**GUÍA DE LECTURA INTERPRETATIVA N° 1**

**INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA**

**¿QUÉ ES LITERATURA Y QUÉ IMPORTA LO QUE SEA?**

**Objetivo: Reflexionar sobre la naturaleza de lo literario.**

**¿Qué es la literatura?**

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

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

**Literariedad fuera de la literatura**

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

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

Asimismo, la teoría ha insistido en la importancia crucial que en muchos textos no literarios- ya se trate de las narraciones freudianas de casos clínicos o de obras de discusión filosóficas-tienen recursos retóricos como la metáfora, que se creía definitoria de la literatura, pero solía concebirse como meramente ornamental en otros tipos de discurso. Al mostrar cómo una figura retórica puede dar forma al pensamiento en discursos no literarios, los teóricos han demostrado la profunda literariedad de esos textos supuestamente no literarios, complicando así la separación entre lo literario y lo no literario.

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

**¿De qué pregunta se trata?**

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

Pero “¿Qué es literatura?” podría ser igualmente una pregunta sobre los rasgos distintivos de las obras que coincidimos en llamar literarias: ¿qué las distingue de las no literarias?, ¿qué diferencia a la literatura de otras actividades o entretenimientos del ser humano?

Esta cuestión podría tener como origen el dudar sobre cómo decidir qué libro es literatura y cuál no; pero es más probable que ya se tenga una idea previa de qué se considera literario y se quiera saber algo diferente: ¿existen rasgos distintivos esenciales presentes en todas las obras literarias?

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

**Tratar textos como literatura**

Supongamos que nos encontramos con una frase como la siguiente:

We dance round in a ring and suppose,

but the secret sits in the middle and knows.

(Bailamos en círculo y suponemos,

pero el secreto sabe, sentado en el centro.)

Bueno, ¿de qué se trata, y cómo lo sabemos? Dependerá en gran parte de dónde encontremos este texto. Si aparece en el apartado de horóscopo de un periódico, no será más que una redacción inusualmente enigmática; pero si tiene valor de ejemplo, como en esta ocasión, podemos indagar las diversas posibilidades que nos ofrecen los usos corrientes del lenguaje. ¿Es quizás una adivinanza, y nos toca adivinar el secreto? O tal vez se trate de publicidad de un producto nuevo, el Secreto, pues es frecuente que la publicidad recurra a la rima-“Winston tastes good, like a cigarrete should”, “Recuérdalo: con agua solo cueces, con Avecrem enriqueces”- y se ha ido volviendo progresivamente más enigmática, para intentar impactar a un público cada vez más cansado. Aun así, esta frase parece desligada de todo contexto práctico imaginable, incluida la venta de un producto. Si añadimos que el texto rima y que, tras las dos primeras palabras sigue un esquema rítmico regular de alternancia de sílabas átonas y tónicas (róundin-a-ring-and-suppóse), surge la posibilidad de que este texto pueda sr poesía, una muestra de literatura.

Algo no cuadra del todo, sin embargo; lo que origina la posibilidad de que estemos ante un texto literario es que no tiene utilidad práctica evidente, pero ¿podemos conseguir ese mismo efecto si sacamos otras frases del contexto en que se clarifica su función?

Tomemos una frase de un libro de instrucciones, un prospecto, un anuncio, un periódico, y escribámosla aislada sobre el papel:

Agítese energéticamente y déjese reposar cinco minutos

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

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

Una cosa extraña

sobre el problema ontológico es su

sencillez.

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

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

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

**Las convenciones de la literatura**

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

Mientras no se demuestre lo contrario, un hablante presupone que la persona con la que habla coopera con él.

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

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

**Una incógnita pendiente**

Nos queda todavía una incógnita por resolver. ¿Hay acaso, maneras especiales de manejar el lenguaje que nos indiquen que lo que leemos es literatura? ¿O, por el contrario, cuando sabemos que algo es literatura le prestamos una atención diferente a la que damos a los periódicos y, en resultas, encontramos significados implícitos y un manejo especial del lenguaje? La respuesta más factible es que se dan ambos casos; a veces el objeto tiene características que lo hacen literario y otras veces es el contexto literario el que motiva la decisión. Que el lenguaje esté estructurado de forma rigurosa no es suficiente para convertir un texto en literario; no hay ningún texto más estructurado que la guía de teléfonos…Y no podemos tampoco convertir el primer texto que se nos ocurra en literario con solo aplicarle ese calificativo; no puedo tomar mi viejo manual de química y leerlo como una novela.

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

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

**La naturaleza de la literatura**

1. **La literatura trae “a primer plano” el lenguaje**

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

*Tu corazón, una naranja helada*

*con un dentro sin luz de dulce miera*

*y una porosa vista de oro: un fuera*

*venturas prometiendo a la mirada.*

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

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

1. **La literatura integra el lenguaje**

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

Pero ninguna de las dos propuestas vistas hasta ahora, ni ambas en conjunto, nos definen qué es literatura. No toda la literatura trae a primer término el lenguaje como se sugiere en la consideración1, pues muchas novelas no lo hacen:

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

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

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

1. **La literatura es ficción**

Una de las razones por las que el lector presta una atención diferente a la literatura es que su enunciado guarda una relación especial con el mundo; una relación que denominamos “ficcional”. La obra literaria es un suceso lingüístico que proyecta un mundo ficticio en el que se incluyen el emisor, los participantes en la acción, las acciones y un receptor implícito (conformado a partir de las decisiones de la obra sobre qué se debe explicar y qué se supone que sabe o no sabe el receptor). Las obras literarias se refieren a personajes ficticios y no históricos (Emma Bovary, Huckleberry Finn, el capitán Alatriste), pero la ficcionalidad no se limita a los personajes y los acontecimientos. Los elementos “deícticos” del lenguaje (elementos de orientación, cuya referencia depende de la situación de enunciación), como los pronombres (yo, tú) o los adverbios de tiempo y lugar (aquí, allá, arriba, hoy, ayer, mañana), funcionan de un modo particular en las obras literarias. El ahora de un poema (“Agora que sé d´amor me metéis monja”, como dice la canción tradicional) no se refiere al instante en que se compuso el poema o se publicó por primera vez, sino al tiempo interno del poema, propio del mundo ficticio de los narrado. Y el “yo” que aparece en un poema, como el de Lorca “Y que yo me la llevé al río/creyendo que era mozuela”, es también ficcional; se refiere al yo que dice el poema, que puede ser muy diferente del individuo empírico, Federico García Lorca. (Puede haber vínculos muy estrechos entre lo que le sucede al yo poético o al yo narrador y lo que le haya sucedido al escritor en un momento de su vida. Pero un poema de un escritor viejo puede presentarse en la voz de un yo poético joven y viceversa. Y, de forma más evidente en el caso de la novela, el narrador, el personaje que dice “yo”; al par que cuenta la historia, puede tener experiencias y expresar opiniones muy diferentes de la de sus autores.) En la ficción. La relación entre lo que dice el yo ficcional y lo que piensa el autor real es siempre materia de debate. Lo mismo; sucede con la relación entre los sucesos ficticios y las circunstancias del mundo. El discurso no ficcional acostumbra a integrarse en un contexto que nos aclara cómo tomarlo: un manual de instrucciones, un informe periodístico, la carta de una ONG.

Sin embargo, el concepto de ficción deja abierta, explícitamente, la problemática de sobre qué trata en verdad la obra ficcional. La referencia al mundo no es tanto una propiedad de los textos literarios como una función que la interpretación le atribuye. Si quedo con alguien para cenar “en el Hard Rock Café, mañana, a las diez”, él o ella entenderán que es una invitación concreta e identificaran la referencia espacial y temporal según el contexto de la enunciación (“mañana” será por ejemplo el 14 de junio de 2003, “las diez” son las diez de la noche, hora peninsular). Pero cuando el poeta Ben Jonson escribe un poema “Invitando a un amigo a cenar”, la ficcionalidad del poema conlleva que su relación con el mundo esté sujeta a interpretaciones: el contexto del mensaje es literario y hay que decidir si consideramos que el poema caracteriza sobre todo la actitud de un emisor ficcional, si bosqueja un modo de vida pretérito o si sugiere que la amistad y los placeres humildes son esenciales para la felicidad humana.

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

1. **La literatura es un objeto estético**

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

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

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

1. **La literatura es una construcción intertextual o autorreflexiva.**

La teoría reciente ha defendido que las obras literarias se crean a partir de otras obras, son posibles gracias a otras anteriores que las nuevas integran, repiten, rebaten o transforman. Esta noción se designa a veces con el curioso nombre de “intertextualidad”.

Una obra existe entre otros textos, a través de relaciones con ellos. Leer algo como literatura es considerado un suceso lingüístico que cobra sentido en relación con otros discursos: por ejemplo, cuando un poema juega con las posibilidades creadas por los poemas previos, o una novela escenifica y critica la retórica política de su tiempo. El soneto de Shakespeare “My mistress eyes are nothing like the sun” (“Los ojos de mi señora no son comparables con el sol”) recoge las metáforas de la tradición previa de poesía amorosa para negarlas (“But no such roses see in her cheeks”, “yo no veo rosas tales en sus mejillas”); para negarlas como medio de elogiar a una mujer que “cuando camina, pisa en el suelo”) (“when she walks, treads on the ground”). El poema tiene sentido en relación con la tradición que loa hace posible.

Si leer un poema como literatura es relacionado con otros poemas, comparara y contrastar la manera en que crea sentido con la manera en que lo crean otros, resulta posible por tanto leer los poemas como si en cierta medida trataran sobre la propia poesía: se relacionan con las operaciones de la imaginación y la interpretación poética. Estamos aquí ante otra noción que ha sido importante en la teoría reciente: la literatura reflexiona sobre sí misma, es “autorreflexiva”. Las novelas tratan hasta cierto punto de las novelas, de qué problemas y qué posibilidades se encuentran al representar y dar forma o sentido a nuestra experiencia. Desde esta perspectiva, Madame Bovary se puede leer como la exploración de las relaciones entre la “vida real” de Emma Bovary y la manera en que tanto las novelas románticas que ella lee como la propia novela de Flaubert dan sentido a esa experiencia. Siempre podemos preguntar a una novela (o a un poema) cómo lo que deja implícito sobre la construcción del sentido es un comentario a la manera en que lleva a cabo la construcción del sentido. En la práctica literaria, los autores persiguen renovar o hacer avanzar la literatura y con ello, implícitamente, reflexionan sobre ella. Pero de nuevo, hallaremos que esta característica se da por igual en otras formas: el significado de un adhesivo de coche, con el de un poema puede depender de los adhesivos anteriores: el eslogan reciente “Nuke a Whale for Jesus!” (“¡Haga estallar una ballena, por Dios!”) no tiene sentido sin sus precedentes “No nukes” (“Armas nucleares no”) “Save the Whales” (“Salvemos las ballenas”) y “Jesus saves” (“Jesús te salva”), y se podría decir, sin duda, que “Nuke a Whale for Jesus” trata en realidad de los adhesivos. La intertextualidad y la autorreflexividad de la literatura, por tanto, no son un rasgo distintivo, sino al llevar a primer plano ciertos aspectos del uso del lenguaje y ciertas cuestiones sobre la representación que se puedan observar también en otros textos.