

EUGENIO COSERIU

Información y literatura

COMUNICACION
Y SOCIEDAD

1990

VOLUMEN III • NUMS. 1 Y 2

REVISTA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACION

UNIVERSIDAD DE

Es profesor de la Universidad de Tübingen (R.F.A.), Doctor en Filosofía y Filología, Presidente (1969-70) de la Societas Lingua Europaea, Presidente de la Societé de Linguistique Romane (1980-83), Presidente de la Modern Humanities Research Association (1985), Miembro honorario de la Linguistic Societes of America, Miembro correspondiente de la Real Academia Española, Miembro de la Academia Real de Noruega, Miembro de la Academia de las Ciencias de Heidelberg, etc. Posee doce doctorados honoris causa.

Información y literatura¹

I

1. Hay una incapacidad general de los lingüistas de entender la literatura como literatura. O sea, de entender la literatura como arte y, por tanto, de comprender el discurso literario como discurso literario y distinguirlo de otros tipos de discurso, en particular del discurso informativo, tal como puede presentarse en el periódico o en la televisión o de otro modo, incluso en la comunicación como aspecto de la vida diaria. Hay quizás una incapacidad —pero no vista por los lingüistas en general— de la lingüística misma, y una imposibilidad racional de determinar con criterios sólo lingüísticos y de estructura lingüística los límites entre el discurso literario y el discurso informativo, la información. Por ello, los lingüistas —aun los que están en lo más práctico: la hermenéutica— tienen un sentido especial y particular de la literatura y de la estética. Naturalmente, hay excepciones. Citaré un solo caso, que me parece el más extraordinario, aunque no se trate del mejor

¹ Este texto es transcripción de una conferencia dada por Eugenio Coseriu en la Universidad de Navarra en marzo de 1990.

conocido: el de Antonino Pagliaro, cuyas interpretaciones de textos literarios, precisamente también en el sentido estético, son —en mi opinión— lo mejor que se haya publicado jamás en el campo de la interpretación literaria. Podemos citar la interpretación que Pagliaro como lingüista dio del célebre poema de San Francisco *Cantico delle Creature*.

Aun dejando de lado estas excepciones en lo que concierne a la interpretación, los lingüistas, en general, se revelan como incapaces de determinar en la teoría y con criterios lingüísticos —y esto será por algo— la índole del discurso literario, o sencillamente deslindarlo de otros tipos de discurso. Por lo tanto, se limitan a comprobar, o bien el modo de ocurrir los discursos literarios en las comunidades humanas, o bien las estructuras lingüísticas superficiales: las técnicas de expresión frecuentes o que se presentan ante todo en los textos literarios. Esto es —a mi modo de ver— una insolencia, si con ello pretenden haber definido la literatura, y al mismo tiempo —y ahora no sólo en mi opinión, sino también en la de esos mismos lingüistas que lo intentan— el fracaso empírico, porque por estas vías no se logra siquiera deslindar, mostrar, la literatura, si no se ha definido antes en su esencia. Esto se reconoce incluso explícitamente: se advierte que en la mayor parte de los casos se dan tales o cuales estructuras en los llamados textos literarios, pero que también las mismas estructuras se presentan en otros tipos de textos; o que los textos literarios se producen de cierta manera determinada —que vamos a ver enseguida— en las comunidades humanas. Pero esto tampoco es suficiente para deslindar los textos literarios, porque la misma manera, o bien no se da en otras comunidades, o bien corresponde también a otro tipo de texto.

Así, un lingüista norteamericano define como literatura “los discursos que se repiten en forma más o menos idéntica en una comunidad”. Claro que con una pequeña excepción —como caso marginal—, que es nuestra cultura occidental, desde los griegos hasta la actualidad, en la que la literatura no consta de estos textos que se repiten simplemente en forma más o menos idéntica. Y podemos dejar de lado el hecho de que también habría que admitir la excepción de la comunidad china y de la comunidad japonesa, donde tampoco se puede decir que los textos literarios son aquellos que se repiten en forma más o menos idéntica tradicionalmente. No me resulta conocido que alguien haya repetido jamás en el Japón, en los siglos que han pasado después de la redacción de este texto, la enorme novela *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibo, que corresponde a la Edad Media europea. Dejemos de lado esto; pero de acuerdo con esta definición, “buenos días” y “buenas no-

ches” constituirían literatura, porque son textos que se repiten más o menos sin modificaciones entre nuestras comunidades, y probablemente en muchas otras. Este lingüista, que es un notable lingüista, es Charles Hockett, y lo que dice acerca de la literatura se encuentra en su *Curso de Lingüística General*.

Otro lingüista —éste, lingüista del texto—, y sin duda uno de los mejores en lo que concierne a la comprobación de los discursos, el holandés Van Dijk, intenta caracterizar la literatura por la técnica de la expresión, y reconoce que esto en realidad no es posible, porque los mismos procedimientos se dan en otros discursos, incluso en los de la vida diaria. La diferencia sería sólo estadística, o sea, que se trataría de procedimientos más frecuentes en los textos literarios o, como él dice, “de aquello que una sociedad determinada en una época determinada reconoce como literatura”. Como si la literatura no pudiera en ningún modo definirse como se definen otras actividades humanas, sino sólo indicarse como aquello que alguien reconoce como tal. Así, la expresión literaria presentaría estos procedimientos de supresión de ciertos rasgos, con respecto —evidentemente— al uso corriente o al uso más frecuente en otros tipos de discursos; procedimientos de sustitución, permutación y adición de rasgos o de hechos. Advirtamos, entre otras cosas, que se trata en el fondo de lo dicho mucho antes y con fundamento mucho más sólido, y también con una experiencia mucho más sólida de lo literario, en España, por Carlos Bousoño en su teoría de la expresión literaria. Pero, precisamente, el libro de Bousoño se titula *La Teoría de la Expresión Poética*, así que trata sólo de la expresión: trata de caracterizar de este modo, o de definir, o de deslindar, la literatura. Es cierto que Van Dijk advierte que se trata de procedimientos del análisis, no de procedimientos de la expresión misma. Es decir, que los hechos que él considera característicos de los textos literarios pueden presentarse —y es más fácil presentarlos a nuestra vista— como si fueran supresiones, sustituciones, adiciones, etc.; mientras que desde el punto de vista del autor no son, de ningún modo, supresiones, adiciones, etc. Sólo para el análisis, para —digamos— la manera de describirlos, estos hechos pueden presentarse como tales. Pero, a pesar de decir esto, no logra comprender lo que esto significa: que, en realidad, los procedimientos identificables como tales no son procedimientos de la creación o de la expresión literaria misma, sino que son procedimientos del análisis; modos de describir, conmutaciones que hacemos nosotros al interpretar el texto mostrando que “si lo hubiera dicho como no lo ha dicho, hubiera estado mal”. Porque lo que hacemos es simplemente decir —ésta es la necesidad misma de decir—: “sólo así está bien; si lo hubiese dicho de otro modo” —y esa es la conmutación que nosotros

hacemos— “entonces no habría dicho el autor lo que ha dicho”. O sea, no logra entender que se trata de la conmutación aplicada por el intérprete del texto para analizar el texto, y para mostrar —precisamente— la necesidad de la expresión literaria en el texto literario tal y como en ese texto efectivamente se presenta. De este modo puede afirmarse que si Santa Teresa, en lugar de “no me mueve mi Dios para quererte”, hubiese dicho “no me convence”, “no me lleva”, etc., no habría estado bien. Pero esto no significa que Santa Teresa haya reemplazado “no me convence”, “no me lleva”, por “no me mueve”, sino que esto es simplemente un procedimiento empleado por la crítica; no son procedimientos para decir lo mismo, sino modos de ser de la expresión literaria, aspectos necesarios de la obra en cuanto obra efectivamente lograda. Y cuando se trata de una expresión errónea, ocurre lo contrario: tenemos la expresión que no debería presentarse. Es errónea también desde el punto de vista de la unidad de la obra.

2. Además, lo que se debe concluir de la comprobación de que estos hechos se presentan también fuera del discurso literario, en la conversación de la vida diaria, no es que el discurso literario “no debería ser” o que el discurso literario “es como otros” discursos, sino que —al contrario— estos otros discursos son, en parte, como el literario. O sea, que este discurso literario —como he tratado de demostrar en mis tesis sobre lenguaje y poesía²— actualiza todas las posibilidades del lenguaje mientras que otros discursos, al contrario, parcializan y desactualizan posibilidades del lenguaje. El discurso literario debería ser, en realidad, por el hecho de que puede presentar todo tipo de procedimientos, la pauta para considerar otros tipos de discursos en cuanto reducciones del tipo más rico, o del discurso que actualiza virtualmente todas las posibilidades del lenguaje.

Que tales ingenuidades se digan después de la ontología de la obra literaria elaborada por Roman Ingarden, y que se digan en el mundo hispánico después de una obra —más modesta pero excelente desde el punto de vista de la identificación de la ontología de la obra literaria— como la del filólogo chileno Félix Martínez Bonati, *La Estructura de la Obra de Arte Literaria*, es algo que da mucha pena, y sobre todo pensando en los jóvenes que no han leído a R. Ingarden y a Martínez Bonati, y que pueden llegar a creer que lo otro es lo último establecido por la ciencia más moderna. Y no sólo apena que se diga eso después de R. Ingarden y Martínez Bonati, sino que se diga incluso después de Aristóteles, que señalaba, por ejemplo, que la métrica no hace de nin-

² E. Coseriu, “Tesis sobre el tema lenguaje y poesía”, *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977.

gún modo la poesía, y que un discurso filosófico en versos sigue siendo filosofía, y no es por ello poesía. Esos aspectos superficiales de la expresión no son los definitorios, y no permiten siquiera deslindar, definir en el primer sentido —en un sentido todavía provisional—, separar lo literario de lo no literario.

Van Dijk advierte, de todos modos, que el criterio de la estructura de la expresión es insuficiente, y que es necesario deslindar de alguna manera estos textos literarios como tales por su finalidad. Pero la finalidad que atribuye a los textos literarios es, en cuanto positiva, simplemente falsa: no hay tal finalidad. De este modo, sólo hay una finalidad negativa. Nos dice que es aquella que el productor del texto no se propone. Les voy a leer lo que Van Dijk dice a este respecto —es lo central en su obra—, sobre la distinción del texto literario: “Como el discurso literario no pretende presentar las cosas como reales, un discurso literario, entonces, debe ser descrito como una cuasi aserción. Sin embargo, esta propiedad también caracteriza a toda clase de cuentos y chistes de la conversación cotidiana. Entonces, pragmáticamente, el discurso literario pertenece a una clase de discursos que tienen en común el rasgo de ser definidos frecuentemente en términos de la evaluación de los lectores oyentes. El hablante, o bien autor, quiere que al oyente o lector le guste el discurso”. Me pregunto qué escritor se propone esto en cuanto escritor: que al oyente o hablante le guste el discurso. “A estos actos del habla los vamos a llamar rituales. No hay ninguna intención” —y aquí la finalidad negativa— “de cambiar el conocimiento, los intereses, las actitudes o los planes del lector más allá del contexto actual de la comunicación ritual”. Según esto, sólo tiene que resultar divertido, gustarle al lector. Se dice simplemente que el texto literario no es un discurso pragmático pero no se dice de ningún modo qué es este discurso. Claro que esto tampoco logra distinguir el discurso literario, porque no explica por qué los cuentos y los chistes de la vida diaria no son también formas literarias. Decimos que de ningún modo es cierto que el hablante o productor quiere que al oyente le guste el discurso, y si así lo quisiera, sería, sin duda, como puede quererlo el sujeto empírico del texto literario, pero no el sujeto universal de ese texto. Se trataría sólo de una finalidad instrumental, de ningún otro modo de la finalidad del escribir, del hacer, del componer el texto literario como tal.

3. Y nos hablarían ahora de Jakobson y su función poética, que realmente no ha dicho nada esencial a la hora de distinguir los textos literarios de otros tipos de textos. Tengo que decirles aquí que el valor de lo dicho por Jakobson ha sido exagerado muchísimo, y hay que reducirlo a sus dimensiones reales, a las que le corresponden efectivamen-

te dentro de nuestra tradición de la estética y de la poética occidental. Jakobson identifica —como ustedes saben—, además de las tres funciones que Karl Bühler encuentra en el signo lingüístico (el mensaje, lo dicho), tres funciones más: una de ellas es la función poética. Y esto lo hace con los mismos criterios que Karl Bühler; es decir, la función se da siempre en una relación entre el mensaje —el signo en Karl Bühler— y un elemento del mensaje, que a la vez participa del mensaje. Por ejemplo, el hablante, el oyente, la cosa de la que se habla. Jakobson añade aún el canal de transmisión del mensaje; y la relación con lo que él llama código: es decir, con la lengua misma que se aplica; y una relación reflexiva del mensaje con el mensaje mismo, del texto con el texto mismo: la atención concentrada en la estructuración del mensaje. Mientras que todas las demás funciones —las cinco restantes— concierne al mensaje en relación con algo, esta función reflexiva que se concentra sobre el mensaje mismo organiza éste de una manera particular. Dejemos de lado este muy molesto término de “mensaje”, que, en realidad, no viene al caso: procede de la teoría de la comunicación, y, al igual que “código”, resulta molesto aplicarlo al texto literario o a cualquier otro tipo de textos. Es mejor hablar de “texto” o de “discurso”. Podemos decir entonces que esta función reflexiva con respecto al discurso mismo consiste en el trabajo hecho en el discurso en cuanto discurso. Por cierto, esta idea presenta algunos aspectos sumamente positivos. En primer término, la relación reflexiva del discurso consigo mismo apunta al carácter absoluto del discurso poético; es decir, al hecho de que este discurso no lo es respecto a algo o en relación con algo, sino que encuentra su norma en sí mismo. Y esto es sumamente importante, aunque Jakobson no lo diga de esta forma. También es destacable como aspecto positivo el hecho de que Jakobson hable de una función poética caracterizadora del texto literario poético, porque en estos textos sobresale, destaca, se afirma sobre las demás funciones. Pero lo cierto es que constituye dimensión de cualquier texto; es decir, en alguna medida puede encontrarse en cualquier texto, aunque no será la función caracterizadora. Y esto también me parece un hecho importante: todo discurso podría interpretarse “sub specie poiesis”, desde el punto de vista de lo poético, en cuanto texto poético, desde la dimensión poética.

4. Pero a la vez lo negativo subsiste en esta determinación de la función poética de Jakobson. Primero, por el ejemplo mismo que da, se advierte que entiende no el sentido propio de un discurso poético o literario, no la finalidad de este discurso, sino que entiende la estructuración exterior, motivada sólo instrumentalmente. ¿Cuál es el ejemplo de Jakobson? Ustedes lo recordarán: es el eslogan electoral del presidente

Eisenhower, “I like Ike”, que muestra que aquí se concentra la atención en el texto, que hay una función reflexiva sobre el texto, porque éste está construido de la manera siguiente: “I”, o sea, “Yo”, está contenido en “Ike” (el nombre que se da a Eisenhower) y “Ike” está contenido en “like”, de suerte que se da una identificación con gustarle, querer uno precisamente a Ike, y nunca a ningún otro, para presidente. Este trabajo formal se da aquí, y se puede reconocer; pero no se trata de una finalidad poética, ni por él se convierte este discurso en poético. Se trata precisamente de decir: “vote usted a Ike, porque a él todos tenemos que quererlo, ya que se encuentra en la misma palabra ‘like’”. O sea, se trata de un discurso típicamente pragmático, sin ninguna intención poética, y que no quiere ni siquiera presentarse como poético, que no presenta de ningún modo a Ike como algo universal —como ejemplo de existencia humana—, sino que lo presenta como este Ike por el que hay que votar. En segundo lugar, en realidad no se trata aquí de lo poético, de lo estético; se trata de un trabajo material —muy habilidoso, por cierto—, referido a lo bien dicho, a la perfección que cabe esperar y constituye norma ideal en todo tipo de acción, en todo tipo de producto. Así, si esto nos gusta no es como poesía, sino que nos gusta simplemente como cosa bien hecha: del mismo modo como podría gustarnos, por ejemplo, un puente bien hecho que corresponda enteramente a lo que cabe esperar de un puente, y como podría gustarnos —por ejemplo— una clase o un seminario bien hechos, bien organizados como clase o como seminario (diríamos: “¡qué clase tan bien hecha!, ¡qué clase tan bien estructurada!”; lo cual no significa de ningún modo que se trate de un discurso literario y ni siquiera que se trate de lo poético). Se trata de esta estética menor de lo práctico, de esta dimensión estética de todo aquello que hacemos, del hecho de que al realizar las cosas entendemos que hay que hacerlas bien de acuerdo con sus normas intrínsecas; lo cual no implica ninguna universalidad de estos hechos, sino que éstos se mantienen dentro de su particularidad. Y claro está que no se trata aquí de lo “bien dicho absoluto”, que es “lo bien dicho” en el sentido de la poesía, porque lo “bien dicho absoluto” puede presentar también todo lo contrario a esa organización simétrica, a esos hechos encajados unos en otros, por ejemplo. También un discurso totalmente huero puede constituir poesía en cuanto modelo absoluto de un discurso huero. Un ejemplo de este tipo de discurso sin sentido es el teatro de Ionesco: pues es discurso poético precisamente como modelo absoluto de discurso desorganizado, de discurso no simétrico, de discurso intencionalmente huero y presentado como tal.

II

1. Esto ha constituido la parte destructiva, negativa. Veamos ahora de qué manera podemos contribuir —si podemos— a lo constructivo, a decir qué puede deslindar, definir, el discurso literario con respecto al discurso informativo, o qué es lo que caracteriza al discurso literario y al discurso informativo (la información). El punto de partida sólo puede ser el siguiente: se trata de discursos; los hechos humanos intencionales no pueden jamás definirse por su estructura, que constituye siempre su causa material, sino que sólo pueden y deben definirse por su finalidad, por su causa final, que en los actos humanos no naturales (es decir: no biológicos, sino libres) es siempre lo determinante de todo lo demás (también de la causa material). Aristóteles ha señalado en el libro II de la Física, párrafos 8 y 9, que ahí donde hay causa final es ésta la causa determinante de todas las demás, incluida la material —el material con el que se hace algo—; por lo tanto, la estructuración de este material está determinada por la finalidad. En consecuencia, estos procedimientos de expresión no son lo determinante, sino lo determinado, y tenemos que ver entonces por qué se presentan así; porque una expresión se presenta como una expresión lograda cuando advertimos que corresponde precisamente a la finalidad. (Piensen ustedes en cómo juzgamos nosotros un cuadro; pero no un cuadro realista, que puede juzgarse también desde el punto de vista de la correspondencia con la realidad. Cómo juzgamos un cuadro abstracto. Por qué decimos, por ejemplo, “este negro aquí no está bien; yo hubiera puesto verde”. No hay nada en la realidad aquí representada que nos diga que esto no está bien. Lo único que nos lo dice es aquella finalidad, aquel sentido del cuadro que nosotros advertimos como unidad. Y advertimos que esta parte material no corresponde en este sentido sugerido por lo demás, que aquí se hubiese dado con otro color: por ejemplo, el verde, el azul, etc.). O sea, es la estructura la que debe estar de acuerdo con la finalidad y no al revés, y cuando se rebela, se presenta como insuficiente con respecto a esa finalidad.

Por lo mismo, el discurso informativo y el discurso literario —que pueden ser incluso materialmente idénticos— son radicalmente distintos por su índole. El discurso informativo tiene finalidad exterior o instrumental; es decir, debe tener conocimiento de ciertos hechos, y comunicar este conocimiento a alguien. Aquí, el conocimiento, lo que se comunica, lo que constituye la información transmitida, es conocimiento con respecto a algo. Hay un objeto del conocimiento, hay un hecho que se conoce —por ejemplo, un acontecimiento—, y con respecto a es-

te hecho se adquiere un conocimiento que se transmite a alguien. El discurso literario, en cambio, tiene finalidad interna: como dice Kant en la *Crítica del juicio*, “finalidad sin fin”; es decir, sin ningún fin exterior. La finalidad es “como debe ser”; se presenta como discurso logrado sin que haya término de comparación para ese “deber ser”. Para decirlo de nuevo con Aristóteles —que lo dijo muy bien—, este discurso es “kata to eikós”, es “como cabe esperar”. (Se traduce lamentablemente siempre por “verosímil”, palabra que parece indicar “menos verdadero”. Quien conoce el texto de la *Poética* de Aristóteles sabe que para él “katá to eikós” significa “más que verdadero”). Además, Aristóteles hace también ahí la distinción entre la historia y la poesía, y dice: ‘la poesía es actividad más esforzada que la historia, porque la historia nos dice qué hizo o qué dijo Alcibiades cierto día, mientras que la poesía nos dice algo universal: nos dice qué es lo que podría haber dicho y hecho por ser tal y cual’. O sea, precisamente no es pensar de ningún modo “que lo haya hecho”, sino que se trata de algo que se justifica por la necesidad de su modo de ser, y que, entonces, esto es “lo que cabe esperar”: lo que se sugiere aquí “por la necesidad interna del personaje”, aunque en otras casos se sugiera “por la necesidad interna de la obra”. De manera que Aristóteles dice que pueden ocurrir los cosas más increíbles en una obra, siempre que sean “kata to eikós”: que correspondan a lo que cabe esperar; es decir, que se justifiquen por esta finalidad interna de la obra misma. Con esto quiero decir que mientras en la información la finalidad es exterior, es transmitir un conocimiento acerca de algo con un objeto, en la obra literaria la finalidad es la obra misma: la finalidad de *La Iliada* es *La Iliada*, no alguna finalidad exterior, no algo instrumental.

Ello no significa —claro está— que la obra literaria no pueda tener también una finalidad instrumental; pero no por ello es obra literaria. Yo cito siempre el ejemplo de las *Geórgicas* de Virgilio. Se dice —y será cierto— que Virgilio quiso colaborar con Augusto, sostener su política de fomento de la agricultura y disminución del proletariado urbano, y enviar hacia las campiñas a muchos trabajadores que se hacinaban en la capital. Así, Virgilio escribiría las *Geórgicas* para mostrar qué bien se está en las campiñas y qué felices son los labradores, etc. Esto puede ser cierto, pero no tiene ninguna importancia para las *Geórgicas* en cuanto obra literaria: todos los que no lo sepan pueden apreciar la obra del mismo modo, y además cavilar sobre la capacidad instrumental de las *Geórgicas* para convencer al proletariado urbano de que fuera a las campiñas. Si se piensa que este proletariado urbano de la época de Augusto en buena parte no sabía latín, sino que hablaba griego —muchos eran orientales reunidos en Roma desde varias zonas del Imperio—

y se piensa que la mayoría de los romanos no sabía leer, y se piensa que una edición enorme en esta época era una edición de unos veinte ejemplares, no se puede uno imaginar qué función efectiva pueden haber tenido las *Geórgicas* para esta finalidad instrumental: o sea, como discurso indirecto, político y subliminal. Yo creo que muy poca; pero de todos modos esto no tiene ninguna relación con la finalidad interna de las *Geórgicas*, que está representada en la obra misma.

Debido a esto —a la finalidad externa del discurso informativo; a la finalidad, en cambio, interna representada por el discurso mismo en el discurso literario—, el discurso informativo habla de algo, habla del mundo. Como decía, conocimiento y hecho conocido son para ese discurso dos cosas diferentes. Vilarnovo en un ensayo dice que “lo que se comunica no es el hecho sino el conocimiento del hecho”. Se comunica algo sobre algo, y, como en toda información, aquí se trata de un testimonio. O bien es testigo el informador mismo —por ejemplo, el periodista, que participa de algún modo en el hecho—, o bien tiene testigos que le comunican, que han participado en los hechos. Todo lo que constituye documento —saber acerca de hechos concretos particulares— siempre se funda en testimonios. Si nosotros sabemos hoy algo acerca de la batalla de Salamina, lo sabemos porque alguien estuvo en esa batalla o asistió a ella, mirándola desde el Pireo o desde la costa asiática, y después comunicó a otros cómo ocurrió. El discurso literario, en cambio, no habla del mundo sino que crea un mundo. Aquí, el conocimiento y el hecho conocido coinciden, son lo mismo. Admitan que esto es lo mismo que decía Aristóteles al dar el ejemplo de Alcibíades, porque en el caso de la historia —y, para nuestros fines, de la información— se dice qué hizo y qué dijo Alcibíades cierto día: tenemos la información sobre esto, el conocimiento de esto, y lo dicho por Alcibíades. En la literatura, por el contrario, Alcibíades no dijo nada, ni sabemos si lo dijo, pero admitimos que lo habría podido decir por ser tal. Se trata de algo que el poeta le hace decir a Alcibíades, no de algo que dice. En definitiva, hecho, discurso y conocimiento coinciden: mediante el decir surge el hecho, se hace el hecho mismo. Por ello, el discurso informativo se juzga con respecto a esta relación entre conocimiento y hecho conocido; es decir, si este testimonio corresponde efectivamente al hecho, eventualmente en relación con otros testimonios. Mientras, el discurso literario no puede juzgarse de acuerdo con algún hecho, sino que esto sólo puede hacerse de acuerdo con la necesidad interna de la obra, de acuerdo con la realidad que está hecha en la obra: aquí no hay pauta exterior. Para esta realidad hecha y presentada en la obra, que coincide con el conocimiento, no podemos tener tam-

poco testimonios; no hay testigos de esto. Sabemos por otras fuentes que Esquilo participó él mismo en la batalla de Salamina, pero no lo dice en los versos donde habla de la batalla, y no podemos asegurar que la canción que cantan los griegos antes del combate —“Oh, hijos de los griegos, id, liberad a la patria...”— se haya cantado efectivamente de esta forma. Porque aquí se trata de lo que Esquilo hace, y no de lo que Esquilo comunica acerca de la batalla de Salamina como alguien que había estado allí mismo. Al contrario, como gran poeta que era, no hace ninguna alusión al hecho de que él participó en la batalla, y a que los griegos —los pocos griegos libres que habían quedado en las pocas naves de Salamina— vencían al imperio más grande del mundo. No dice nada de esto; no dice “qué héroes hemos sido”, ni siquiera hace hablar a los griegos. El que lo cuenta, el que dice lo que han cantado los griegos, resulta ser un persa, que se lo narra a la Reina de Persia en Susa.

Quiero insistir en esto: el discurso literario no informa, sino que hace. La literatura no informa sobre Gregor Samsa o sobre don Quijote; no relata qué le pasó a Gregor Samsa una mañana que despertó y comprobó que durante la noche se había transformado en cucaracha; ni cuenta lo que le pasó a don Quijote con los molinos de viento, etc.; sino que hace que Gregor Samsa se despierte y se transforme en cucaracha —porque Gregor Samsa ni siquiera existe antes—, y si lo hubiese hecho no sería como Gregor Samsa, porque está hecho aquí y ahora; lo que ocurre es lo que le hace Kafka. Del mismo modo que se hace que don Quijote se enfrente con los molinos de viento. Es decir, se inventa la realidad misma y el discurso coincide con esa creación de la realidad.

Por otra parte —y en otro sentido— este problema ha sido planteado por Platón en el *Ión*, un diálogo que no sé por qué se lee cada vez menos; y ha sido, en mi opinión, también resuelto por un autor que se lee menos todavía: Jerónimo Fracastoro, erudito del renacimiento italiano, en una obra de poética titulada *Naugueius, Siue de Poética*. Ustedes recordarán lo que dice Platón en el *Ión*: se plantea el problema de si los poetas saben de las cosas de las que hablan; si son técnicos, expertos en estas cosas. Por ejemplo, si hablan de la guerra, ¿saben más y mejor de ella que los generales y los soldados?; si hablan de la caza, ¿saben más y mejor de ella que los cazadores? En cada caso tienen que decir que no, que saben mucho menos, y que si hablan de cosas de médicos también sabrán mucho menos. Entonces dicen: “Bueno, evidentemente, los poetas son unos ignorantes; en cada caso saben mucho menos que los expertos”. Los que pueden informar sobre esto son aquellos que saben de esto, que conocen la ‘tekné aritmetiké’, la ‘tekné apliké’.

Por lo tanto, el poeta debe reconocer que no sabe lo que dice, y que lo dice por inspiración, y que en realidad no es siquiera él quien habla, sino que habla Dios a través de la musa, etc. Acaban concluyendo que el poeta es un inspirado.

Jerónimo Fracastoro, en ese diálogo del que habría necesidad de una traducción española —existe el texto latino y la traducción italiana—, dice que Platón plantea mal el problema, y aclara el sentido del diálogo *Ión*. Dice que quien habla de la guerra siendo experto técnico de la guerra ‘habla de algo’, y puede hacerlo muy bien; quien habla bien de las cosas de Medicina ‘habla de algo’, mientras que —dice— el poeta no ‘habla de algo’, sino que ‘hace’. Este no es un “buen decir relativo” sobre esto o aquello, sino absoluto. O sea, se ‘hace’ la cosa misma; y entonces no se puede decir: “está mal esa guerra —por ejemplo—, no son así las guerras”, porque ésa es la guerra que ‘hace’ el poeta que habla de ella. Es decir, no es un tratado sobre las guerras o una información sobre las guerras, sino que es una guerra creada por ese discurso absoluto, que crea el hecho.

Añade Fracastoro que todo lo que sea ciencia —y nosotros podemos decirlo de la información—, en su mejor expresión, sólo puede dar lugar a un “buen decir relativo”. El de la literatura es un “buen decir absoluto”: no un “buen decir” con respecto a algo, sino sólo con respecto a lo dicho mismo. Por ello, en el caso del discurso informativo, la información misma se valora y se selecciona de acuerdo con aquello de que se habla; por ejemplo, por la importancia histórico-social del hecho, por razones de utilidad pública: porque es importante que otros sepan, o que toda la comunidad sepa algo que se ha producido (para que tome, dentro de lo posible, sus medidas). En resumen: se hace la selección y la valoración de lo comunicado con criterios prácticos de utilidad pública. En cambio, los hechos que ocurren y se dicen en la obra literaria se valoran y se seleccionan de acuerdo con la importancia general humana, y pueden ser hechos empíricamente insignificantes, pero que, sin embargo, pueden representar modos constantes de la existencia humana. Hay un poema del poeta griego Kavafis sobre un momento en la vida de Antonio. Se titula *El dios abandona a Antonio*. Es el momento en que Antonio, vencido, advierte que sus dioses le han abandonado, y mira por última vez la ciudad de Alejandría. Y Kavafis dice: “No pienses en el pasado y ten el valor de mirar por última vez la Alejandría que estás perdiendo”. Este momento de duda, momento final de destrucción de todas las ilusiones, es un hecho empírico de Antonio; pero, al mismo tiempo, es un momento de universalidad humana. Podemos —como dice Aristóteles en la *Poética* —“reconocerlo

como nuestro”, decir “esto es aquello”, y advertirlo como posibilidad de nuestra propia existencia.

En el discurso informativo no es que falte el sentido —todo discurso lo tiene—, sino que coincide, como en los discursos de este tipo —tratándose de comprobación—, con el significado de la designación. O sea, “dice las cosas como son”, cumpliendo así la norma. En el discurso literario, en cambio, el sentido no coincide con el significado y la designación; éstos son siempre sólo significantes para otro sentido. Si, por ejemplo, Juan Gómez se convierte en cucaracha y nosotros informamos sobre este hecho tan extraordinario, nuestro discurso tiene el sentido de decir efectivamente lo que le ocurrió a Juan Gómez, y no a otro. Si, en cambio, Gregor Samsa, en *La Metamorfosis* de Kafka, se transforma en cucaracha, esto significará algo. Nunca diremos: “Ah, dice que alguien se transformó en cucaracha, ¿quién habrá sido? Pobre, ¿qué le pasó!”, sino que nos preguntamos qué significa esto; es decir, entendemos que esto tiene sentido, que el sentido no coincide simplemente con lo dicho. Y del mismo modo no decimos: “Qué estúpido es don Quijote, que luchó contra los molinos de viento”, sino que nos preguntamos qué significa esto. Y también los más ingenuos, incluso los niños, dicen: “¿Qué habrá querido decir el autor con esto?”; se dan cuenta de que el autor ha querido decir algo con esto y tratan de identificarlo, aun cuando no puedan. Pero lo que importa es que entiendan que ahí el sentido no coincide con el significado y la designación; que no se trata de “decir las cosas como son”, sino de hacer las cosas, y que estas cosas, a su vez, tengan un sentido³.

³. Sobre los conceptos de significación, designación y sentido damos el siguiente texto de *El hombre y su lenguaje*, n. 4:

“En la discusión se pide una delimitación más estricta entre los conceptos de “significado” y “sentido”. El ponente contesta que emplea significado y sentido, no simplemente de acuerdo con el uso lingüístico corriente, sino como términos técnicos, para referirse a dos tipos diferentes de contenido. Por otra parte, no distingue sólo significado y sentido, sino que hace una distinción tripartita entre significado, designación y sentido. El “significado” es el contenido de una palabra o de una expresión en cuanto dado en una lengua y por la lengua misma. La “designación”, en cambio, es la referencia a una “cosa” o a un estado de cosas, en un acto de hablar y en una situación determinada. El significado organiza la experiencia humana, pero la organiza en “modos de ser”: contiene sólo el “ser de las cosas”, y no también la aplicación a los entes (que es, precisamente, “designación”). En este sentido, el significado es la “posibilidad de la designación”. Pero, por su parte, la designación es lo posibilitado mediante el significado, puesto que los entes se designan a través de su ser. De aquí que a menudo tengamos la impresión de que significado y designación simplemente coinciden. Pero la diferencia se advierte fácilmente en el caso de la designación metafórica (designación a través de un ser otro que el del ente designado) y de la designación múltiple (designación del mismo ente a través de varios modos de ser). Así, por ejemplo, si a un negro le llamamos irónicamente “rubio”, la palabra rubio sigue significando lo que significa en la lengua (es decir, precisamente, “rubio”), pero lo designado es el negro, y de aquí el valor “irónico” de este empleo. Así, también, la misma persona puede ser designada mediante varias palabras, según el modo de ser al que se la refiera (por ej., “profesor”, “crimi-

2. El sujeto hablante del discurso informativo es el sujeto empírico. Es, por ejemplo, tal periodista determinado, porque se trata de hechos particulares comprobados por individuos empíricos particulares, y comunicados también por tales individuos. Este no pretende ser el periodista por excelencia; el sujeto hablante "soy yo" en cuanto periodista, y puedo ser mejor o peor precisamente si logro juntar más o menos información y comunicarla mejor o peor. En cambio, el sujeto de la obra literaria es siempre sujeto universal; es el autor con mayúsculas, no tal individuo determinado. Y los buenos, los verdaderos escritores y poetas, pintores y escultores, saben también que tienen esta responsabilidad de todo sujeto de decir "así hay que escribir", "así hay que pintar", por ejemplo. Un verdadero pintor no dirá jamás, como dicen los pintores malos: "pues yo lo he visto así", sino que dirá: "así se pinta"; es decir, "cualquier otro sujeto también debería pintarlo así, porque así se presentan las cosas". Este sujeto es distinto al del discurso informativo.

3. La situación del sujeto del discurso informativo es siempre una situación histórica determinada; la situación del sujeto universal de la obra literaria —no del sujeto empírico, porque éste también tiene hambre, tiene frío, etc.— es eterna: no es ninguna determinada. Aunque en lo que respecta a la técnica, sí que se encuentra en una situación histórica, porque tiene una tradición determinada de la lengua literaria, del idioma que escribe, o una tradición del género literario en el que escribe, etc. Pero en cuanto obra que pueda valorarse estéticamente y no como hecho de cultura o de tradición, esta obra es asituacional.

4. El sujeto hablante del discurso informativo se dirige siempre y necesariamente a alguien, a un público al que informa, al que comunica la información: transmite información a otros. El sujeto de la obra literaria no se dirige a nadie: *La Iliada* no es comunicación con alguien o a alguien sino que lo es para toda la humanidad y para todos los tiempos. Y no importa para nada que se escriba algo en tal lengua determinada: éste es un modo de ser universal para toda época y todo destinatario. Debido a los puntos tercero y cuarto, la información es siempre un acto político y social, es un acto de responsabilidad pública, porque se trata de comunicar algo a una comunidad determinada y, eventualmente, sobre miembros de esta comunidad. La literatura no es

nal", "vecino", etc.); en este caso, hay coincidencia en la designación (el ente designado es el mismo), pero las palabras empleadas no significan lo mismo sino, cada una, algo diferente. Finalmente, el "sentido" es el contenido propio de un "texto" o de un acto lingüístico: aquello que está más allá del significado y de la designación, y también con ayuda del contexto, de la situación, del actuar en esa situación tales y cuales personas, etc. (por ejemplo, el hecho de ser un acto lingüístico "réplica", "mandato", "comprobación", "súplica", etc.)."

jamás acto político, no se propone la utilidad pública en cuanto literatura —o sea, utilidad para la "polis"—, y, por ello, Platón, que organizaba su Estado desde el punto de vista estricto de la utilidad pública, excluía a los poetas, porque estos no "sirven", no se proponen, por su actividad precisamente, servir al Estado. Ello no quiere decir, como a veces se piensa —y ésta es una de esas estupideces que se sigue repitiendo—, que el tema no pueda ser político, religioso e, incluso, filosófico. La pasión política es también una dimensión humana, así como las convicciones religiosas lo son constantemente, y también, de alguna manera, lo filosófico. Entonces, ¿por qué no habría que hablar de estas realidades? Y basta con pensar en cuántas obras se produjeron en pintura, escultura, arquitectura, etc., precisamente con la convicción religiosa en cuanto tema. Este es otro asunto totalmente diferente, que no tiene nada que ver con lo político de esta misma actividad. Aunque estas obras pueden servir después también como instrumentos políticos, de proselitismo religioso, etc., pero no simplemente por ser obras de arte, sino porque se dice: "si tal hombre también hizo esto, este ejemplo extraordinario de humanidad puede convencerme a mí para que lo haga". Como decía en ese breve análisis del poema de San Francisco, lo último que sabemos por la biografía del santo es que escribió este poema, alabando a Dios a través del sol, cuando ya estaba ciego y enfermo, y que lo llevaban fuera de la celda y él no veía el sol, pero tendía las manos para sentirlo. Éste es un hecho humano extraordinario, pero no es esto lo que hace que el poema sea extraordinario —que lo es—. Lo que nos conmueve aquí es la humanidad de San Francisco, no la poesía; o sea, nos conmueve el hecho de que en ese estado no se quejaba, no decía: "Dios mío, ya no veo nada; ni el sol ni nada"; sino que decía: "Alabado seas Señor por habernos dado el sol".

Por último, como actos, tanto el discurso informativo como el discurso literario son actos éticos; es decir, tienen la dimensión ética. La ética es, sin embargo, radicalmente distinta, racionalmente distinta en los dos casos: la ética de la información es la de comunicar la información como tal y con veracidad; es decir, aquí el imperativo categórico es el de la objetividad. Y de suerte que si lo que se presenta es fictivo —que puede ser por la ficcionalidad— la información no se transforma en literatura, sino que es desinformación, es falsa información: no por ello es literatura. Los conflictos éticos del sujeto de la información son conflictos: a) con respecto a la cosa; b) al destinatario; c) y a las convicciones mismas del sujeto de la información. Es decir, el posible conflicto real entre el imperativo categórico de la veracidad y la necesidad de comunicarlo a alguien; de referirse a alguien que tiene un papel im-

portante en la vida pública, por ejemplo; o de tener que decir algo que resulta dañino a las propias convicciones del sujeto empírico. La ética de lo literario es mucho más compleja, porque por un lado es ética siempre del sujeto empírico, pero que debe presentarse en cuanto sujeto universal y ser sujeto universal. Y entonces, este sujeto universal tiene como tal la obligación de la autenticidad literaria, lo cual quiere decir que no puede ceder a cualquier tipo de tentación: a) con respecto a los posibles destinatarios; b) con respecto a las cosas de las que habla; c) con respecto a su propia persona como sujeto empírico. Y lo que a veces se presenta como libertad del arte frente a lo ético, frente a la moralidad —diciendo que sólo los griegos exigieron moralidad al arte— no es realidad. Se trata ahí de la inmoralidad del sujeto universal, que sigue siendo en parte —todavía— este mismo sujeto empírico individual, y cede a la tentación de presentar sus propias pasiones particulares, individuales, como si fueran pasiones universales y dimensiones universales del hombre. De ahí que la inmoralidad —no sólo la inmoralidad intencional en el arte: el deseo, por ejemplo de chocar con el destinatario, de chocar con las convicciones públicas, etc.— es, en realidad, un error estético. Y Croce —que no tenía mucha debilidad por lo ético— consideraba que todos estos aspectos —de pequeñez, en realidad, del autor, de la empiricidad del autor que se mostraba en la obra— eran errores estéticos, porque esto llama la atención e impide el juicio estético. Y, finalmente, desde el punto de vista del sujeto empírico, éste tiene las mismas normas éticas que tiene también el otro sujeto empírico del texto informativo. O sea, también aquí, a pesar de que la literatura como tal no se dirige a nadie y no habla de nadie, sin embargo, la literatura que se difunde en una comunidad sí que se debe a alguien, y a cierta y determinada época, por lo que el autor es responsable —ahora que no como sujeto de universal, sino como tal miembro de esta comunidad, como cualquier otro miembro de la comunidad— con respecto al prójimo.