir al mismo tiempo cosas no sólo agradables, sino útiles para la vida"*.

En la cita de Horacio se sigue la traducción de Aníbal González. El texto latino dice: ***Aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul iucunda et idonea dicere uitae.*** De sobra conocida es la enorme repercusión que este tópico horaciano ha tenido en la teoría literaria clasicista, como muy extensamente ha comentado Antonio García Berrio (1977).

Por lo que se refiere a la teoría clasicista española, Alonso López Pinciano, por ejemplo, sostiene que **el enseñar y deleitar es una condición necesaria** para que un poema sea tenido por tal (1596, I: 199-200). El **deleite** tiene dos fuentes: la **imitación por el lenguaje** (es decir, la elocución) y la **doctrina** (el contenido) (1596, I: 212). Forma y contenido (*verba et res*) son factores de placer estético. Se leerá con provecho el texto de Umberto Eco "Sobre algunas funciones de la literatura" (Eco, 2002: 9-23) para comprobar la continuidad de la función formativa de la literatura.

1. Ignacio de Luzán

Quizá merezca un pequeño comentario el planteamiento que, en el neoclasicismo, hace Ignacio de Luzán. No olvida la tradición cuando habla el tratadista español de la **finalidad** del arte literario:

> *"Digo, finalmente, para utilidad o para deleite de los hombres o para uno y otro junto, porque éstos son los tres fines que puede tener un poeta"* (1737: 97).

En varios capítulos del libro segundo se detiene Luzán a hablar de los mecanismos por los que la poesía es útil y agradable. La **utilidad**, asimilada al bien,

> *"[...] consiste en que siendo nuestra vista débil y corta, y no pudiendo por eso sufrir, sin cegar, todos de golpe los rayos de la moral, se acomoda con gusto y provecho a la moderada luz de la poesía, que con sus fábulas y velos interpuestos rompe el primer ímpetu y templa la actividad de la luz de las demás ciencias"* (1737: 118-119).

La poesía, **azúcar que se mezcla a una medicina**, según las peculiaridades de cada género, instruye sobre la moral, la política, la milicia, la economía, la geografía, y, *"podrá de paso enseñar muchas cosas en todo género de artes y ciencias"*. Directamente, la poesía puede tener a su cargo materias propias de las ciencias y artes, como hizo, por ejemplo, Virgilio en las *Geórgicas*.

El **deleite**, por su lado, procede de la **belleza** y la **dulzura** poéticas. La **dulzura** poética

> *"[...] consiste y se funda en la moción de afectos, los cuales, si verdaderos, lastiman o entristecen; imitados, deleitan: bien como deleita la pintura de un fiero dragón, que vivo causaría horror y espanto"* (1737: 133).

La mezcla de muchas **figuras poéticas** contribuye a la dulzura. **Variedad, unidad, regularidad, orden y proporción** conforman la **belleza poética**, cuando se unen a la verdad. Esquemáticamente, se podrían representar así las consideraciones de Luzán a propósito de la finalidad del arte literario:

Instruir (directa o indirectamente) sobre todas las ciencias y artes.

Deleitar { **Dulzura**: figuras retóricas (moción de afectos).
Belleza (variedad, unidad, regularidad, orden y proporción).

Este resumen nos puede dar una idea de la riqueza de matices que adquiere la teoría clasicista al final de su desarrollo del tópico horaciano, que con tanta fortuna definió durante mucho tiempo las funciones de la literatura.

> Vítor Manuel de Aguiar e Silva diferencia dos teorías fundamentales sobre la funcionalidad (y la naturaleza) de la literatura: la teoría *formal* –según ella, la literatura es un dominio autónomo, regido por normas y objetivos propios–, y la teoría *moral* –la literatura es una práctica que debe integrarse en la actividad total del hombre (política, social, etc.)– (1967: 99).
>
> Desde una teoría moral, se puede objetar a Aguiar que las concepciones del arte por el arte también tienen una finalidad ideológica, por ejemplo. Así Jacques Dubois (1978: 65) puede escribir el texto que traducimos seguidamente: *"Se recordará, pues, que la literatura desempeña un papel necesario en un paraje específico de la cadena que constituye el proceso ideológico general. Este papel comienza con las ficciones que elabora lo mismo que con las estructuras que utiliza, no con las actitudes o las intenciones conscientes de orden moral o político que eventualmente expresa. La ideología en el texto tiene, pues, un estatuto com-*

parable al de un inconsciente, y es el objeto de una transposición en unas formas ficcionales y en una retórica. Así se define su eficacia particular". No cabe, pues, una función que no sea de orden moral, integrada en la actividad total del hombre, si hacemos caso a J. Dubois, pues la ideología está siempre presente en el texto literario. Claro que de la responsabilidad de la forma ya nos había hablado R. Barthes en su *Le degré zéro de l'écriture* (1953), siguiendo a J. P. Sartre.

2. Función placentera y función doctrinal

Simplificando mucho, y sirviéndose de los dos conceptos generales a los que R. Wellek reduce, en esencia, todas las funciones de la literatura, podría decirse que con lo **dulce y agradable** se relaciona la **función placentera, liberadora de sentimientos, catártica o de evasión**, que tiene la literatura. Con lo **útil** se relacionaría la **función doctrinal o cognoscitiva** que se puede asignar a la literatura. Temas generales, como el de la consideración de la literatura como una **forma de conocimiento** –consideración que se da ya en Platón y en Aristóteles, y que es apreciable en la teoría del reflejo de la filosofía marxista (Lukács)– entrarían en esta categoría general de lo útil en la literatura. Igualmente con lo útil hay que relacionar todo lo referido a la consideración de la práctica literaria como una práctica comprometida (Sartre) o ideológica. Véanse a continuación algunos ejemplos, tomados de teóricos de la literatura de distintas épocas, que ilustran estas cuestiones.

2.1. *Antes de Platón: Gorgias, alegorismo*

Una de las ideas centrales del pensamiento platónico (**la inmoralidad de la poesía y su poder corruptor**), que tiene que ver con la función de la literatura, se encuentra ya en Jenófanes de Colofón (fines del s. VI a. C.), en Heráclito, en Píndaro o en Eurípides. Pues la teoría anterior a Platón es consciente del **poder de la palabra**, como atestigua Gorgias en su *Elogio de Helena*. Para el siciliano que en el año 427 viaja a Atenas llevando el conocimiento más avanzado de la retórica, no hay dudas sobre la eficacia verbal:

> *"Yo considero y defino toda poesía como palabra con metro. Esta infunde en los oyentes un estremecimiento preñado de temor, una compasión llena de lágrimas y una añoranza cercana al dolor, de forma que el alma experimenta mediante la palabra una pasión propia con motivo de la felicidad y la adversidad en asuntos y personas ajenas"* (1980: 88).

Tampoco son desconocidas para Platón las **interpretaciones alegóricas** de la obra de Homero por parte de Metrodoro de Lámpsaco y Estesímbroto de Tasos (*Ion*, 530c). Estas interpretaciones se hacen necesarias precisamen-

te porque Homero, **cuya poesía se confunde con el saber en una cultura de tipo oral** (Havelock, 1963), es atacado por los filósofos presocráticos por presentar **acciones inmorales atribuidas a los dioses** (Pépin, 1976).

Sobre la capacidad de curación por la palabra, ha escrito Pedro Laín Entralgo (1958). Sobre el papel de la poesía en la educación clásica, véase Marrou (1964). Andrew Ford (2002) traza un panorama de la crítica griega hasta Platón y Aristóteles en el que destaca especialmente los contextos sociales y las instituciones en las que se practica la crítica, entendida como cualquier acto público de alabanza o de censura sobre una manifestación poética (*aoidé, humnos, melos,* etc.) (2002: 3-4). Para la interpretación alegórica antigua, véanse: Pépin (1976), J. Domínguez Caparrós (1993: 27-131), J. Varo Zafra (2007: 21-268).

2.2. *Platón: falsedad e inmoralidad de la literatura*

En la teoría anterior están los elementos de lo que será la función que Platón exige a la literatura. La postura platónica puede resumirse en **dos grandes tópicos:** la **falsedad** de la imitación poética –la literatura, por tanto, no puede enseñar la verdad–, y el **poder subversivo** de la misma, debido a la influencia que tiene sobre las almas. Consecuencia de esto será la **necesidad de una vigilancia especial sobre la poesía**. Estos temas, que se hallan en más de un lugar de la obra platónica (P. Vicaire, 1960), encuentran su tratamiento más detenido en los libros II, III y X de la *República*. En el libro VII de las *Leyes* es donde se dan las normas específicas de la **censura literaria**. Recordemos muy brevemente que, aparte de las razones ontológicas que hacen despreciable la imitación artística –la imitación se aparta en un tercer grado de la forma natural, de origen divino–, Platón da también razones psicológicas y morales para advertir contra las formas literarias:

> *"Y en cuanto a las pasiones sexuales y a la cólera y a cuantos apetitos hay en el alma, dolorosos o agradables, de los cuales podemos decir que acompañan a todas nuestras acciones, ¿no produce la imitación poética los mismos efectos? Pues alimenta y riega estas cosas, cuando deberían secarse, y las instituye en gobernantes de nosotros, cuando deberían obedecer para que nos volvamos mejores y más dichosos en lugar de peores y más desdichados"* (*Rep*., X, 606d).

Véanse los comentarios de S. Mas Torres (1992) y de M. Asensi (1996: 17-24) a las ideas de Platón sobre la poesía.

2.3. *Aristóteles: la catarsis*

En la teoría aristotélica, por lo que se refiere a la función de la literatura, hay que destacar los bien conocidos postulados: del **carácter más filosófico**