

¿Qué es literatura? Me preguntas

por **KURT SPANG**

Publicado en [Letras](#), [Literatura](#)

March 2012 - Nueva Revista número 137

Autor: [ver ficha completa más artículos de este autor](#)

ABSTRACT

Una invitación al diálogo y a la discusión con el lector en unos momentos en los que la literatura y el libro, dos grandes instancias de nuestra cultura tradicional, se ven particularmente asediadas.

ARTÍCULO

El panorama actual de las concepciones de la literatura es tan turbador que confunde hasta al especialista. El lector no especializado puede llegar a la conclusión de que todo es literatura; ahora bien, que quede claro, si todo es literatura nada es literatura.

El actual maremágnum de definiciones está propiciado por las corrientes posmodernistas. Se impone la necesidad de encontrar un denominador común que permita distinguir un texto literario de otro que no lo es; no para discriminar negativamente unos u otros sino simplemente para distinguirlos y poder saber a qué atenerse en su cabal recepción y valoración. Interesa una definición de la literatura como hecho artístico.

Cabe preguntarse si las modificaciones históricas a las que están sometidos los fenómenos espirituales y materiales son radicales o existen también rasgos inalterables que pueden dar lugar a una definición supratemporal. La diversidad de los productos que llevan la etiqueta «literatura» aparentemente aconseja una diversidad de definiciones. Pero hay que plantearse si las modificaciones históricas son de superficie o afectan la

esencia de la literatura. ¿Detrás de las contingencias puede descubrirse un mínimo denominador común que subsiste a pesar de las variaciones diacrónicas y sincrónicas?

La cuestión que subyace a esta problemática no solo atañe a las ciencias literarias sino a todas nuestras experiencias e investigaciones. De hecho, es el permanente dilema que surge a la hora de fijar determinaciones normativas imprescindibles para detectar y calibrar los cambios históricos y evolutivos. Aparentemente, la diversidad y el cambio imposibilitan el establecimiento de una unidad, es decir, impiden la averiguación de criterios supraindividuales y supratemporales. El dilema epistemológico es: cuando no hay nada constante y duradero ni siquiera se pueden apreciar y enjuiciar las modificaciones; con lo cual toda investigación se volvería absurda.

En el ámbito de la literatura nos enfrentamos además con una doble historicidad: la de las propias creaciones literarias y la de las recepciones que ambas tienen su propia historia y evolución. La necesidad de averiguar lo permanente y lo cambiante de la producción implica también la necesidad de averiguar las de su recepción. ¿Existe una fórmula que permita la averiguación de lo literario a pesar de las mutaciones que surgen en cada época o incluso en cada individuo creador? Cuando hablamos de literatura grecolatina, ¿hablamos de algo sustancialmente distinto de aquello a que nos referimos cuando hablamos de literatura medieval, romántica o contemporánea? ¿Existe un denominador común de todas las literaturas, fruto de la eliminación de los

atributos históricos y circunstanciales prescindibles? He aquí la cuestión.

La característica de las definiciones existentes es su parcialidad y defectuosidad en el sentido de que satisfacen solo parte de los requisitos requeridos para una visión integral del fenómeno literario. Generalmente elevan aspectos aislados a categoría de característica general y absoluta en detrimento de otros igualmente constitutivos. Por tanto, conviene que aclaremos primero cuáles son los aspectos imprescindibles que constituyen lo literario o qué es lo que constituye la literariedad. Es decir, debemos partir del presupuesto de que la literariedad está generada por una «textura» de componentes interrelacionados. La convicción de que existe esta textura imposibilita la tentación de aislar «ingredientes» sueltos, ya que todos son interdependientes, tirar de uno de los hilos hace que se muevan todos.

Siete componentes para una definición de la Literatura

Partimos del presupuesto de que la literatura es una de las artes y comparte con las demás los componentes constitutivos generales a los que se añaden componentes que particularizan la literatura.

Los siete componentes que definen el arte están estrechamente interrelacionados. Divido estos componentes fundamentales en tres grupos:

1. 1. Componentes conceptuales: tema, fondo.

2. 2. Componentes formales: substrato, modalidad, genericidad.

3. 3. Componentes funcionales: comunicación, ficcionalidad.

4. **Componentes Conceptuales**

Los componentes conceptuales de la obra de arte y de la literaria son el tema y el fondo. Cada obra literaria trata de un tema; por muy superficial o intrascendente que sea constituye un mensaje sobre una circunstancia existencial. Es una especie de «núcleo energético», una idea fundamental que *informa* la configuración de la obra. En rigor, todos los temas literarios giran alrededor del tema fundamental: el hombre en su entorno. Un paso de su elaboración consiste en crear unas figuras y un entorno particulares para cada obra. Por fondo entiendo esta articulación y estructuración específicas del tema en una obra concreta. El fondo constituye una especie de línea de sutura entre lo puramente espiritual y supratextual del tema y su plasmación material específica; pertenece todavía al ámbito intelectual pero se ensancha y se organiza en un determinado desarrollo estructural.

Componentes formales

Seleccionado el tema e ideado el fondo, se hace necesaria una formalización concreta del texto. Distingo tres componentes formales: el substrato, la modalidad y la genericidad como elementos constitutivos de la forma «material» de la obra.

Substrato

El substrato de la literatura es el lenguaje. La obra literaria es una obra de arte verbal. El lenguaje se distingue de otros materiales artísticos por tres aspectos:

la fonicidad, la conceptualidad y la referencialidad; es decir, las palabras suenan, significan y se refieren a fenómenos extraverbales, incluso si estos son imaginarios.

Toda comunicación y configuración literarias en sus aspectos de contenido y estructura se realiza mediante un lenguaje que se asemeja en gran medida al lenguaje estándar. Si este último se utiliza primordialmente como vehículo de información, una vez transmitido el mensaje, el lenguaje ha cumplido su misión; en cambio, el lenguaje literario adquiere un valor en sí, en su «materialidad», se convierte en un elemento más de creación de belleza.

Modalidad

Este apartado ocupará más espacio porque cumple con dos funciones: explicar el del modo y aplicarlo a la literatura. Para evitar confusiones entre la voz «género» como designación de lírica, épica y dramática y como designación de las configuraciones particulares de estas tres, introduzco el término «modo» para denominar las primeras.

Además, introduzco una fundamentación nueva aplicando a los modos literarios la teoría de los modos antropológicos que propone Rafael Alvira en *La razón de ser hombre*. El concepto del tiempo ofrece los criterios y las características que explican los modos antropológicos: «Existir, para el hombre, es ser en el tiempo; es decir, ser *sintetizando* el tiempo, pues este no es algo meramente externo a nosotros. Vivimos en

presente cargando con nuestro pasado y proyectándonos hacia el futuro».

El modo lírico

Antropológicamente predomina en el modo lírico la dimensión del pasado; el hombre experimenta el pasado como anterioridad interiorizada; no como crónica de acontecimientos y experiencias, sino como pasado sintetizado y transformado en conocimiento. Esta interiorización es una actividad espiritual que corresponde al esfuerzo de asimilar y «hacer suyo» el tiempo. La interiorización aspira a una superación de lo personal y contingente de las vivencias intentando universalizarlas.

La lírica literaria plasma verbalmente recuerdos y vivencias. Profundiza en estados anímicos; el auténtico poema va en busca de validez universal. No es lírica la plasmación del mero sentimentalismo, de emociones particularizantes. La lírica implica el reconocimiento y la aceptación confiada de lo dado, su superación en lo universal. La vivencia individual se trasciende y se convierte en experiencia de lo humano.

La lírica escucha hacia dentro, descubre la música y el ritmo interiores sintonizando con el exterior. Como la música, se manifiesta en forma de tema con variaciones, lo que implica la frecuente reiteración literal o matizada. La lírica invita a «con-sentir», a entrar en el ritmo de la vida a través del ritmo y la música de la palabra. No busca dinamismo, sino sosiego y reiteración matizadora para transmitir y universalizar sensaciones íntimas y subjetivas. La complejidad de muchas vivencias íntimas

obliga a recurrir constantemente a sugerencias, alusiones y connotaciones.

El modo épico

La dimensión temporal de la épica es el futuro como anticipación del porvenir, pero presupone la existencia de raíces en el pasado como recuerdo de experiencias vividas y como base de tareas venideras. «La épica es el *quehacer* de la vida —afirma R. Alvira— [...], presupone la lírica en el inicio. [...] El futuro verdadero es lucha, trabajo, construcción, *realización de futuroo futuro real*».

En la épica literaria la orientación temporal también es el futuro como tarea y empresa: la obra épica presenta un proyecto existencial en una proyección dinámica, la plasmación de la vida en devenir, una dinamización de acontecimientos conflictivos. Arranca del pasado para apuntar hacia el futuro, lo que implica la creación de unas circunstancias espacio-temporales describiendo el desarrollo de conflictos.

Lo épico es extrovertido, sale de sí mismo, invita a la expansión, a la lucha y al progreso. De ahí la predilección por lo conflictivo, lo problemático, el obstáculo que debe superarse. Las narraciones configuran proyectos y procesos bajo forma de historias con figuras, tiempo y espacio; la tarea épica se plasma como afán de dominio reflejado en la «conquista» de un mundo, la lucha por un proyecto y la superación de obstáculos. El narrador como intermediario ficticio es la figura épica por antonomasia, su labor presupone la previa apropiación y dominación de lo narrado.

El modo dramático

La dimensión temporal del modo dramático es el presente. Constituye una presencIALIZACIÓN simultánea de lo anterior y lo posterior. El presente que configura participa del pasado y del futuro, echa mano de elementos líricos y épicos para desencadenar una especie de síntesis entre los dos. Debe entenderse como diálogo y juego entre lo que pertenece al pasado y lo que va a venir. Vivir el presente equivale a aceptar el pasado y prepararse para el futuro.

La dramática literaria se manifiesta como presente y presencia, centrada en lo inmediato sin que falten retrospecciones hacia el pasado y prospecciones hacia el futuro; las tres dimensiones temporales se juntan en una interacción de las tres actitudes.

El drama se revela autarca, prescinde aparentemente del autor, es decir, se manifiesta a través de actantes que son hombres libres, dueños de sus actuaciones en el escenario. De ahí también el deseo de crear la ilusión de que la historia dramática representa el mundo, es el *theatrum mundi*.

La historia dramática se configura como actuación dialogada de relaciones conflictivas entre los hombres en el tiempo y el espacio. Es la escenificación de acciones y reacciones. La estructura fundamental del drama es el diálogo. Su carácter lúdico se refleja en la presencia de una serie de «cómo síes» en la ficcionalización del texto y en su escenificación lo que constituye el atractivo del teatro como simulacro inofensivo de la vida hasta en las circunstancias trágicas.

Recuérdese que los modos no constituyen compartimentos estancos sino que permiten perfectamente la ósmosis, en la misma obra literaria pueden presentarse partes pertenecientes a dos o incluso a tres modos.

Generecidad

El género literario es concebible como potencialidad y posibilidad de plasmación de una obra. Se sitúa entre los dos extremos del modo como cauce creativo no formalizado y la obra concreta con sus determinaciones conceptuales y formales preestablecidas, caracterizadas por una gran flexibilidad.

Ontológicamente hablando, el género se concibe como ente conceptual que regula la relación entre unidad y diversidad. Siempre que a través de la combinación ordenada y sistemática de elementos emerge una unidad o entidad reconocible y repetible se puede hablar de un género. En la literatura, el empleo reiterado de rasgos constantes se convierte en molde de uso repetido o género. Su flexibilidad satisface el deseo de innovación a través de interferencias e innovaciones.

Para que haya género debe haber un cierto número de constantes. Veamos un ejemplo: para que se pueda hablar de novela debe haber un narrador y una historia extensa que a su vez se compone de figuras, tiempo y espacio. Cada una de ellas es realizable de diversas maneras posibilitadas por variantes. Veamos el caso de la constante de narrador e historia. Existen numerosos tipos de narrador: el omnisciente, el narrador en primera o en segunda personas y otras variantes. Posibilidades de

introducir variantes en la historia son las numerosas maneras de plasmar figuras, tiempo y espacio.

Pueden surgir también subgéneros si alguna o varias de las posibles variantes se convierten en constantes. Eso ocurre, por ejemplo, en el caso de la novela epistolar que, además de las constantes de la novela en general, tiene como constante específica la de que el narrador es autor de cartas.

La configuración de una obra dentro del molde de un género no le quita su unicidad característica. Cada obra es irrepetible lo que no significa que es radicalmente única. La genericidad es un aspecto que comparten todas las obras de arte formando grupos con rasgos comunes que permiten identificar su pertenencia genérica. No se trata de negar la libertad creativa al artista que se mueve siempre de forma independiente entre las numerosas posibilidades que ofrecen las combinatorias genéricas y puede añadir perfectamente rasgos aún no legislados. Los sus-tratos, los modos y los géneros constituyen una especie de delimitación de las potencialidades creativas.

Componentes funcionales

La comunicación

El arte, y sobre todo la literatura, comunican conectándonos con el mundo, crean una especie de puente entre la realidad y los receptores; lo que la realidad quiere y puede comunicarnos lo logra condensar el buen artista a través de su obra.

La recepción e interpretación de una obra de arte no se realizan nunca sin la creativa colaboración de sus

receptores; no existe recepción radicalmente pasiva e imparcial. Cada receptor aporta preconocimientos y naturalmente contribuye con sus capacidades interpretativas a individualizar la recepción de la obra. Emisor y receptor se precisan mutuamente y la completa separación de uno u otro falsifica la comunicación, lo mismo que la total independización del mensaje.

La ficcionalización

La labor ficcionalizadora es fundamental e imprescindible en el quehacer del artista. La labor creativa se realiza en su mayor parte a través de los diversos recursos de ficcionalización que maneja el autor.

Está constantemente presente en la creación y sigue practicándose en la recepción como nuevo proceso de ficcionalización porque la descodificación se comprende como colaboración y amorosa con-creación, la cual resulta intensa en la recepción de la obra porque el receptor tiene que «reconstruir» el mundo y las vivencias creadas a través de la palabra; esta es signo de una realidad extraverbal, aunque sea inventada.

La ficcionalización lograda es como una orquestación hábil de los recursos en toda la génesis de la obra literaria que adquiere su forma apropiada respetando los diversos aspectos y matices de la unidad, la verdad y la bondad; una orquestación que desembocará necesariamente en belleza. Porque la belleza de una obra literaria no se genera mediante la añadidura de elementos nuevos, es el resultado final, la perfección que nace de la

lograda y apropiada adecuación e integración de todos los componentes.

La ficcionalización no es un fin en sí mismo, el buen artista no pretende volver extraña o divertida la presentación de una realidad inventada, la auténtica ficcionalización aspira a penetrar lo puramente fáctico y fenoménico. No se limita a la reproducción servil de lo dado sino que afana abrir una mirada esencial sobre el hombre y el mundo; no es mentira sino otra forma de la verdad, como afirma san Agustín.

Ningún artista es capaz de descubrir y configurar la verdad entera; la verdad de sus obras será siempre una verdad parcial e incompleta; no obstante, no deja de ser verdad por ser parcial. El artista crea un mundo relativamente independiente y puede mostrarlo tal como debería ser, como ya lo requería Aristóteles en su *Poética*. No podemos entrar aquí en disquisiciones sobre las diversas interpretaciones de la mimesis, baste constar que la obra de arte no es verdadera en cuanto fiel reproducción de una realidad existente, sino en cuanto proyecto de un mundo que corresponde a la verdad óptica. Incluso cuando el artista representa lo inauténtico, lo injusto y lo feo, con la condición de que lo inauténtico se reconozca como mentira, lo injusto como abusivo y lo feo como consecuencia de la falta de verdad y bondad. Las mejores obras de la literatura universal son muestras de la maldad y la perversión del hombre, pero estas se revelan como tales.

La ficcionalización no puede ser jamás creación *ex nihilo* en el sentido de la invención de una realidad radicalmente nueva, y menos en la literatura. El autor

siempre echa mano de elementos del mundo real porque es la única manera de poder identificar el mundo imaginativo y, a través de él, el mundo auténtico que pretende mostrar y que permite descubrir el ser más allá de los hechos evocados. Habrá que conceder siempre un margen de libertad tanto a los emisores como a los receptores pero el margen de creación y de recepción nunca es ilimitado o absolutamente subjetivo; siempre debe conservar por lo menos una porción de intersubjetividad, ofrecer pistas mínimas para la identificación del mensaje. Ahora bien, la preferencia del autor por una adecuación u otra no se puede siempre explicar en términos racionales, ¡la creación tiene sus razones que la razón ignora!

Acaso haya podido verse en estas pocas líneas cuáles son las dificultades que lleva consigo la elaboración de una definición de la literariedad. En una época en la que la especialización y la fragmentación han alcanzado unas cotas imprevisibles, es omnipresente la tendencia a privilegiar la multiplicidad frente a la unidad. Nadie duda de que la unidad del arte y de la literatura es precaria porque es difícil de concebir en la diversidad de las diferentes artes y más aún en la inabarcable diversidad de sus obras. Pero estos hechos no deberían desanimar; en primer lugar, porque la aceptación resignada de la mera diversidad nos lleva hacia la vacilación permanente y, en segundo lugar, porque nuestras experiencias racionales muestran que la verdad se halla solo en la unidad aunque se oculte detrás de las diversidades.

Es precisamente una definición general del arte y, dentro de ella, de la literatura la que nos capacitará para descubrir los numerosos aspectos y solapamientos. El

conocimiento de los aspectos comunes facilitará la comprensión y la interpretación de obras artísticas y ayudará a encontrar y a aplicar criterios más sólidos para distinguir el arte auténtico de la impostura. Porque no todo lo que brilla es arte.