

CUESTIONAMIENTOS TEÓRICOS EN LA TEORÍA LITERARIA

Silvestre Manuel Hernández*

La teoría literaria en el siglo XX, influida u obligada por los avances de la ciencia y la técnica, al igual que por las indagaciones en ciencias sociales en cuanto a la rigurosidad de sus métodos y validaciones, tuvo que replantearse y contextualizarse a ella misma, es decir, volver los ojos hacia su instrumental, su campo de acción (supuestamente autónomo), y su metodología, con los cuales se había valido para dar razón de los fenómenos que abordaba. Esto, en sentido estricto, implicó un cuestionamiento epistemológico con respecto a los elementos en que se sostenía, aunque sólo fuera hipotéticamente.

Con base en lo anterior, el objetivo de este trabajo es presentar tres vertientes teóricas que han permitido el desarrollo de la teoría literaria durante el siglo XX. La metodología consiste en exponer algunas concepciones formales sobre los sustentos epistemológicos plausibles de encontrarse en el interior de la teoría literaria. Se sostendrá la tesis de que hay una interrelación entre el lenguaje, la comprensión y la historia, que permiten la formación de conceptos y juicios valorativos sobre el fenómeno teórico-literario. Y se desea llegar a una caracterización de los procesos imprescindibles de la teoría literaria en cuanto al “fundamento científico” de su quehacer.

I. Problematicación del concepto literatura

El concepto de literatura tiene diferentes significados en períodos y culturas diversas. Aun así, la diferencia entre los significados se puede explicar por las distintas condiciones históricas y sus correspondientes convenciones culturales y literarias. Puede decirse que la literatura no es un concepto estático, sino algo por determinar en sus aspectos sincrónicos y diacrónicos.

La literatura, en cuanto palabra, está inmersa en la polisemia,¹ es decir, difícilmente se le puede definir sin caer en contradicciones o deslices

1 Ejemplo de esto es la concepción que Roland Barthes tiene de la literatura: “Entiendo por *literatura* no un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio o de enseñanza, sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir. Veo entonces en ella esencialmente al texto, es decir, al tejido de significantes que constituye la obra, puesto que el texto es el afloramiento mismo de la lengua, y que es dentro de la lengua donde la lengua debe ser combatida, descarriada: no por el mensaje del cual es instrumento, sino por el juego de las palabras cuyo teatro constituye. Puedo entonces decir indiferentemente: literatura, escritura o texto. Las fuerzas de libertad que se hayan en la literatura, no dependen de la persona civil, del compromiso político del escritor [...] sino del trabajo de desplazamiento que ejerce sobre la lengua”. Véase su libro *El placer del texto y Lección inaugural*, Siglo XXI, México, 1982, p. 123.

* UAM-Iztapalapa.

semánticos, tal es el caso de emparentarla con *poesía* (en la connotación alemana de *Dichtung*), *elocuencia*, producción de textos sobre un tema en particular, o entenderla como la adjudicación de adjetivos determinativos (literatura alemana, francesa, italiana, rusa, española, inglesa, portuguesa, etc.). En el siglo XVIII la palabra “literatura” ya no se circunscribe a una determinación nacional o a una particularidad genérica (prosa, novela, poesía, drama, épica, etc.), sino que se enfoca hacia algo en general, esto es, la *literatura* se ve “como creación estética, como específica categoría intelectual y forma específica de conocimiento”.²

Otra acepción de literatura es concebirla como el conjunto de la producción literaria de una época, como la amalgama de obras que se particularizan y cobran forma especial por su origen, temática, intención, o porque funcionan como la bibliografía sobre un tema específico. Y puede aumentarse a la “lista semántica” de literatura, el decir que es mimética, creadora de mundos, retórica, dramática, lúdica, autónoma, simbolismo representativo, o que es el conocimiento organizado del fenómeno literario. Siendo la más interesante, al menos como punto de partida para una posible conceptualización, la señalada por Aguiar e Silva:

[...] nos interesa el de literatura como actividad estética y, en consecuencia, sus productos, sus obras. No cedamos, sin embargo, a la ilusión de intentar definir con una breve fórmula la natura-

leza y el ámbito de la literatura; tales fórmulas, inexactas muchas veces, son siempre insuficientes.³

Lo anterior me incita a creer que pensar un concepto o un cuerpo terminológico que defina a la literatura es demasiado aventurado y nada recomendable, pues las obras literarias, es decir, la producción artística “aceptada como tal” no responde a algo ya establecido e invariable,⁴ sino que es producto de consideraciones muy particulares que van desde una visión personal del escritor con respecto a “su realidad” (emocional o concreta), hasta contextualizaciones históricas y de otro tipo que responden a muy variadas causas, como concepciones de orden simultáneo que la entienden como una serie de obras dispuestas en orden cronológico y como partes integrantes del proceso histórico. Huelga decir que una obra literaria no es la *Literatura*, incluso podría decirse (no sin caer en un juicio temerario) que “las obras literarias” no son la *Literatura*, pues ésta parece ser algo mucho más amplio, abordada desde una perspectiva funcional y semántica, y por ello mismo más inaprehensible con los conceptos y las categorías que comúnmente se utilizan para discernir sobre los textos o un período literario determinado. La expresión de Coll y Vehí es un claro ejemplo de los intentos delimitativos, teóricamente hablando, que se han manifestado en la historia literaria de Occidente con respecto al término en estudio:

2 Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1996. p. 12. De cierta forma este teórico retoma las ideas de Wolfgang Kayser, quien inicia su indagación sobre la obra literaria con la expresión: “La ciencia de la literatura parece indicar su propio objeto con el término *literatura*. Pero ¿qué quiere decir “literatura”? De acuerdo con el significado de la palabra, abarca todo el lenguaje escrito”. Pero advierte que hay otras ciencias que tienen el “mismo objeto” y no son literatura. Para él, la obra poética constituye, indudablemente, el objeto central de la ciencia de la literatura. La ciencia de la literatura y la ciencia lingüística están íntimamente unidas. Cf. su libro *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1992, pp. 15-29.

3 *Ibidem*, p. 14.

4 La expresión entrecomillada tiene un matiz canónico occidental, el cual no está en discusión en este trabajo. Con respecto a los parámetros, arbitrarios en muchos sentidos, para designar a un texto como literario o no, puede consultarse el libro de Harold Bloom, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1994. En donde el *canon* puede entenderse como una elección institucional fundada en criterios artísticos y cognitivos de textos imprescindibles para la humanidad, cuyos entornos no están del todo cerrados, sino que posibilitan la incorporación de nuevas obras.

Las obras de la inteligencia humana, cuyo medio de expresión es la palabra, caen bajo el dominio de la literatura tan sólo en lo que atañe a la belleza (en el fondo o en la forma). Por esta razón, las obras literarias, tomando esta palabra en su sentido estricto y usual, se contraponen a las científicas, como se contraponen la literatura a la ciencia.⁵

Con base en los paradigmas cognitivos y estéticos que subyacen en lo anteriormente expuesto, es necesario subrayar que en el presente trabajo no se intenta definir qué es la *Literatura*, no se cree en un “esencialismo literario”, ni se pretende hacer una exégesis o una ontología de ella, sino sólo problematizarla. El filósofo polaco Roman Ingarden, partiendo de una indagación óntico-fenomenológica, ya se ocupó de hacer un estudio del *ser* de la obra literaria, al enfrentar al objeto literario como una entidad de varios estratos, contruidos sobre realidades e idealidades, cada uno con valores propios pero con una función particular en la construcción del todo de la obra, guardando entre ellos una relación estructural. Asimismo, distinguió a la obra como ente objetivo, de su *realización* en la lectura, y consideró algunas de las transformaciones que se operan en ésta.⁶

Veamos el problema en otro sentido. Si por *literatura* se entiende obra poética, obra literaria, o poesía, no se está delimitando el sentido del término, y sí se está dando la pauta para trazar líneas de investigación, como las elaboradas por Félix Martínez Bonati, en forma de interrogantes: ¿Qué clase de objeto es la literatura? ¿Cuál es –considerado ontológicamente– el género próximo? ¿Cuál es la

materia o substancia de que se compone o constituye este objeto? ¿Cómo es este objeto y qué forma (estructura) tiene? Cuestiones enfocadas a reflexionar sobre la naturaleza esencial y la validez de la literatura como objeto. El método del teórico mencionado consiste en una determinación apriorística de la estructura esencial y necesaria de los objetos intencionales que son las obras poéticas, es decir, tiende al análisis de las significaciones. Y esto último lo enmarca en una suerte de descripción que explicita la *comprensión* de la *cosa* literatura.⁷ Cabe señalar lo siguiente: definir la *comprensión* de la literatura, es definir la estructura trascendental de la experiencia literaria, y con ello su estructura; desde luego que hablo de la “estructura trascendental”, no de la realidad empírica. Evidentemente aquí se presupone un tratamiento fenomenológico, pues la posible definición atraviesa por un proceso de la conciencia que necesita de la *epojé*,⁸ tratamiento que es una descripción de la esencia del acto intencional, y, en general, de la conciencia como instancia dadora de sentido y tejido de actos intencionales.⁹

7 Cf. su libro *La estructura de la obra literaria*, Seix Barral, Barcelona, 1972, pp. 3-23.

8 En términos generales, esta palabra indica la suspensión de juicio. Actitud característica de escépticos como Pirrón. Dentro de la filosofía contemporánea, particularmente con Edmund Husserl, es decir, dentro de la fenomenología, la *epojé* tiende a la realización de la *contemplación*, es una actitud desvinculada de todo interés natural o psicológico con preferencia a la existencia de las cosas del mundo o del mundo mismo en su totalidad. El filósofo alemán señala: “La *epojé* universal respecto del mundo que llega a ser consciente (su <<PUESTA ENTRE PARÉNTESIS>>) desconecta del campo fenomenológico el mundo que para el sujeto en cuestión pura y simplemente existe, pero en su lugar se presenta el mundo así y así CONSCIENTE (percibido, recordado, juzgado, pensado, valorado, etc.) <<COMO TAL>>, el <<MUNDO ENTRE PARÉNTESIS>> [...]”, véase su libro *Invitación a la fenomenología*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 43.

9 Edmund Husserl argumenta: “[...]una peculiaridad de las vivencias que se pueden llamar justamente el tema general de la fenomenología de orientación “objetiva”, la intencionalidad. Es ésta una peculiaridad esencial de la esfera de las vivencias en general, en cuanto que todas las vivencias participan de algún modo en la intencionalidad [...] La intencionalidad es lo que caracteriza la *conciencia* en su pleno sentido y lo que autoriza para designar a la vez la corriente

5 José Coll y Vehí, *Elementos de literatura*, s/e, Barcelona, 1897; citado por Raúl H. Castagnino en su libro *¿Qué es literatura?*, Nova, Buenos Aires, 1958, p. 15. En la actualidad se pueden encontrar definiciones más sofisticadas o ponderadas, o metodologías como la “genética”, la causalidad científica, las cuantitativas, o la basada en conceptos biológicos, que intentan explicar la evolución de la literatura, pero que resultan insuficientes en cuanto a la posibilidad de cubrir todos sus problemas. Cf. Raman Selden, *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1993.

6 Véase su libro *La obra de arte literaria*, Taurus / Universidad Iberoamericana, México, 1998, pp. 25-49.

De acuerdo con un tratamiento más reciente, desde la teoría de los actos de habla de John L. Austin y John R. Searle,¹⁰ y según la postura de Richard Ohmann,¹¹ quien no define lo que es *literatura*, sino obra literaria, es decir, para él la *literatura* es la obra literaria, se tiene que: “Una obra literaria es un discurso abstraído, o separado, de las circunstancias y condiciones que hacen posibles los actos ilocutivos; es un discurso, por lo tanto, que carece de fuerza ilocutiva”. Y concluye: “Así, en la literatura, la fuerza referencial del lenguaje se desvía y se debilita por el hecho de que una obra literaria *imita* solamente un discurso estándar, con un propósito referencial estándar”. Su aporte más sugerente es que para él los teóricos han intentado caracterizar a la literatura como: (1) un discurso que se fundamenta en los significados secundarios de forma más sólida que el discurso no literario; (2) un discurso que afecta al lector de un modo especialmente emotivo; (3) un discurso que atrae la atención hacia el mensaje en sí (la forma del texto); (4) un discurso que en la forma lingüística posee mayor regularidad que el discurso no literario. De ello que si la obra literaria es mimesis de actos de habla, está, en cierto sentido, *exhibiendo* tanto los *quasi* actos de habla como las oraciones que intencionalmente ayudan a producir esos actos. Como precisión a esto hay que aclarar los tipos de actos distinguidos por Austin: actos locutivos, lo que se dice en cuanto acto *de* decirlo, acto que consiste en emitir ciertos sonidos pertenecientes a un vocabulario, aquí va implícito el sentido y la referencia; actos ilocutivos, lo que se hace *al* decir algo, prometer, felicitar, advertir, afirmar, hay cierta convención en el acto; actos perlocutivos, *por*

decir lo que se dice, intimidar, asombrar, convencer, ofender, incluye las consecuencias del acto de hablar.¹²

Intentemos dejar algo en claro, si bien no hay definición posible que abarque todo el ente *literatura*, si puede aceptarse que parte de un lenguaje especial que sobrepasa el habla cotidiana, y que se sustenta en cierto sistema de signos, reglas, combinaciones, esto es, depende de “regularidades” para comunicar *algo*, plausible de llamar “lo literario”, donde se encuentra el objeto de conocimiento de la literatura, lo “materializable” en cuanto “estudio científico”.¹³

El breve panorama esbozado sobre la literatura evidencia que si bien hay concepciones sobre su *ser*, *función*, *material*, que varían de acuerdo con épocas y perspectivas de análisis, hay coincidencias, al menos hipotéticamente, con respecto a su *cuerpo*: las *obras literarias*, cuya estructura *óntica* presupone un conjunto de signos (reales e imaginarios),¹⁴ una fuente de significaciones (representativas, expresivas, apelativas), y una serie de objetividades interactuantes (mundo, hablante, oyente), gracias a las cuales se forjan críticas, historias, teorías, e incluso “ciencias”, sobre los objetos o fenómenos estéticos y artísticos. o poéticos de la *literatura*.

II. Conceptualización de la teoría literaria

Dentro de los estudios “clásicos” sobre la teoría literaria, René Wellek y Austin Warren son una referen-

entera de las vivencias como corriente de conciencia y como unidad de *una* conciencia”. Véase su libro *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 198.

10 Remito, de forma muy directa, a los textos *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona, 1990, para el primer filósofo del lenguaje; y *Actos de habla*, Cátedra, Madrid, 1986, para el segundo pensador.

11 Véase su ensayo: “Los actos de habla y la definición de literatura”, en *Pragmática de la comunicación literaria*, Arcos / Libros. Madrid, 1987, pp. 28-32.

12 Cf. las conferencias VIII-XI de *Cómo hacer cosas con palabras*, ed. cit., pp. 138-165.

13 El *lenguaje* como *lo material* de la literatura es el elemento específico “aislado y tratado” por la escuela formalista rusa con el nombre de *literaturnost* (literaturidad); Jakobson lo llamó “poética”, y era el concepto de análisis que permitía ver el tránsito de un mensaje verbal hacia una obra de arte. Cf. Roman Jakobson, *Ensayos de poética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, pp. 12-20.

14 Lo *óntico* es lo existente; por ello, la propiedad empírica de un objeto es lo óntico, que se opone a lo ontológico, es decir, a lo necesario, al ser categorial.

cia imprescindible en este tema, es por ello que se inicia esta indagación con una cita de su texto:

Lo más indicado parece ser llamar la atención sobre estas distinciones calificando de “teoría literaria” al estudio de los principios de la literatura, de sus categorías, criterios, etc., y diferenciando los estudios de obras concretas de arte con el término de “crítica literaria” (fundamentalmente estática de enfoque) o de “historia literaria” [...]. El término “teoría literaria” podría comprender propiamente [...] la necesaria “teoría de la crítica literaria” y la “teoría de la historia literaria”.¹⁵

Si bien la anterior aseveración es de 1953, no está de más tomarla en consideración para preguntarse sobre el quehacer de la teoría literaria en la actualidad, el cual parece no ser tan consistente en cuanto a la homogeneidad de los sistemas discursivos que den cuenta del “objeto sobre el cual se teoriza”,¹⁶ o mejor dicho, que puntualicen las bases argumentativas de la exteriorización de los juicios emitidos sobre un problema determinado de la literatura. Esto no niega que haya un trabajo literario establecido a través de la historia con aportes substanciales para la teoría literaria, basta acordarse de los formalistas rusos, del estructuralismo checo y francés, del New Criticism, de la estilística, de la estética de la recepción, de la semiótica o de la deconstrucción, para tener un panorama de las líneas de investigación abordadas por los teóricos

durante el siglo XX,¹⁷ sino que lo que se quiere dar a entender es que las vertientes de análisis, y los objetos de reflexión se han ampliado de forma considerable en las últimas fechas, al grado de parecer inabarcables. Esto es entendible si se piensa en la desaparición de los grandes sistemas de pensamiento forjados bajo cierta idea unitaria de las disciplinas intelectivas del ser humano en el ámbito humanístico y social, cuyo intento fue alcanzar los ideales científicos generales de objetividad, impersonalidad y certeza (esto es una alusión inmediata hacia el *Positivismo* y el *Círculo de Viena*).¹⁸

17 Federico Álvarez presenta un panorama del desarrollo y de ciertos problemas teóricos que las distintas ramas de estudio sobre la literatura formularon en el siglo xx, y hace hincapié en los paradigmas de selección del instrumental teórico necesario para que el investigador se abra camino entre las múltiples vertientes a su alcance para ordenar el caos, y enfatiza: “Pero surge aquí el primer gran obstáculo: no sólo se desconfía de la atingencia cabal de no importa qué corriente teórica de la literatura, y se rechaza por consiguiente toda presunta autoridad propia o ajena, sino que se pone en tela de juicio la eficacia misma del instrumento, la validez de la teoría, en cuanto que contrafigura epistemológica de la práctica. ¿Puede acaso la teoría producir un conocimiento del objeto literario?”. Véase su artículo “Crisis del crecimiento en la teoría de la literatura”, en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, Alberto Vital (edit.), UNAM, México, 1996, p. 506.

18 Con respecto al positivismo puede consultarse el libro de A. J. Ayer (comp.), *El positivismo lógico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981. Aquí se ofrece un amplio panorama de los problemas fundamentales de la filosofía analítica y su vínculo, al nivel lógico-formal del lenguaje, con quehaceres como la metafísica, la matemática, la psicología o la ética en cuanto búsqueda de conocimiento. Para los objetivos de la exposición que desarrollo, el texto de Ayer tiene relevancia por el procedimiento metodológico observable en cada ensayo hacia el objeto de estudio (creación y explicación del mismo); aunque no comparta las exclusiones que se hacen, dentro de las cuales estaría la literatura, y por ende la teoría literaria, a la cual difícilmente se le concedería el rango de “disciplina que aporta un conocimiento sobre lo literario, y que tiende a una fundamentación científica”. Un panorama general sobre el *Círculo de Viena*, sobre algunas de sus tesis (“La concepción científica del mundo”, “La desaparición de la metafísica por el análisis lógico del lenguaje”, “Entidades superfluas”, y otras) y sobre sus miembros (Carnap, Hahn, Neurath, Schlick, Waismann, Wittgenstein), puede apreciarse en *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*, de Antonia Soulez, Presses Universitaires de France, París, 1985.

15 René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1979, pp. 48-49. Ya desde el capítulo primero de este libro, “La literatura y los estudios literarios”, los autores señalan: “La crítica literaria y la historia literaria intentan, una y otra, caracterizar la individualidad de una obra, de un autor, de una época o de una literatura nacional, pero esta caracterización sólo puede lograrse en términos universales, sobre la base de una teoría literaria. La teoría literaria, un *organon* metodológico, es la gran necesidad de la investigación literaria en nuestros días”, p. 22.

16 Para algunos teóricos de la literatura esto sería una señal digna de encomio, pues las líneas de investigación se acreditan de acuerdo con la postura que se adopte en un estudio particular sobre la función, validación o aporte a la estética de una determinada corriente literaria.

Volvamos a la caracterización de la teoría literaria desde una posición más contemporánea (1996), donde ésta:

[...]ha de poseer dos propiedades según sea la intención que la anime. O puede ser de carácter puramente “teórica” e intentar construir un sistema que abarque a la producción literaria en todos sus elementos [...], o puede ser de carácter especulativamente “práctica” y dirigirse a la descripción de los procedimientos particulares que constituyen esa realidad llamada lenguaje literario.¹⁹

Para los fines que se persiguen en este artículo, se opta por el primer nivel, es decir, se asume la parte teórica en tanto que se pretende ver “como funciona la teoría literaria”, es decir, se desea patentizar el orden epistémico de su desarrollo. Entendiéndolo como “un movimiento intelectual”, el cual se desplaza del material de análisis provisto por el texto literario, al cuerpo teórico del estudioso, y de ahí nuevamente hacia el texto, para ver su valor cognitivo, expuesto en los juicios del analista.

Y en este sentido, la teoría literaria implica la aplicación de conceptos y categorías, formados desde distintas disciplinas humanísticas y asimilados por ella misma, a lo que intencionalmente se denomina “fenómeno literario”, es decir, se dirige el pensamiento hacia algo en particular de la literatura; pongamos por ejemplo “La muerte y el deseo en los dramas de Shakespeare”,²⁰ aquí, como se puede intuir, ya hay una percepción conceptual de cómo abordar el tema, pues muerte y deseo no sólo forman parte de la literatura, sino que implican una axiología especial, que puede transitar de lo estético a lo ético, de lo histórico a lo psicológico, o a cualquier otro tipo de análisis, sin ningún problema, y sin salirse de un marco literario preciso. Lo teóri-

co, literariamente hablando, entra en función cuando un estudioso, desde su bagaje cultural, intelectual, y su experiencia estética personal, construye un sistema de ideas que le permite establecer unos *juicios* y unas *interpretaciones* que pueden adquirir el rango de procedimientos analíticos para argumentar sobre “La muerte y el deseo en los dramas de Shakespeare”; pues de acuerdo con Wellek y Warren: “El estudioso ha de traducir a términos intelectuales su experiencia de la literatura, incorporarla en un esquema coherente, que ha de ser racional si ha de ser conocimiento”.²¹

Ahora bien, si se parte del reconocimiento del hecho literario, en tanto que de él se generen vertientes de estudio, las dificultades de la teoría literaria son de orden metodológico y práctico, por las tentativas de articular los aportes de varias disciplinas, humanas y sociales, sobre una base epistemológica que sustente al propio aparato teórico de la teoría.²² Esto se presenta por la frecuente desvinculación entre la reflexión teórica y las necesidades del análisis concreto, aunada a una relativa aplicación a corrientes o textos literarios particulares, donde se subraya la pertinencia de la argumentación, las justificaciones, jerarquizaciones y relaciones establecidas entre los diferentes elementos y niveles de análisis.

21 René Wellek y Austin Warren, *op. cit.*, p. 17.

22 Recordemos que la epistemología, como la lógica, se basa en un análisis de carácter científico, pues la naturaleza misma de los problemas que plantea implican una estrecha coordinación de las investigaciones lógicas, psicológicas, metodológicas, que en la actualidad son independientes de la filosofía. Mario Bunge sostiene: “La epistemología es terreno particularmente adecuado para advertir la integración de la ciencia, de la filosofía y de las humanidades, y para promoverla. La epistemología se ocupa de los fundamentos y procedimientos de todas las ciencias, desde la geología hasta la lingüística; la epistemología muestra que la ciencia moderna es una actividad eminentemente espiritual, sirviéndose de la manualidad como de un medio”. Cf. su libro *La ciencia, su método y su filosofía*, Siglo Veinte / Nueva Imagen, México, 1992, p. 92. También puede consultarse a Roger Verneaux, *Epistemología general o crítica del conocimiento*, Herder, Barcelona, 1989; o a Jean Piaget, “Logique et connaissance scientifique”, en *Encyclopédie de la Pléiade*, V. XXII, Gallimard, París, 1976.

19 Fernando Gómez Redondo, *La crítica literaria del siglo XX*, EDAF, Madrid, 1996, p. 17.

20 Esto es una referencia personal, no tiene nada que ver con los estudios temáticos que se han realizado en distintos países, desde posiciones muy variadas y con metodologías particulares y delimitadas conceptual y categorialmente.



1) *Explicación y comprensión*

El término *explicar* se ciñe a una perspectiva positivista, es decir, implica un monismo metodológico que tiende a hacer inteligible hechos ya dados desde un patrón establecido por las ciencias exactas como ideal regulador, único y supremo de la “comprensión” racional de la realidad. Pretende la generalización de fenómenos reproducibles y predecibles. Muy en contra de la *comprensión*, que busca las peculiaridades individuales y únicas de los objetos. En una expresión muy técnica, a la explicación corresponde lo *nomotético*, y a la comprensión lo *idiográfico*.

Lo anterior se enmarca con la distinción entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu, iniciada por Droysen y culminada por Dilthey,²³ que fue

una reacción al positivismo, y tuvo como fin la delimitación del espacio intelectual idóneo para cada una de ellas. La explicación y la comprensión se distinguen porque en la segunda hay una resonancia psicológica que se inclinaría, dentro del “método” de las humanidades, hacia una forma de empatía (*Einfühlung*) o recreación de la mente del estudioso de la atmósfera espiritual, pensamientos, sentimientos y motivos, de sus objetos de estudio. Por su parte, la explicación se engloba en la causalidad, y dentro del sistema analítico-formal de la filosofía de la ciencia, significa sustituir un enun-

23 Georg Henrik von Wright aclara: “El filósofo e historiador alemán Droysen [1858] parece haber sido el primero en introducir una dicotomía metodológica que ha ejercido gran

influencia. Acunó en tal sentido los nombres de *explicación* y *comprensión*, en alemán *Erklären* y *Verstehen*. El objetivo de las ciencias naturales consiste, según él, en explicar; el propósito de la historia es más bien comprender los fenómenos que ocurren en su ámbito”. Véase su libro *Explicación y comprensión*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 23.

ciado analítico por un enunciado menos vago o más exacto, propio de un lenguaje formalizado. Wright señala:

La comprensión se encuentra además vinculada con la *intencionalidad* de una manera en que la explicación no lo está. Se comprenden los objetivos y propósitos de un agente, el significado de un signo o de un símbolo, el sentido de una institución social o de un rito religioso.²⁴

Es importante tener en consideración que la dimensión intencional conlleva una dimensión semántica, y la *Verstehen* se expande en una comprensión del significado, los valores y la intencionalidad del “autor de la acción”.²⁵

Considerando lo anterior, y con base en la finalidad que se persigue en esta dilucidación, partamos de que en la investigación literaria parece más acertado hablar de una comprensión y no de una explicación del *corpus* del texto, y no porque con el segundo término se quiera distanciar el análisis de la obra literaria del de una vertiente científica,²⁶ en

24 *Ibidem*, p. 24.

25 La comprensión, dentro de la hermenéutica gadameriana, se inscribe en la fusión de horizontes (*Horizontverschmelzung*) y la historia efectual (*Wirkungsgeschichte*); y de acuerdo con esto, la *Verstehen* está vinculada, por principio, al tiempo, y no sólo a la situación temporal o al espíritu de la época que determina sincrónicamente al hombre; en ella se da una anticipación del sentido, el cual no es total ni único, y las partes que son determinadas desde el todo, a su vez, también determinan el todo. Véase Hans Georg Gadamer, *Verdad y método*. Fundamentos de una hermenéutica filosófica, T. I., Sígueme, Salamanca, 1996.

26 Las acepciones que se hacen de “comprensión” y “explicación” tuvieron su origen a mediados del siglo XIX y alcanzaron su plenitud sistemática con los aportes de Dilthey al pensamiento y quehacer de las “ciencias del espíritu”, cuyo referente es distinto al de las “ciencias naturales”. Este filósofo alemán se valió del término *Geisteswissenschaften* para designar todo el dominio de aplicación del método de la comprensión. Las palabras en alemán para designar estos conceptos (como ya se precisó en la nota 23) son *Verstehen* y *Erklären*, correspondiendo a la primera un conocimiento de tipo empático (donde estaría la literatura, en tanto que crítica, teoría e historia), y a la segunda uno con matices “cientí-

cuanto al rigor metodológico y formal, sino porque las referencias inmediatas son distintas. En la literatura lo que se considera “objético”,²⁷ en tanto que más próximo a la aprehensión por parte del lector (para no hablar de “ser de la literatura”, pues si se toma la expresión en su cabal significado, se admitirá que trasciende cualquier intento por asirlo, y sólo se puede aludir a él de forma alegórica), está fuera del mundo mensurable y calculable, y dentro de las posibilidades cognitivas que la propia literatura ofrece, es decir, lo “objético” está fundamentado por la propia razón de ser de la representación de la obra gracias al lenguaje, cuyos elementos interrelacionados son el verbal, el sintáctico y el semántico, de los cuales no se extraen leyes universales, sino percepciones particulares del mundo creadas desde la propia literatura. Pues a decir de Shklovsky: “El acto de percepción es en arte un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está realizado no interesa para el arte”.²⁸

Así, la comprensión tiene una naturaleza histórica particular, es decir, se forja por el contacto del hombre con las disciplinas del saber; lo que lleva a considerar a la interpretación, base de la exposición de una tesis, como un producto del tiempo y del espacio del intérprete,²⁹ de la misma manera que la obra es producto de su propio tiempo y espacio.

ficos” (lógico-deductivos). Véase Wilhelm Dilthey, *El mundo histórico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

27 Este concepto es una percepción propia que “construyo” a partir de las ideas sobre las estructuras del pensamiento, el mundo, el sujeto y el objeto de conocimiento, de filósofos como René Descartes, *Discours de la méthode*, Fayard, Paris, 1987; Edmund Husserl, *Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Folios, México, 1984; Martin Heidegger: “La época de la imagen del mundo”, en *Sendas perdidas*, Losada, Buenos Aires, 1976, pp. 68-99, y “La pregunta por la técnica”, en *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona, 1994, pp. 9-37; pero enfocándolas al estudio teórico de la literatura.

28 Victor Shklovsky, “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (comp.), Siglo XXI, México, 1987, p. 60.

29 Tiempo y espacio se conciben como categorías imprescindibles para el desarrollo del pensamiento, y por ende, para

La comprensión, de cierta forma, se inserta en el llamado círculo hermenéutico, porque:

[...] a la regla de comprender el todo desde lo individual y lo individual desde el todo: la anticipación de sentido que hace referencia al todo sólo llega a una comprensión a través del hecho de que las partes que se determinan desde el todo determinan a su vez a ese todo.³⁰

Es evidente que el *todo* se toma como síntesis de posturas sostenidas en la obra; la comprensión va constantemente del todo a la parte y de ésta al todo (tesis y fundamentos). Tómese como ejemplo a la *historia literaria*, que al ser un puente resemantizable de la literatura pasada y la visión estético-conceptual presente,³¹ incluye a la tradición canónica literaria y a los productos artísticos contemporáneos, generando con ello una ampliación en la unidad de sentido que sustenta sus posibles líneas de investigación, y hace más congruente la comprensión, al no pasar por alto los detalles de ese “todo formal” desde donde se contempla al texto (epistemología, estética, crítica, historia, etc.) ni los horizontes particulares del *presente* y la *historia*. En términos generales, lo que se propone es “capturar” el interés objetivo plasmado

comprender los juicios de una *historia literaria*, que responde a un tiempo y espacio determinado (sustento del acontecer en el cual tiene sus raíces el presente), desde el cual se juzga otro espacio y tiempo (pasado) contenedor de visiones del mundo en cuanto manifestaciones literarias.

30 César González, “La interpretación y la historia”, en *Aproximaciones. Lecturas del texto*, Esther Cohen (edit.), UNAM, México, 1995. p. 99.

31 La historia literaria alude a las obras que se presentan como “Historias” de la literatura, y tiende a mostrar los datos en los cuales se fundan éstas. Lo cual implica una problematización y teorización propia, al tener dos ejes primordiales de investigación; el primero atañe al “por qué” de las obras, es decir, a la cuestión estética y axiológica, con “lo que todavía dice al espíritu del hombre, con lo que permanece vivo”; el segundo se inserta en el ámbito epistemológico (dominio y objeto) para jerarquizar los textos en cuanto al aporte de conocimiento sobre las manifestaciones humanas. Sobre este particular puede verse Óscar Tacca, *La historia literaria*, Gredos, Madrid, 1968, cap. I, pp. 30-76.

en el texto, desde los valores (en su mayoría imperecederos, cuando se está ante una obra de arte de las letras) que perviven en su contexto histórico.³²

De acuerdo con el seguimiento formal que se ha realizado hasta aquí, considero oportuno exponer dos categorías de análisis que se conjuntan en la comprensión, y pueden ser los “motivos conductores” de los modelos explicativos de una posible caracterización del aspecto epistemológico de la teoría literaria: “lo objético” y la estética. Veamos.

a) Lo “objético”

En literatura se habla de que su objeto propio es el lenguaje, y es cierto. Pero cuando se hace una *historia literaria*, la concepción anterior ya no se cumple, pues ésta ya está elevada a rango de categoría de análisis, pues es una sistematización de las posturas en que se basan análisis precedentes. Por tal motivo, se utiliza el término “objético”, como una construcción mental que posibilita la consistencia de los juicios y la consiguiente exteriorización de los mismos de una manera lógica, con respecto a un cuerpo formal de análisis. Esto se emparenta con una especie de ideal cognitivo: “El ideal de una estructura cognitiva es ser única. A una realidad, una ciencia. Ante un ser, un pensamiento.”³³

Ahora bien, la delimitación de un problema implica, en ciencias humanas o naturales, el pleno ejercicio de la crítica hacia las intuiciones o expectativas y fines que se persiguen en la investigación, es de-

32 No se aboga por una posición historicista, que asumiría la necesidad de desplazarse al espíritu de la época, pensar con sus conceptos y representaciones, y sólo así tener la ansiada “objetividad histórica”. En literatura, esta generatriz no funciona, pues la “substancia literaria” escapa a la “realidad de la historia”. La idea que se persigue se dirige hacia el reconocimiento de la distancia del tiempo, de ciertos valores universales, que posibilitan una mejor comprensión del fenómeno teórico-literario.

33 Blas Matamoro, *Saber y literatura*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1980, p. 13.

cir, se necesita un pleno análisis de “qué es lo que sostiene la o las hipótesis” del estudio, y esto no es otra cosa que la creación del objeto, en sentido lógico-formal, forjado en la conjunción de lectura y aparato crítico sobre lo que se lee.

b) *La estética*

Los objetos de la cultura, y más los de las artes, como lo son las obras literarias y sus “objetos” (estéticos, epistemológicos, éticos, históricos), se consideran “bienes” en tanto que poseen valores, pero éstos, al tomarse como elementos heurísticos, se sumergen en la historia y cambian y se adaptan, se imponen o desaparecen de acuerdo con las necesidades de las épocas históricas; pero aún así, hay valores estéticos que perviven en cada obra y son atemporales, transitan del pasado al presente cada vez que una persona comulga con ellos en una lectura.³⁴

Regresemos a la cuestión primordial esbozada líneas arriba, para introducir otra categoría: la historia. La epistemología, en sentido estricto, se desarrolla en la historia y tiene una historicidad propia. Y sin querer definirla, me limitaré a hablar de la historia, en cuanto relación con el tema que me ocupa. Por historia, en general, se entienden dos cosas: la sucesión de acontecimientos, y el estudio o descripción de esa sucesión de acontecimientos: “Sin el acontecimiento no hay historia, y los aconteci-

mientos son [...] acciones realizadas por los hombres”.³⁵ Es plausible y legítimo trasladar el anterior esquema a la literatura, pues el factor común es el ser humano y su hacer, y dentro de los acontecimientos está la obra literaria y el estudio o descripción de la misma. Teoría, crítica e historia de la literatura también cumplen la tautología interna de la cita (“sin acontecimiento no hay historia”, y viceversa), en un sentido triple (“sin obra no hay teoría, crítica ni historia de la literatura”).

Lo pertinente es hacer notar que la crítica toca la esfera ideal de la abstracción y el plano temporal de la realidad concreta, a la vez que establece un puente entre estética e historia, al “aplicar a las obras insertas en la historia los principios situados fuera del tiempo, o ya, recíprocamente, proponiendo a la estética los principios extraídos de las obras que la historia le ha hecho conocer”.³⁶

En este sentido, podría decirse que el conocimiento que pudiera generar la comprensión, no se apega a la correspondencia de “lo creado” en el texto y la “realidad sin más”, no hay una implicación formal de lo semántico y lingüístico a lo tangible y concreto de las cosas y seres, ajenos al mundo plasmado en la obra. De esta idea bien se puede percibir la imagen de dos esferas, donde una corresponde a la creación literaria y morada del texto, y otra a lo mensurable y cuantificable; y como regulador o “dador de sentido” de ambas, el lector, quien oscila de una a otra con su pensamiento y sensibilidad.

3) *El objeto de la teoría de la literatura*

El *objeto material* de la teoría de la literatura es la literatura. La teoría de la literatura pertenece a las llamadas ciencias del espíritu (*Geisteswissenschaften*), cuyo objeto de conocimiento es el mundo creado por el hombre en el transcurso de los siglos; hecho que tiende a comprender la realidad en su carácter

34 Risieri Frondizi distingue entre *valores* y *bienes*, desde el presupuesto de que los valores no existen por sí mismos, sino que necesitan de un depositario en que descansar: “Los bienes equivalen a las *cosas* valiosas, esto es, a las cosas más el valor que se les ha incorporado. Así, un trozo de mármol es una mera cosa; la mano del escultor le agrega belleza al “quitarle todo lo que le sobra”, [...] y el mármol –cosa que se transformará en una estatua, en un *bien*. La estatua continúa conservando todas las características del mármol común [pero] se le ha agregado algo, sin embargo, que la ha convertido en estatua. Este agregado es el valor estético. Los valores no son, por consiguiente, ni cosas, ni vivencias, ni esencias: son valores”. Véase su libro *¿Qué son los valores?*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 15.

35 César González, art. cit., p. 104.

36 Óscar Tacca, *op. cit.*, p. 17.

individual, en su devenir espacial y temporalmente determinado. En este sentido, la teoría de la literatura no aspira a la objetividad, rigor y exactitud característico de las ciencias naturales o exactas. Su saber, "válido en sí", se convierte en una disciplina propedéutica ampliamente fructífera para los estudios literarios particulares (historia o crítica literaria),³⁷ al contribuir a corregir y fecundar los principios y las conclusiones de la teoría de la literatura. Precisa Aguiar e Silva:

Creemos, en efecto, que la teoría de la literatura, para alcanzar resultados válidos, no puede transformarse en disciplina de especulación apriorística, sino que debe recorrer continua y demoradamente las obras literarias: requiere un conocimiento exacto, concreto, vivo del fenómeno literario. La disciplina que cultivamos no puede, so pena de esterilizarse, levantar sus construcciones siguiendo una tendencia filosofante que desconozca o deforme la realidad histórica de la obra literaria.³⁸

Puede decirse que no se trata de elaborar reglas o normas, sino de *comprender*, de organizar conceptualmente un determinado conocimiento acerca del fenómeno estético-literario, lo cual implica una conciencia teórica de la validez intrínseca de la teoría de la literatura.

37 Con respecto a estas vertientes de análisis, Rene Etiemble realiza una historización de las distintas acepciones y discusiones sobre la crítica literaria desde los críticos y los escritores y poetas, para evidenciar lo siguiente: la crítica, como se ejerce en la actualidad (después de la segunda mitad del segundo milenio), es un producto del siglo XIX que necesita de un código literario, de una poética, de una retórica, para poder hablar de creaciones literarias, es decir, escribir con ciertos elementos de apoyo, con un juicio crítico, y conforme con un sistema de valores, y disponer de un sistema de referencias para ponderar sobre lo bueno o lo malo de una obra. La crítica precisa del placer y el gusto. Sentencia el estudioso francés: "Historia literaria y filología clásica siguen siendo, pues, los dos métodos indispensables de toda crítica literaria digna de ese nombre" (p. 157). "[...] hay que llamar crítica [...] a toda reflexión que dictamina que una obra literaria merece o no ser tomada en consideración, "existe" o no, que es, en suma, buena o mala" (pp. 163-164). Véase su libro *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*, Taurus, Madrid, 1977.

38 Véase su *Teoría de la literatura*, ed. cit., p. 41.

III. El lenguaje y su función

1) *El lenguaje en la obra literaria*

El lenguaje literario se caracteriza por ser profundamente connotativo, es decir, en él la configuración representativa del signo verbal no se agota en un contenido intelectual, ya que representa un núcleo informativo rodeado e impregnado de elementos emotivos y volitivos. Como ejemplo, piénsese en las "variaciones semánticas" de los siguientes vocablos: *amor, libertad, muerte, vida*, cuya raíz informativa está saturada de *connotaciones*. Este tipo de lenguaje se opone al *denotativo*, en el cual la configuración representativa del signo lingüístico es de naturaleza exclusiva o predominantemente intelectual o lógica, como el de la ciencia, la filosofía, la sociología, la jurisprudencia o la medicina. Evidentemente la *connotación* no es suficiente para definir el lenguaje literario, pues está presente en otros niveles lingüísticos, como en la mística, la comunicación coloquial, incluso en el discurso político. Esto tan sólo da la pauta para pensar al lenguaje literario como *plurisignificativo*, donde el signo lingüístico es portador de múltiples dimensiones semánticas,³⁹ no se estanca en un significado unívoco, propio de los lenguajes *monosignificativos*.

Ahora bien, la plurisignificación literaria se constituye con base en los valores literales y materiales de los signos lingüísticos, es decir, el lenguaje lite-

39 Una indagación sobre la naturaleza del signo lingüístico llevaría a concebirlo como algo arbitrario, ya que un mismo concepto pudo haber sido designado con las más diversas palabras, ejemplo de ello son los idiomas (Mutter - Mère - Madre - Mother - matb - Madre), pues entre el *significante*, es decir, el signo externo formado por una cadena de sonidos, y el *significado*, signo interno o configuración representativa, no existe ninguna relación intrínseca, ningún eslabón inscrito en la realidad misma. Con lo que el signo lingüístico deviene en *signo convencional*. Cfr. Ferdinand de Saussure, "Naturaleza del signo lingüístico" e "Inmutabilidad y mutabilidad del signo", en *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1978, pp. 127-145.

rario conserva y trasciende simultáneamente la literalidad de las palabras. La plurisignificación del lenguaje literario se manifiesta en dos planos: uno vertical o diacrónico, y otro horizontal o sincrónico. En el primero la multisignificación se adhiere a la vida histórica de las palabras, a la riqueza depositada en ellas por el curso del tiempo, a las alusiones y evocaciones latentes en los signos verbales y al uso que éstos han experimentado en una determinada tradición literaria: "Una palabra es caracola sutil en que rumorean diversamente las voces de los siglos, y por eso en el origen, en la historia y en las vicisitudes semánticas de las palabras halla el escritor hilos recónditos para la tela compleja que va urdiendo".⁴⁰ En el plano sincrónico u horizontal, la palabra adquiere dimensiones plurisignificativas gracias a las relaciones conceptuales, imaginativas, rítmicas, que contrae con los demás elementos de su contexto verbal.

De acuerdo con esto, la obra literaria es una estructura, un sistema de elementos interligados, y la palabra "cobra valor" cuando se integra a la unidad estructural. Un poema, una novela, un drama, nunca presentan un significado rígido y unilateral, pues encierran siempre múltiples implicaciones significativas. El lenguaje literario es plural por esencia, y la obra literaria es plurisignificativa por la naturaleza de los elementos y de las relaciones que constituyen su estructura formal y semántica. Roland Barthes afirma: "[...] la lengua simbólica a la cual pertenecen las obras literarias es *por estructura* una lengua plural, cuyo código está hecho de tal modo que toda habla (toda obra) por él engendrada tiene sentidos múltiples".⁴¹

2) Dos vertientes del lenguaje

En una obra científica, histórica o filosófica, el lenguaje denota referentes externos, y su verdad se

relaciona necesariamente con ellos, podría decirse que es un lenguaje heterónimo desde el punto de vista semántico, ya que siempre presupone seres, cosas y hechos reales sobre los que transmite algún conocimiento. En cambio en la obra literaria el lenguaje no manifiesta tal uso referencial, su *verdad* es verdad de coherencia, no de correspondencia,⁴² y consiste en una necesidad interna, no en algo externamente comprobable; es semánticamente autónomo, "porque tiene poder suficiente para organizar y estructurar [...] mundos expresivos enteros".⁴³ Por el contrario, en el lenguaje cotidiano, al igual que en el científico, filosófico o histórico, el *significante*, es decir, la realidad física, sonora, del signo lingüístico, tiene poca o nula importancia. En estas formas de lenguaje sólo cuenta el *significado*, esto es, la configuración representativa que constituye el signo interno existente en el signo doble que es la palabra. En el lenguaje literario se comprueba que los signos lingüísticos no valen sólo por sus *significantes*, pues la contextura sonora de los vocablos y de las frases, las sugerencias rítmicas, las aliteraciones, son elementos importantes del arte literario.⁴⁴

Por tal motivo, en el lenguaje usual un acto de habla depende siempre de un contexto extraverbal y una situación efectivamente existente, que preceden y son exteriores a ese mismo acto de habla. Las ambigüedades del lenguaje de uso cotidiano son reducidas por sus contextos o correlatos situacionales, se conforma por el hábito y la rutina,

42 Por ello puede ser *explicado*, no *verificado* (sus manifestaciones no son literalmente ciertas, no son proposiciones lógicas), pues es un lenguaje que constituye un discurso contextualmente cerrado y semánticamente orgánico, que instituye una "verdad" propia.

43 Galvano Della Volpe, *Crítica del gusto*, Seix Barral, Barcelona, 1966, p. 177.

44 Edward Sapir hace un señalamiento interesante: "El lenguaje es la materia prima de la literatura [...] como toda lengua tiene sus peculiaridades distintivas, las innatas limitaciones -y posibilidades- formales de una literatura nunca coinciden exactamente con las de otra. La literatura forjada con la forma y la sustancia de una lengua tiene el color y la contextura de su matriz". Véase su libro *El lenguaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 251.

40 Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 21.

41 Véase su libro *Crítica y verdad*, Siglo XXI, México, 1991, p. 55.

su actividad lingüística se caracteriza por una acentuada estereotipación, no producen el efecto estético del lenguaje literario. En este último, en cambio, el contexto extraverbal y la situación dependen del lenguaje mismo (explora en las posibilidades significativas de una lengua),⁴⁵ pues el lector no conoce nada acerca de ese contexto ni de esa situación antes de leer el texto literario.

No se pierda de vista que entre el mundo imaginario creado por el lenguaje literario y el mundo real siempre hay vínculos, pues la ficción literaria no se puede desprender jamás de la realidad empírica.⁴⁶ El mundo real es la matriz primordial y mediata de la obra literaria, aunque el lenguaje literario no se refiera directamente a ese mundo, no lo denote, sino que instituye una realidad propia, un heterocosmos de estructuras y dimensiones específicas. No se trata de una deformación del mundo real, sino de la creación de *otra realidad*, que mantiene siempre una relación de significado con la realidad objetiva.

Aunado con lo anterior está la función poética del lenguaje, que se caracteriza primaria y esencialmente por el hecho de que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un nuevo universo de ficción que trasciende el mundo empírico, de tal suerte que la frase literaria significa de un modo inmanente su propia situación comunicativa, sin estar determinada inmediatamente por referentes reales o por un contexto de situación externa. Pierre Macherey acepta:

45 Aquí la indeterminación del contexto extraverbal es tal que genera o intensifica inmediatamente la sugestividad y la plurisignificación de los sintagmas literarios.

46 En este sentido se pronunció J. Tinianov: "*La vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal*. Lo mismo ocurre con las series literarias puestas en correlación con la vida social. Esta correlación entre la serie literaria y la serie social se establece a través de la actividad lingüística: la literatura tiene una función verbal en relación con la vida social". Véase su estudio "Sobre la evolución literaria", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (comp.), Siglo XXI, México, 1987, pp. 97-98.

Una de las características esenciales del lenguaje tal como aparece en la obra es que *genera ilusión* [...] basta comprender que esta ilusión es *constitutiva*: no se añade al lenguaje desde el exterior, confiriéndole sólo un uso inédito; lo modifica profundamente, haciendo de él *otra cosa*. Digamos simplemente que instituye una nueva relación entre la palabra y su sentido, entre el lenguaje y su objeto. En efecto, el lenguaje modificado por el escritor no tiene por qué plantearse el problema de la distinción entre lo verdadero y lo falso, en la medida en que, reflexivamente, pero no especulativamente, se confiere a sí mismo su propia verdad: la ilusión que produce constituye por sí misma su propia norma. Este lenguaje no enuncia la existencia de un orden independiente de él, con el cual pretendiese estar conforme: él mismo *sugiere* el orden de verdad con el cual lo relacionamos. No designa un objeto, sino que lo suscita, en una forma inédita del enunciado.⁴⁷

Estas observaciones obedecen a una concepción de la literatura desde el plano estético, pero para no quedarse solamente en este nivel, precisa apuntar que en este trabajo se sostiene la posibilidad de argumentar sobre una teoría de la literatura, una poética o una "ciencia general" de la literatura que estudie las estructuras genéricas de la obra literaria, y las categorías estético-literarias que condicionan al texto y permiten su comprensión, es decir, se acepta la existencia de principios formales, analíticos y metódicos que posibilitan el conocimiento de la función del lenguaje en el fenómeno literario.

Ahora bien, en literatura, la transformación del lenguaje ordinario se intensifica, "se violenta organizadamente" (según Jakobson), se refiere a sí mismo y no se puede "objetivar" desde parámetros externos a su *razón de ser*, y los juicios de valor que la constituyen son históricamente variables; anota Eagleton: "[...]no existen las interpretaciones o juicios críticos literarios puros [y] hay que añadir que los propios juicios de valor se relacionan estrechamente con las ideologías sociales".⁴⁸

47 Véase su libro *Pour une théorie de la production littéraire*, Francois Maspero, Paris, 1980, p. 57.

48 Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 28.

Esto conlleva un problema sobre las valoraciones inconscientes internas al crítico, y propicia la interrogante de qué hacer con los prejuicios y criterios que en el análisis literario no se sustentan en “algo aprehensible”. Aunado con esto se presenta el dilema de limitar el contexto de estudio que separa lo subjetivo de lo objetivo, y caracterizar las estructuras particulares con las cuales se ve al mundo y al ente literario.

1) La investigación en teoría literaria implica un estudio científico de los textos de la literatura;⁴⁹ las hipótesis o afirmaciones que se hagan sobre ella conllevan la intención de distinguir entre los hechos y los valores de la literatura, es por ello que “El estudio científico de la literatura no se puede concebir sin basarse en una teoría literaria particular”,⁵⁰ y su desarrollo está en estrecha relación con los nuevos avances de las ciencias naturales y las sociales. Esto plantea la interrogante de saber qué tipo de hipótesis se han formulado en el campo de la literatura, si su finalidad fue la universalidad o al menos la validez general. Las distintas teorías sobre la literatura parecerían apuntar hacia una asignación de nombres a fenómenos o a grupos de fenómenos tales como el metro, el ritmo, las figuras, las estructuras narrativas, los géneros, los códigos, etc., pero no hacia una dilucidación sobre las correlaciones conceptuales entre tales fenómenos. Hay que señalar que el deseo de formular hipótesis de validez universal proviene de las ciencias naturales, las cuales han influido, en cuanto a sus modelos explicativos de sus objetos de estudio, en la teoría literaria y en el análisis del lenguaje.

49 Recordemos que el objetivo principal del formalismo fue el estudio científico de la literatura, es decir, patentizar sus propiedades universales o generales, tal hecho, viéndolo en perspectiva, sirvió para que el lector se abocara más a las propiedades *literarias* o *artísticas* del texto. También téngase presente la proclamación de Roman Jakobson de que el objeto de la ciencia literaria es la *literaridad* (*literaturnost*), y no los textos literarios individuales o en conjunto. Para él los mecanismos o principios estructurales que hacen que un texto sea una obra de arte son el objeto apropiado del estudio de la literatura.

50 D. W. Fokkema y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*. Cátedra. Madrid, 1984, p. 15.

2) La teoría literaria no puede prescindir de tres procesos: 1. La explicación, que exige cierto grado de generalización. La conceptualización y la generalización se justifican por la necesidad de estudiar las cosas y explicar su significado de una manera imparcial y científica.⁵¹ Reconocer los factores generales es la base misma de todo conocimiento y es también una condición nueva del reconocimiento de los textos literarios. 2. La unidad de método, la cual no niega la existencia de diferentes maneras de investigación en las diversas disciplinas, sino que se refiere a la aplicación de un método de falsabilidad y de confirmación provisional de hipótesis en todas las disciplinas. En los estudios literarios dichas hipótesis tienen a veces la intención de establecer hechos singulares de autoría, cronología, influencias, recepción, mecanismos literarios e interpretativos. Y aunque traten de hechos individuales, recurren a principios generales propios de una teoría. 3. La creación de conceptos universales o generales con relación a los cuales se describan y expliquen los hechos individuales. Si no se pueden descubrir leyes generales de importancia, al menos se puede ver que la literatura está determinada por relaciones de carácter universal; ejemplo de ello son las relaciones entre originalidad y tradición, forma y contenido, ficción y realidad, emisor y destinatario, combinación y selección de materiales, dentro de las cuales un concepto está condicionado históricamente.

3) La literatura, teóricamente, no puede ser reducida a algo abstracto, es decir, no puede fundarse en una forma ahistórica sobre la cual se quiera establecer leyes universales para explicar el fenómeno literario, pues correría el peligro de quedarse en una fase netamente programática. Su porvenir está en la construcción de conceptos y modelos explicativos que den cuenta de los engranajes internos y de la base histórica de la literatura. Fokkema es categóricamente

51 No olvidemos que todo “aserto científico” sobre literatura es, en principio, revocable, es decir, no hay una certeza de que exista una *Verdad* definitiva y absoluta, lo que sí se presenta es una coherencia y una argumentación especial de acuerdo con el objeto literario que se investiga. Mas si una afirmación resulta sin fundamento ni prueba, debe ser eliminada junto con las aserciones que dependan de ella.

co: "Sin conceptualización y generalización, sin la terminología de un metalenguaje, no parece posible la discusión científica sobre los elementos componentes de la literatura y la historia literaria".⁵²

4) Las teorías literarias consideran los constituyentes de la función estética de la literatura como el problema clave y la razón de la variabilidad de dichos constituyentes y de la invariabilidad del efecto estético. El estudio científico de la literatura implica la necesidad de distinguir entre valoración e interpretación, es decir, separar lo subjetivo de las observaciones y conclusiones. La valoración se desarrolla a partir de la comprensión; la valoración correcta nace de la correcta comprensión.

Bibliografía

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de, *Teoría de la literatura*, tr. de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1996, 550 pp.
- Austin, John L., *Cómo hacer cosas con palabras*, tr. de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, Paidós, Barcelona, 1990, 217 pp.
- Ayer, A. J. (comp.), *El positivismo lógico*, trs. L. Aldama, U. Frisch, et al, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, 412 pp.
- Barthes, Roland, *Crítica y verdad*, tr. de José Bianco, Siglo XXI, México, 1991, 82 pp.
- , *El placer del texto y Lección inaugural*, tr. de Nicolás Rosa y Oscar Terán, Siglo XXI, México, 1982, 150 pp.
- Bunge, Mario, *La ciencia, su método y su filosofía*, Siglo Veinte / Nueva Imagen, México, 1992, 99 pp.
- Castagnino, Raúl H., *¿Qué es literatura?*, Nova, Buenos Aires, 1958, 130 pp.
- Dilthey, Wilhelm, *El mundo histórico*, tr. de Eugenio Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, 430 pp.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, tr. de José Esteban Calderón, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, 291 pp.
- Etiemble, René, *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*, tr. de Roberto Yahni, Taurus, Madrid, 1977, 189 pp.
- Fokkema, D. W. y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*, tr. de Gustavo Domínguez, Cátedra, Madrid, 1984, 240 pp.
- Fronzizi, Risieri, *¿Qué son los valores?*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, 236 pp.
- Gadamer, Hans-Georg: *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, T. I., tr. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1996, 697 pp.
- Gómez Redondo, Fernando, *La crítica literaria del siglo XX*, EDAF, Madrid, 1996, 334 pp.
- González Ochoa, César: "La interpretación y la historia", en *Aproximaciones. Lecturas del texto*, Esther Cohen (edit.), UNAM, México, 1995, pp. 95-115.
- Gray, Bennison, *El estilo, el problema y su solución*, tr. de J. Rodríguez-Puertolas y C. C. de Rodríguez-Puertolas, Castalia, Madrid, 1974, 170 pp.
- Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, tr. de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, 529 pp.
- , *Invitación a la fenomenología*, tr. de Antonio Zirión, Peter Baader y Elsa Tabernic, Paidós, Barcelona, 1992, 142 pp.
- Ingarden, Roman, *La obra de arte literaria*, tr. de Gerald Nyenhuis H., Taurus / Universidad Iberoamericana, México, 1998, 463 pp.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de poética*, tr. de Juan Almeda, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, 260 pp.
- Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, tr. de María D. Mouton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1992, 594 pp.
- Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Francois Maspero, París, 1980, 332 pp.
- Martínez Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Seix Barral, Barcelona, 1972, 244 pp.
- Matamoro, Blas, *Saber y literatura*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1980, 249 pp.
- Mayoral, José Antonio (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Arcos / Libros, Madrid, 1987, 222 pp.
- Piaget, Jean, "Logique et connaissance scientifique", en *Encyclopédie de la Pléiade*, V. XXII; Gallimard, París, 1976, 1345 pp.
- Sapir, Edward, *El lenguaje*, tr. de Margit y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, 280 pp.
- Saussure, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, tr., pról. y notas de Amado Alonso, Losada, Buenos Aires, 1978, 378 pp.
- Searle, John R., *Actos de habla*, tr. de Luis M. Valdés Villanueva, Cátedra, Madrid, 1986, 201 pp.
- Soulez, Antonia, *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*, Presses Universitaires de France, París, 1985, 364 pp.
- Tacca, Óscar, *La Historia Literaria*, Gredos, Madrid, 1968, 204 pp.
- Todorov, Tzvetan (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, tr. de Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 1987, 235 pp.
- Verneaux, Roger, *Epistemología general o crítica del conocimiento*, tr. de L. Medrano, Herder, Barcelona, 1989, 248 pp.
- Vital, Alberto (edit.), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, UNAM, México, 1996, 526 pp.
- Volpe, Galvano Della, *Schizzo di una storia del gusto*, a cura di Ignazio Ambrogio, Riuniti, Milano, 1971, 106 pp.
- Wellek, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, tr. de José María Gimeno, Gredos, Madrid, 1979, 430 pp.

52 D. W. Fokkema y Elrud Ibsch, op. cit., p. 25.

