

Para citar este capítulo siguiendo las indicaciones de la séptima edición en español de APA:

Hincapié Grisales, Ó., & Muñetones Rico, M. (2026). La literaturización: una herramienta para escribir literatura como un científico o ciencia como un poeta. En J. Gutiérrez Avendaño (Dir.), *Giro copernicano de la literatura: órbitas entre ciencia, literatura y arte* (pp. 29-54). Fondo Editorial Universidad Católica Luis Amigó. <https://doi.org/10.21501/9786287765351.2>



Capítulo 2.

La literaturización: una herramienta para escribir literatura como un científico o ciencia como un poeta

Óscar Hincapié Grisales*

Mateo Muñetones Rico**

* Doctor en Literatura, magíster en Hermenéutica y magíster en Literatura por la Universidad de Antioquia. Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín). Profesor titular de la Maestría en Literatura, Maestría en Educación y Doctorado en Educación de la Universidad Pontificia Bolivariana. Ha sido profesor de los pregrados en Filología Hispánica y Licenciatura en Literatura; así como en la Maestría y Especialización en Literatura, y en la Maestría en Artes de la Universidad de Antioquia. Correo electrónico: oscar.hincapie@upb.edu.co, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9932-1952>

** Magíster en Literatura y magíster en Educación por la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB). Especialista en Epistemologías del Sur del CLACSO. Antropólogo de la Universidad de Antioquia. Profesor de cátedra de la Escuela de Educación y la Escuela de Ciencias de la Salud de la UPB. Correo electrónico: mateo.munetones@upb.edu.co, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3800-6451>

Introducción

La literaturización comenzó cuando los estudios literarios comparatistas ingresaron a la educación superior, a finales del siglo XIX, en Europa. De acuerdo con los rastreos en motores de búsqueda, sobre todo mediante el uso de una inteligencia artificial (IA)¹, se suele encontrar que la literaturización está estrechamente asociada al campo de la literatura. No obstante, el presente ensayo objeta esta respuesta, no por imprecisa, sino porque delimita el concepto al ámbito de quienes se centran en analizar las obras literarias para entender cómo fueron producidas desde el punto de vista de la otredad o, en otras palabras, cómo se gestaron los géneros de la escritura artística en tanto representaciones culturales de un país, un estado o una nación.

Desde esta perspectiva, la literaturización se apoya en el análisis literario para descifrar, desde el comparatismo y, a veces, desde la genética textual, cómo se escribió una novela, un poema o una obra dramática. Durante 120 años, es decir, desde el momento en que surgió este concepto, la literaturización no ha cambiado sustancialmente su definición enciclopédica, todavía se reduce al campo de las obras literarias. Los pocos autores que aún lo utilizan, salvo contadas excepciones como el libro *Teoría literaria y literatura comparada* de Llovet (2005), no especifican, por ejemplo, si la literaturización puede llevarse más allá de las fronteras de los textos literarios o si tiene algo para decir en los contextos de la oralidad y de la lectura literaria (no solo en el de la producción de textos artísticos).

Respecto al título del presente ensayo surgen dos preguntas: 1) ¿la literaturización es una herramienta? y 2) ¿esta sirve para que dialoguen las escrituras científicas y divulgativas con las literarias? Frente a estas declaramos que sí. En los diccionarios clásicos en lenguas romances de finales del siglo XIX y principios del XX no se encuentra explícito el concepto de literaturización. No obstante, el significado que en su momento se le otorgó se limita a la comprensión de la escritura de obras literarias.

Pese a esto, consideramos que la literaturización puede aplicarse en tres campos de expresión: la lectura, la escritura y la oralidad, y puede subdividirse, así mismo, en tres géneros: la literatura, la literariedad y la literalidad. Desde esta perspectiva, el concepto de literaturización puede llegar a cualquier estudiante, docente, lector, escritor, orador, narrador o profesional que se formule preguntas como: ¿yo qué leo?, ¿yo qué escribo?,

¹ Se consultó en la herramienta ChatGPT usando el siguiente prompt: "Busque en bases de datos científicas y académicas estudios en torno a la literaturización y presente una síntesis de los hallazgos". La herramienta fue utilizada como motor de búsqueda. El contenido generado se utilizó como referencia interpretativa no literal, en este sentido, fue usada como texto de lectura.

¿yo qué digo?, ¿cómo leo lo que leo?, ¿cómo escribo lo que escribo?, ¿cómo digo lo que digo? Estas cuestiones, entre otras, pueden comprenderse como los cuestionamientos básicos de la literaturización.

¿La literaturización para qué nos sirve? Para varios aspectos. Cuando estamos leyendo es importante indagar: qué es lo que estamos leyendo, qué es lo que nos gusta leer y en qué tipo de lecturas nos sentimos potentes. Al respecto podemos encontrar que hay personas que experimentan la potencia lectora al acercarse a la literatura; otras desarrollan capacidades al leer textos de ciencia y *papers* científicos; otras se concentran en la lectura de documentos de divulgación. La literaturización sirve para descubrir si somos potentes escribiendo literatura, o haciendo divulgación o investigación, o bien, para establecer los caracteres a través de los cuales deberíamos orientar uno u otro discurso.

En las páginas que siguen desarrollaremos, de manera diferenciada pero articulada, tres grandes regímenes del lenguaje y sus respectivas funciones: en primer lugar, la literatura como experiencia estética plena —literatura para leer, literatura para escribir y literatura para hablar—; en segundo lugar, la literariedad entendida no como la plantearon los formalistas, sino como una modulación intermedia que introduce desautomatización sin renunciar del todo a cierta objetividad —literariedad para leer, literariedad para escribir y literariedad para hablar—; y, finalmente, la literalidad, orientada a la precisión y a la reducción de ambigüedades —literalidad para leer, literalidad para escribir y literalidad para hablar—. Esta organización nos permitirá distinguir con claridad los distintos modos en que el lenguaje opera según su intención, su grado de ambigüedad y su responsabilidad epistemológica, jurídica o estética.

Literatura para leer

El concepto de *literaturización* lo aprendimos, sobre todo, cuando enseñamos a maestros a comprender el formato de la escuela. Cuando ellos (los maestros) entran en acción, se preguntan con insistencia: “¿Cómo hago para que mis estudiantes lean más y que, cuando lean, entiendan el propósito de la clase?” Esa inquietud no es menor. Supone reconocer que la lectura no es un acto mecánico, ni una simple decodificación de signos, sino una práctica cultural compleja que vincula comprensión, interpretación y apropiación del sentido. La primera forma de literaturización —concepto que tiene bifurcaciones y matices— es, como diría Aristóteles (2004), heteróclita: no tiene una

sola definición ni una única vía de realización. Puede entenderse como la formación del sujeto lector, como el desarrollo de competencias discursivas o como la inserción en una tradición cultural que se transmite por medio de textos.

En la interacción docente aparecen problemas cotidianos que dan sustento a la reflexión sobre la literatura y su enseñanza. Un joven podría afirmar con claridad: “A mí no me pongan a hacer trabajos de nada. Yo no quiero sentarme a escribir. Yo lo único que quiero es leer y punto”. Más que un capricho, esta postura revela una concepción específica del vínculo con el libro. Algunas universidades han observado que esto ocurre con frecuencia y, por lo tanto, han formado cursos de extensión en los que el estudiante llega únicamente a leer en compañía de un tutor o una tutora, sin exigencias adicionales. Allí la lectura se convierte en una experiencia compartida, casi íntima, la cual privilegia el goce estético y la conversación espontánea.

Hay personas que solo desean leer novelas, poemas, cuentos, relatos o drama. Otro podría decir: “No me pidan que rastree, por ejemplo, la definición de teatro que plantea William Shakespeare en su obra dramática *Hamlet*. Eso está fuera de mi interés”. Esa persona tiene muy claro que, como sujeto social, quiere ubicarse ante la lectura del libro sin los rastreos e indagaciones académicas que puedan desprenderse de este instrumento. No busca la exégesis ni la sistematización conceptual, sino la experiencia estética subjetiva, quizás la identificación con los personajes, tal vez la emoción narrativa. Es, en síntesis, un sujeto de lectura. Su identidad cultural se construye en la recepción más que en la producción.

Esta figura del lector puro plantea una tensión con el modelo educativo universitario. El desgano frente a la escritura puede generar barreras para el acceso, por ejemplo, a estudios de posgrado en los que la escritura permanente y la producción textual sistemática son un requisito ineludible. Si el sujeto no quiere escribir y privilegia la lectura, por supuesto, hay una validez social frente a ello: no todos los lectores están llamados a convertirse en escritores académicos. Sin embargo, para los intereses de la educación universitaria, en esta actuación la literaturización se presenta de manera incompleta o inconsciente, pues se desentiende de los otros mecanismos que la soportan: la escritura y el habla. Leer, escribir y argumentar oralmente constituyen un entramado, separarlos limita el desarrollo pleno de la competencia discursiva.

La literaturización, entonces, no se reduce a la sola apropiación pasiva del texto. Implica, además, la capacidad de dialogar con él, de cuestionarlo, de reescribir simbólicamente lo que se encuentra en él. La escritura no es únicamente una exigencia académica.

mica, sino una forma de pensamiento, puesto que conduce al estudiante a escribir, organizar ideas, jerarquizar argumentos, tomar algún tipo de postura. De este modo, la escritura no se opone a la lectura, sino que la prolonga y la profundiza. Negarse a escribir puede ser una opción personal legítima, pero también puede implicar la renuncia a un nivel más complejo de participación en la cultura.

Históricamente ha habido momentos en los que la imagen o representación del sujeto social se apoyaba casi exclusivamente en la lectura (Romero, 2008). En el Renacimiento se promovió su masificación, aunque esta práctica seguía marcando la pertenencia a una u otra clase social. Leer podía acercar a los sujetos a las clases aspiracionales, era un signo de distinción cultural. En el siglo XIX, el proyecto ilustrado en varios países hispanohablantes —incluida Colombia— se centró en que la sociedad aprendiera a leer y se mantuviera en esa función, sin que necesariamente se promoviera una escritura generalizada. El énfasis estaba en alfabetizar para integrar, moralizar y consolidar una identidad nacional.

De este modo, la literatura para leer se presentó, en muchos contextos, como intención política primera frente a la literatura para escribir. La prioridad era formar lectores capaces de acceder a los discursos oficiales, a la prensa, a los textos religiosos, jurídicos y morales. La escritura, en cambio, quedaba reservada a minorías ilustradas. Esta herencia histórica aún resuena en nuestras aulas: se celebra al lector, pero se teme al escritor. Reconocer esta genealogía permite comprender que la literaturización, en su sentido más amplio, no consiste únicamente en acercar sujetos al libro, sino en habilitarlos para participar activamente en la cultura escrita, tanto desde la lectura como desde la producción discursiva.

Literatura para escribir

Esta función ha ganado mucha fuerza en las últimas décadas. Pocas veces en la historia de la humanidad habían surgido tantos escritores literarios como hoy en día. La democratización de la educación, la expansión de la universidad, la circulación digital de textos y la proliferación de talleres han producido un escenario inédito: escribir ya no es un privilegio de élites ilustradas, sino una aspiración extendida. En Colombia, y particularmente en Medellín, se habla incluso de una potencia en la escritura de poemas. La figura del escritor ha dejado de ser excepcional para convertirse en una identidad posible, deseable y, en muchos casos, promovida institucionalmente.

Este fenómeno merece ser problematizado. Que haya más escritores no significa necesariamente que haya más lectores críticos ni que la calidad literaria se sostenga en el tiempo. La expansión de la escritura como práctica social puede entenderse como un logro cultural, pero también plantea interrogantes sobre los criterios de formación, sobre la profesionalización del oficio y sobre el lugar que ocupa la tradición literaria en estos nuevos procesos. ¿Se escribe más porque se lee más?, ¿o se escribe como forma de expresión inmediata, desligada de una tradición sólida de lectura? La literatura para escribir corre el riesgo de volverse autorreferencial si no se sostiene en una experiencia profunda de lectura y diálogo con otras voces.

Tradicionalmente ha habido géneros literarios populares como el repentismo de la trova que, en regiones como Antioquia (Colombia), ha sido una manifestación viva de la oralidad poética. En las últimas décadas, no obstante, la poesía escrita ha tenido un crecimiento notable. Este auge no puede separarse de una mayor oferta de talleres literarios, concursos, festivales y de políticas culturales que han incentivado la creación. En Medellín, en la segunda parte del siglo pasado, empezó a ser ampliamente reconocido el taller literario de la Biblioteca Pública Piloto, el cual se convirtió en un referente para la formación de escritores de la mano del escritor Manuel Mejía Vallejo. Posteriormente, algunas universidades crearon sus propios espacios, formales y no formales, mediante la institucionalización de la escritura creativa como parte de su oferta académica.

No obstante, los talleres literarios en Colombia son relativamente recientes en la historia moderna. Su consolidación puede rastrearse desde la década de 1940 cuando comenzaron a configurarse como espacios sistemáticos de formación. Uno de los fundadores de los primeros talleres literarios de los que se tiene registro en el país fue Eutiquio Leal, escritor contemporáneo de la época de García Márquez. En la Universidad del Magdalena y, luego, en una universidad del Tolima se propuso formalmente la fundación de este tipo de ejercicio. En su momento este fue un caso aislado, casi experimental, al que siguieron otros autores y maestros de la literatura en distintos sitios del país. Fueron, entre otros, Héctor Sánchez, Jorge Valderrama Restrepo, Policarpo Varón, Germán Santamaría, Jorge Eliécer Pardo, Camilo Pérez, Hugo Ruiz y Roberto Ruiz (Leal, 1974). La idea de que la escritura podía enseñarse y acompañarse metodológicamente no estaba del todo asentada.

En el siglo XXI, en cambio, los talleres literarios se extendieron de manera significativa y comenzó a notarse un aumento en la producción de novelas y cuentos. En ciudades como Bogotá la oferta es amplia y diversa. Pero lo más llamativo es que el fenómeno no se limita a las grandes capitales. En Colombia, en general, en municipios

como Santa Rosa, Yarumal o en el suroeste antioqueño, en Boyacá, en Sutamarchán y en muchos otros lugares, se encuentran talleres literarios que promueven la producción de literatura para escribir. La descentralización cultural ha permitido que la escritura se convierta en una práctica comunitaria y no solo urbana.

Esta expansión también invita a pensar en el estatuto mismo de la literatura. Cuando la escritura se multiplica ¿qué ocurre con los procesos de edición, de crítica, de circulación y de lectura? La abundancia de textos puede generar una sobreoferta difícil de procesar para el campo editorial. Se publica más, pero también se dispersa más la atención. La figura del escritor ya no depende exclusivamente de las grandes editoriales, puede autopublicarse, circular en redes sociales o en pequeñas imprentas locales. Esto democratiza, sí, pero también fragmenta el campo literario.

Además, la institucionalización de los talleres literarios plantea otra cuestión: ¿Hasta qué punto la creatividad puede normativizarse? El taller ofrece técnicas, lecturas, correcciones colectivas, pero también puede generar tendencias estilísticas homogéneas. Se corre el riesgo de formar escritores “de taller”, con estructuras narrativas previsibles o con una poética influida por modas específicas. La enseñanza de la escritura, si bien fortalece la disciplina y el rigor, también debe cuidar de no clausurar la experimentación radical que históricamente ha caracterizado a la literatura.

Por otra parte, la proliferación de escritores transforma la identidad cultural de las regiones. Que en un municipio pequeño exista un taller literario significa que la comunidad reconoce la palabra escrita como un valor simbólico. La literatura deja de ser un lujo distante y se convierte en una práctica cotidiana. Sin embargo, el desafío consiste en articular esta producción con circuitos de lectura reales. Una literatura que se escribe pero que no se lee corre el riesgo de convertirse en ejercicio privado o en archivo invisible.

En este sentido, la literatura para escribir no puede entenderse de manera aislada de la literatura para leer. Ambas funciones se implican mutuamente. Si el siglo XIX privilegió la alfabetización lectora como proyecto político, el siglo XXI parece impulsar la producción escritural como proyecto cultural. El reto contemporáneo consiste en equilibrar ambas dimensiones: formar sujetos que no solo deseen publicar, sino que también estén dispuestos a leer críticamente, a sostener diálogos intertextuales y a participar de una tradición. Solo así la expansión de la escritura será algo más que un fenómeno cuantitativo y podrá consolidarse como una verdadera transformación cualitativa del campo literario.

Ahora bien, ¿con qué se enfrenta la persona que opta por la literatura para escribir en este contexto de expansión de talleres, publicaciones y circulación de textos? Se enfrenta, en primer lugar, a un conjunto de acciones que podríamos denominar acciones de ficción, aunque no en el sentido aristotélico tradicional ni en el significado restringido que suele atribuírsele en los manuales de teoría literaria. Aquí la ficción no se limita a la invención de hechos irreales, sino que remite a una operación más amplia: la construcción de mundos posibles mediante decisiones formales, éticas y cognitivas que comprometen al sujeto que escribe.

Para comprender mejor esta tensión, conviene establecer un paralelo con el campo científico. Cuando un científico —sea de las ciencias sociales y humanas, de las ciencias naturales en su vertiente positivista clásica, de la tradición sistemática medieval como la de Tomás de Aquino, o del empirismo aristotélico— escribe, lo hace desde una determinada concepción de ciencia. No existe una única definición de lo científico, hay, al menos, varias tradiciones que organizan de manera distinta la relación entre sujeto, método y verdad. Incluso hoy podríamos hablar de una quinta modalidad: la del científico que investiga y produce conocimiento en el contexto de la inteligencia artificial, donde los procesos de escritura, análisis y validación están mediados por sistemas algorítmicos y el procesamiento del lenguaje natural.

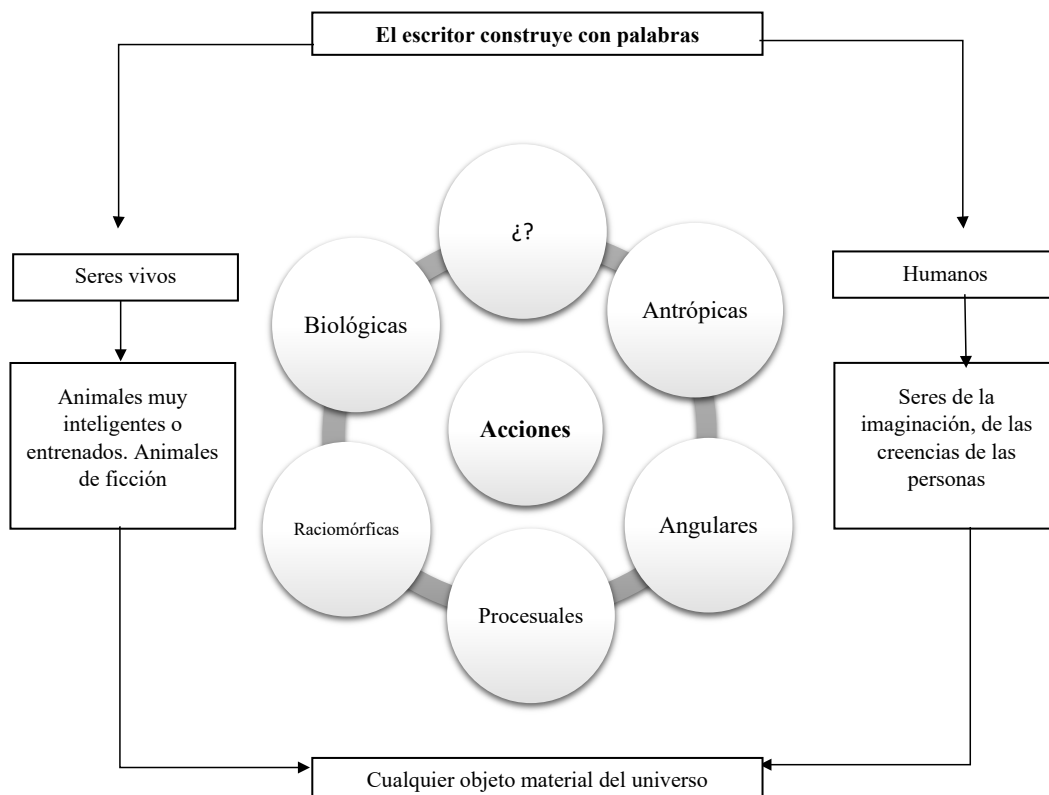
Frente a lo anterior, todo investigador que escribe se formula, explícita o implícitamente, una pregunta fundamental: ¿desde qué tipo de ciencia estoy produciendo este texto? Antes de redactar, se ubica en un marco epistemológico que orienta sus decisiones metodológicas y discursivas. En ese sentido, la escritura científica no es neutra: responde a una concepción del mundo, a una idea de verdad y a una forma particular de argumentar. Quienes se asumen en la literalidad de un artículo académico suelen trabajar con acciones procesuales y antrópicas: describen procedimientos, interpretan datos, explican fenómenos humanos o naturales bajo reglas de validación compartidas por una comunidad disciplinar.

En cambio, cuando alguien escribe una novela, un poema, una fábula para niños, un soneto o una oda, se enfrenta a un régimen distinto de acciones. No está obligado a demostrar en el sentido científico, pero sí a construir coherencia interna, verosimilitud estética y densidad simbólica. La acción ficcional implica configurar voces, tiempos, espacios y conflictos, supone decidir desde qué punto de vista se narra, qué silencios se mantienen, qué ritmo sostiene el texto. Aquí la verdad no se mide por correspondencia empírica, sino por potencia expresiva y capacidad de interpelación.

En este punto se vuelve problemática la idea, extendida en algunos talleres, de que escribir literatura es simplemente “dejar fluir la creatividad”. Si el campo científico exige conciencia del paradigma desde el cual se escribe, la literatura también demanda una toma de posición, aunque no sea epistemológica en el sentido estricto. El escritor debe preguntarse: ¿qué tradición convoco?, ¿qué formas estoy replicando o subvirtiendo?, ¿qué mundo posible estoy proponiendo? La ficción, entendida de este modo ampliado, no es evasión, sino elaboración simbólica de la experiencia.

De ahí que la literatura para escribir, tal como se ha expandido en Colombia y en múltiples municipios, no pueda reducirse a la multiplicación de textos. Esta implica asumir que cada acto de escritura sitúa al autor frente a un sistema de acciones — procesuales, simbólicas, éticas— que lo comprometen con una determinada manera de comprender y representar el mundo. Así como el científico se reconoce dentro de una tradición metodológica, el escritor se inscribe, consciente o no, en una tradición estética. La diferencia no radica en la seriedad del acto, sino en el tipo de verdad que cada uno persigue y en las reglas de validación que orientan su práctica. Esta aspiración que nos conduce a la acción escritural puede verse reflejada en la Figura 1, la cual toma referentes de la antropología de la Escuela filosófica de Oviedo (Bueno, 2023).

Figura 1.
Tipos de acciones



Cualquier escritor de literatura artística, en el momento mismo de redactar, está poniendo en juego distintos tipos de acciones: biológicas, *raciomórficas*, procesuales, angulares, antrópicas y muchas otras que podrían clasificarse según el estatuto del sujeto que actúa. Esta clasificación no es un ejercicio meramente taxonómico, permite comprender qué tipo de mundo estamos construyendo cuando escribimos. Tomemos, como ejemplo, a Diego Fallón (Fallón & Roa Bárcena, 1882), uno de los poetas colombianos que con mayor insistencia le escribió a la luna. Leamos la primera estrofa de uno de sus poemas:

“Ya del Oriente en el confín profundo,
la luna aparta el nebuloso velo,
y leve sienta en el dormido mundo
su casto pie de virginal recelo” (p. 1).

A primera vista, la poesía puede parecer difícil de entender. El lector siente que debe decodificar palabras, símbolos, signos e ideas. Sin embargo, más allá del léxico elevado, lo que realmente organiza el poema son las acciones. ¿Quién hace qué?, ¿sobre qué o sobre quién recae la acción? Estas preguntas, que parecen gramaticales, son en realidad estructurales: permiten descubrir la arquitectura profunda del texto.

Comprendimos con mayor claridad las capas de ese poema cuando propusimos a una profesora que sus estudiantes lo teatralizaran en una obra escolar. La escena reveló lo que a veces la lectura silenciosa oculta: la dimensión activa del verso. La primera línea, “Ya del Oriente en el confín profundo”, invita a mirar hacia el lejano horizonte, hacia el lugar por donde emergen los astros en la noche. En escena, una niña disfrazada de luna aparecía detrás de un telón oscuro, el cual representa, materialmente, esa lejanía, ese horizonte. El verso siguiente, “la luna aparta el nebuloso velo”, se transformó en un gesto concreto: la niña corría una cortina ligera, casi como si fuera de seda. El adjetivo “nebuloso” dejó de ser una abstracción para convertirse en una gasa que simulaba la nube.

Cuando el poema dice “y leve sienta en el dormido mundo / su casto pie de virginal recelo”, la acción se corporiza aún más: la luna posa el pie sobre la tierra. “Dormido mundo” alude al descanso de la sociedad humana y animal, el gesto teatral hacía visible ese primer rayo lunar que toca el suelo. Lo que parecía un lenguaje elevado se reveló como una secuencia de acciones claramente identificables.

Desde el punto de vista gramatical, cualquier texto —sea una factura, una orden judicial, una tesis doctoral, un *paper* científico, una novela o un poema— se construye a partir de sujetos que llevan a cabo acciones verbales, las cuales transforman sustantivos en forma de complementos directos, indirectos o circunstanciales. Volvamos al verso: “la luna aparta el nebuloso velo”. ¿Cuál es el sujeto? La luna. ¿Cuál es el verbo? Aparta. ¿Cuál es el complemento directo? El nebuloso velo. ¿Y los complementos circunstanciales? “Del Oriente”, “en el confín profundo”. La estructura es clara, aunque el lenguaje sea figurado.

Ahora bien, ¿qué tipo de acción es esa? No es antrópica, porque no la realiza un ser humano; tampoco es *raciomórfica*, pues no se trata de un animal con conducta inteligente o con entrenamiento; no es biológica en sentido estricto, ya que la luna no es un organismo vivo. Estamos ante una acción procesual atribuida a un objeto cósmico. La literatura, en este caso, otorga agencia a lo inanimado. Algo similar ocurre en expresiones frecuentes en narraciones literarias de Edgar Allan Poe o García Márquez: “El viento abrió la puerta”. No es una acción humana, sino procesual: el objeto natural asume el papel de sujeto gramatical.

Las acciones angulares, en cambio, serían propias de entidades como ángeles, zombis, hombres lobo o extraterrestres, es decir, sujetos que no son humanos, pero que las sociedades han representado como figuras con rasgos antropoides que están por fuera de la condición humana ordinaria. Cada elección de sujeto, en un texto literario, implica un tipo de acción y, por tanto, un tipo de mundo narrativo. De ahí que el escritor, consciente o no, esté decidiendo qué régimen de acciones predomina en su obra.

Si trasladamos esta reflexión al ámbito del *paper* científico, encontramos una dinámica distinta. En los artículos académicos suelen aparecer acciones *raciomórficas* —deducir, argumentar, inferir, clasificar, explicar, definir— y acciones procesuales —experimentar, medir, analizar, correlacionar—. Con el desarrollo de la escritura científica moderna se consolidó, además, un conjunto de acciones conceptuales, categóricas y teóricas: no actúan cuerpos, sino nociones. Por ejemplo, en ciencias positivas es común leer: “El protón reaccionó de tal manera”. Aquí el sujeto es una entidad material del universo, desde partículas subatómicas hasta estructuras gigantes como Laniakea, el supercúmulo de galaxias. Se trata de acciones procesuales inscritas en el orden físico.

Consideremos ahora el inicio del resumen de un artículo académico: “El pensamiento crítico es esencial para afrontar las exigencias de un mundo complejo, pues permite discernir entre la información veraz y la sesgada y construir conocimiento de

forma autónoma. Esto posibilita un mejor ejercicio de la ciudadanía” (Sotelo Munayco & Frisancho, 2024, p. 5). ¿Cuál es el sujeto? “El pensamiento crítico”. ¿Qué tipo de entidad es? No es biológica, no es angular, no es antrópica en sentido literal. Es un concepto que actúa como si fuera sujeto. La oración siguiente inicia con “Esto”, que retoma la acción anterior y la convierte en un nuevo punto de partida. Estamos ante acciones conceptuales que operan como si fueran agentes.

Cuando leímos con estudiantes el cuento *La breve vida feliz de Macomber* de Ernest Hemingway (1998), observamos algo distinto. Allí predominan las acciones antrópicas: cazar, huir, disparar, temer, enfrentar. Aproximadamente, un 85 % de las oraciones giraban en torno a sujetos humanos que ejecutaban acciones directas, un porcentaje menor correspondía a animales o fenómenos naturales. El contraste con el *paper* fue revelador: en el texto científico, el protagonismo no lo tienen los individuos, sino los conceptos.

Propusimos entonces un ejercicio: cambiar el sujeto conceptual por uno concreto. Si el resumen decía: “El pensamiento crítico es esencial”, los estudiantes ensayaban variaciones como “el león es esencial” o “el perro es esencial para afrontar a los amigos de lo ajeno que quieren entrar a la casa”. Al modificar el sujeto y el complemento, se transformaba por completo el régimen de acciones. Del mismo modo, sobre la frase “discernir información veraz y sesgada posibilita un mejor ejercicio de la ciudadanía”, alguien propuso: “La lluvia de la tarde posibilita la limpieza de la atmósfera”. El mecanismo gramatical es el mismo, cambia la naturaleza del agente.

¿Qué demuestra este ejercicio? Que un *paper* puede leerse como se lee un cuento, siempre que sepamos identificar las acciones y el tipo de sujeto que las ejecuta. En la escritura académica contemporánea, el concepto, la categoría o la teoría asumen el lugar que en la narrativa ocupa el personaje. Si no tenemos claros esos sujetos — conceptuales, categóricos o teóricos— la redacción se vuelve difusa y pesada.

Comprender que los *papers* constituyen una forma contemporánea de literatura — con sus propias reglas de validación— no trivializa la ciencia, al contrario, la hace más consciente de su arquitectura discursiva. Así como el poeta decide si la luna “aparta” o simplemente “aparece”, el investigador decide qué concepto actuará, qué categoría organizará el argumento y qué teoría sostendrá la acción. En ambos casos, escribir es elegir sujetos y acciones, y esa elección define el mundo que el texto pone en escena.

Literatura para hablar

Si la literatura para leer privilegia la recepción y la literatura para escribir enfatiza la producción textual, la literatura para hablar se sitúa en un territorio distinto: el de la conciencia sobre el lenguaje en el acto mismo de enunciarlo. No se trata de convertir cada conversación en un poema, ni de teatralizar artificialmente la vida cotidiana, sino de advertir que el habla puede desautomatizar la lengua. La principal característica de lo literario —la ruptura con el uso mecánico del lenguaje— también puede acontecer en el diálogo diario, cuando un hablante decide no repetir fórmulas gastadas, sino intervenirlas, desplazarlas o resignificarlas.

En la comunicación ordinaria abundan expresiones automáticas: “Todo bien”, “ahí vamos”, “más o menos”, “lo de siempre”. Son respuestas funcionales, eficaces, pero previsibles. La literatura para hablar emerge cuando alguien altera esa previsibilidad. Si ante la pregunta “¿Cómo estás?” alguien responde: “Estoy como lunes sin café”, introduce una imagen que obliga al interlocutor a detenerse. La metáfora desautomatiza la interacción y produce un pequeño acontecimiento estético. No es un poema formal, pero sí una operación literaria: se ha roto la linealidad del código.

Algo semejante ocurre cuando, en una discusión cotidiana, alguien reformula una queja habitual. En lugar de decir “estoy cansado del tráfico”, afirma: “La ciudad hoy me masticó y me escupió en la oficina”. La experiencia urbana se convierte en acción procesual atribuida a la ciudad como si fuera sujeto. La estructura es la misma que en la literatura escrita —un sujeto que actúa, un verbo que dinamiza, un complemento que recibe la acción— pero acontece en el habla. La desautomatización consiste en desplazar la percepción común hacia una formulación inesperada que intensifica el sentido.

La literatura para hablar también se manifiesta en la capacidad de escuchar las acciones implícitas en el discurso propio y ajeno. Cuando alguien dice “el tiempo se me fue volando”, atribuye al tiempo una acción que no es biológica ni antrópica, sino procesual figurada. Si otro responde “no es que el tiempo se vaya, es que nosotros lo empujamos sin darnos cuenta”, se produce un juego conceptual que reorganiza la experiencia. En ambos casos, la conversación abandona la pura función informativa y entra en un plano reflexivo donde las palabras revelan su espesor simbólico.

Adquirir conciencia de esta dimensión implica reconocer que hablar no es solo transmitir datos, sino configurar mundo. Así como en el *paper* el concepto actúa como sujeto, y en el poema la luna “aparta” el velo, en la conversación cotidiana decidimos

qué entidades actúan y cómo lo hacen. Cuando decimos “la esperanza me sostuvo” o “la rabia me cegó”, estamos dramatizando nociones abstractas. La literatura para hablar no exige publicación ni aplauso, exige atención. Es el ejercicio de interrumpir la inercia del lenguaje y descubrir que, incluso en el intercambio más sencillo, podemos transformar la lengua en experiencia estética y crítica.

Literariedad para leer

La literariedad para leer no equivale simplemente al acto de enfrentarse a una obra literaria. Se trata, más bien, de una disposición del lector frente al lenguaje. A diferencia de la literatura en su forma más radical —que desautomatiza profundamente la lengua—, la literariedad no rompe por completo con el uso común del lenguaje, pero tampoco lo deja intacto. Introduce una leve torsión, una intensificación del sentido que exige atención. Y, a diferencia de la literalidad propia de un *paper* académico, no busca exclusivamente precisión conceptual ni neutralidad argumentativa. Se sitúa en un punto intermedio: mantiene cierta pretensión de objetividad, pero permite que el lenguaje conserve espesor simbólico.

Leer con literariedad implica advertir que en el texto hay algo más que información. Por ejemplo, en una crónica periodística en que se afirma: “La ciudad amaneció con un cielo plomizo que parecía anticipar la tormenta política”, el lector podría quedarse con el dato meteorológico y el anuncio de un conflicto institucional. Sin embargo, la palabra “plomizo” y la metáfora que vincula clima y política introducen una dimensión estética. No estamos ante un poema, pero tampoco ante una simple descripción técnica del estado del tiempo. La literariedad aparece en ese leve desplazamiento que vincula planos de realidad distintos.

Esta forma de lectura exige una conciencia sobre las acciones del lenguaje. ¿Quién actúa en la frase?, ¿la ciudad, el cielo o la tormenta? Aunque el texto no sea literario en sentido estricto, distribuye sujetos y verbos de manera significativa. La literariedad para leer consiste en identificar esas operaciones y comprender cómo organizan la experiencia. Es una lectura atenta a los matices, a las elecciones léxicas, a los silencios. No se trata de sobreinterpretar todo, sino de reconocer que incluso los textos aparentemente objetivos pueden contener una intención estética o una modulación expresiva.

Además, la literariedad para leer tiene una dimensión formativa. Permite que el lector transite entre distintos registros discursivos sin confundirlos, esto es, saber distinguir cuándo un texto busca persuadir, cuándo informar y cuándo sugerir. En este sentido, desarrolla una competencia crítica que evita tanto la ingenuidad frente al lenguaje como la reducción de todo discurso a simple dato verificable. Leer con literariedad es habitar el lenguaje con sospecha y sensibilidad a la vez.

En síntesis, la literariedad para leer no convierte todo texto en literatura, pero tampoco lo reduce a literalidad. Se trata de un ejercicio de conciencia lingüística: reconocer que el lenguaje puede insinuar más de lo que dice explícitamente y que, en ese margen, se configura una experiencia estética moderada, pero significativa.

Literariedad para escribir

La literariedad para escribir se ubica entre dos extremos: la creación literaria plena y la escritura estrictamente literal. No alcanza la desautomatización radical del poema o de la novela, pero tampoco se limita a la exposición objetiva de datos como en un artículo científico. Es una forma de escritura que, aun buscando claridad y cierta objetividad, no renuncia a la textura del lenguaje ni a la organización significativa de las acciones.

Cuando un autor redacta un ensayo académico y escribe: “El concepto de memoria colectiva atraviesa las prácticas pedagógicas contemporáneas”, este está utilizando una estructura que podría ser puramente conceptual. Sin embargo, el verbo “atraviesa” introduce una imagen espacial que sugiere movimiento y penetración. El concepto se convierte en sujeto activo. No estamos ante una metáfora exuberante, pero sí ante un leve gesto de literariedad: el lenguaje no es completamente plano, sino que conserva una dimensión figurativa controlada.

Escribir con literariedad implica ser consciente de los sujetos que se ponen en acción. En un informe técnico podría leerse: “Los resultados muestran una tendencia ascendente”. Aquí “los resultados” actúan como sujeto. Aunque la intención sea objetiva, la estructura narrativa subsiste: algo actúa, algo se mueve, algo produce efectos. La literariedad para escribir consiste en advertir estas dinámicas y utilizarlas de manera deliberada, sin caer en excesos retóricos que comprometan la claridad.

Esta forma de escritura también exige responsabilidad estilística. No se trata de adornar el discurso, sino de evitar la automatización absoluta. Un texto completamente literal puede volverse opaco por acumulación de tecnicismos; uno excesivamente literario puede perder rigor. La literariedad ofrece un equilibrio: precisión conceptual acompañada de fluidez expresiva. Permite que el lector comprenda sin sentir que atraviesa un desierto de fórmulas repetitivas (esta última línea, se advierte, contiene literariedad).

Por esto, la literariedad para escribir es una competencia estratégica. Facilita la comunicación en ámbitos académicos, institucionales o profesionales donde se requiere objetividad, pero, así mismo, mantener la atención y la inteligibilidad. No transforma el informe en poema ni el ensayo en ficción, sin embargo, introduce una conciencia estilística que humaniza el discurso.

Literariedad para hablar

La literariedad para hablar se manifiesta en los actos cotidianos del habla cuando el lenguaje deja de ser puramente automático. En la conversación diaria se suele recurrir a fórmulas previsibles que cumplen su función comunicativa sin generar reflexión. Sin embargo, incluso en ese ámbito puede surgir una leve desautomatización que no llega a ser literatura, pero que tampoco permanece en la literalidad informativa.

Cuando alguien dice: “Hoy el día se me hizo eterno”, introduce una modulación expresiva que transforma la experiencia temporal. No está componiendo un poema, pero tampoco está limitándose a afirmar “hoy el día fue largo”. La diferencia es mínima en términos semánticos, pero significativa en términos de literariedad. El tiempo adquiere cualidad, densidad, casi cuerpo. La lengua se desplaza levemente de su uso ordinario.

La literariedad para hablar también aparece en el humor, en la ironía o en la reformulación inesperada. Si ante un contratiempo alguien comenta: “La vida hoy decidió examinarme sin previo aviso”, se produce un efecto similar al de la metáfora escrita. La vida actúa como sujeto que examina. Esta operación no pretende objetividad científica, pero tampoco abandona del todo la referencia a una experiencia real. Es un punto intermedio donde el habla cotidiana se carga de intención estética.

Desarrollar esta competencia implica escuchar las acciones implícitas en nuestras frases. ¿Qué entidades convertimos en sujetos?, ¿qué verbos elegimos? En la medida en que reconocemos estas decisiones, el habla se vuelve más reflexiva. No es necesario que cada intervención sea creativa o brillante, basta con evitar la repetición mecánica y permitir que el lenguaje conserve su capacidad de sorpresa.

En conclusión, la literariedad para hablar no convierte la conversación en literatura formal, pero sí rescata la dimensión estética del lenguaje cotidiano. Es una práctica de atención y de elección consciente que sitúa al hablante en un espacio intermedio: ni completamente literario ni estrictamente literal. Allí, en ese margen, el lenguaje recupera su vitalidad sin perder su función comunicativa.

Literalidad para leer

Es frecuente escuchar, en ciertos seminarios de investigación, que preguntan: “Bueno, ¿ustedes ya estudiaron la literatura científica?”. Un estudiante está trabajando, por ejemplo, la pedagogía en los actos de resocialización en la ciudad de Medellín, y los asesores le dicen: “¿Ya leyó la literatura científica?”. Al preguntarle a unos estudiantes si leían artículos académicos, nos confesaron: “No, profe, eso ya no se usa así”, aunque otros afirmaron que sí los leían. Al respecto, realizamos un ejercicio con la herramienta de inteligencia artificial ChatGPT, se escogió el tema “escritura académica”, le pedimos: “construye una tesis doctoral sobre el tema” y, rápidamente, la generó. Pero, cuando entramos a analizarla, nos dimos cuenta de que carecía de las acciones conceptuales, categoriales y teóricas, vistas en la Figura 1. Aunque tenía todo el cuerpo de la tesis, sin las tres acciones básicas de la literalidad, se desmorona el sustento académico.

De este modo, encontramos que el concepto de literatura también tiene un uso que no es artístico sino científico, el cual corresponde a la cuarta función de la literalidad empleada en investigación. En efecto, esta hace referencia a lo que es literal o directo. Así, encontramos, por ejemplo, la literalidad que debe tener un proyecto de ley porque no puede ser ambiguo. Al igual que una escritura de propiedad.

De ahí que, con unos estudiantes de maestría, realizamos un seminario breve para abogados y se tituló “Redacción de escrituras”. Una de las tareas era, precisamente, analizarlas. Encontramos un desastre desde el punto de vista de la literalidad. Había escrituras tan llenas de otras funciones de literariedad o de literatura, que el baño y la

cocina parecían pertenecer al vecino o a la copropiedad del edificio. Todo por el uso impreciso de signos de puntuación y, en suma, de una redacción que debía apegarse al plano literal.

En un *paper* científico utilizamos estadísticas, datos cuantitativos y cualitativos que tienden a ser literales. De acuerdo con esto, y si tenemos a la literatura artística como objeto de estudio, ¿qué datos presenta una novela, un poema, un drama, un cuento, entre otros géneros? Son datos de ficción los que han de ser estudiados. En España, por ejemplo, el materialismo filosófico se hizo la pregunta: ¿es posible estudiar a la literatura como una ciencia? Hasta ahora, no existe suficiente acuerdo. Porque si leemos *La Ilíada*, *La Odisea*, *La Divina Comedia*, *El Quijote de la Mancha*, *Cien años de soledad*, entre otras obras universales, ¿qué se va a encontrar? Se confirma que las palabras tienen dos, tres, cuatro o cinco sentidos. Y la pregunta es: ¿puede ser una ciencia cuando los términos son tan ambiguos? Ciencia en el sentido positivista, tal vez no. O depende si existe una intención de cruzar la literatura artística con la científica.

La ciencia ficción puede tener datos científicos o no, de cualquiera de las cinco visiones de la ciencia. Metafóricamente, la primera, la del navegante, o sea, el técnico. La segunda, la del sistematizador, como Tomás de Aquino, la teología o la filosofía sistemáticas. La tercera, la positivista del siglo XIX, la que provino de la química, la física, la termodinámica, y así sucesivamente. La cuarta, las ciencias humanas y sociales. Y la quinta, la inteligencia artificial. Cuando dividimos esos cinco escenarios, ahí estamos viendo la ciencia de forma diamérica, que se refiere a la relación entre una tipología con otras de su misma especie o función.

Cuando miramos la ciencia de forma diamérica, se nos permite ver la literaturización. Puede haber datos en esos cinco escenarios de la ciencia, pero también puede haber datos ficcionales, como ocurre en el cruce entre las funciones de literariedad y literalidad que realiza la ciencia ficción. De igual forma, los textos positivistas, sistemáticos, humanistas, de la ciencia primaria y la técnica pueden emplear recursos de la literatura artística, como vimos en las acciones que crea y, por ejemplo, en el uso de analogías y metáforas.

A Irene Vallejo le hicieron una entrevista en el diario El Comercio (2024) de Perú, en el Hay Festival de Arequipa en 2024, allí le preguntaron: “¿Los propios académicos, construyendo discursos para ser leídos entre ellos mismos, son en parte responsables de la actual crisis de las humanidades?” (párr. 16). A esta cuestión, que refiere a la función de la literalidad, la escritora contestó:

Escribí literatura académica durante el tiempo que me dediqué a la investigación y a la enseñanza. Creo que deben existir ambos tipos de publicaciones . . . la divulgación no es una simplificación o un refrito de los conocimientos especializados. Es una forma de trazar una perspectiva de conjunto y hacerla comprensible, integrarla en los engranajes de los grandes debates actuales. En la medida en que eso se pudiera hacer bien, se cuestionaría menos a las humanidades. (El Comercio, 2024, párr. 17)

La escritora utiliza la palabra “literatura” en el sentido ambiguo de la literariedad que mencionamos. ¿A qué se está refiriendo con “ambos tipos de publicaciones”? En este caso, a la conjunción entre la literariedad y la literalidad. Ahora, su obra *El infinito en un junco* (2019), estrictamente hablando, corresponde a la literatura por tratarse de un ensayo de estilo narrativo, así como discurre por la literariedad al tratarse de una divulgación de la historia del libro y la cultura letrada. Aunque toma hechos de la ciencia, no los presenta de forma literal. Por ejemplo, respecto a la novela histórica, toma datos concretos, pero los trabaja desde la literariedad.

Entre otras formas de literariedad, además de los libros de divulgación, se encuentran editoriales de prensa, crónicas, cartas, diarios. De hecho, nos hemos de llevar una sorpresa: el diario está volviendo.

En la respuesta de Irene Vallejo, comenta que “la investigación universitaria reúne datos, las informaciones, es donde se desafían los lugares comunes. Este tipo de investigación es muy útil y necesaria, es el sustento del conocimiento” (El Comercio, 2024, párr. 17). En este caso, contempla una forma de conocimiento científico diamérica (Quintanilla Fisac, 1976), que fluye con más fuerza por la literariedad, aunque tome datos de la literalidad.

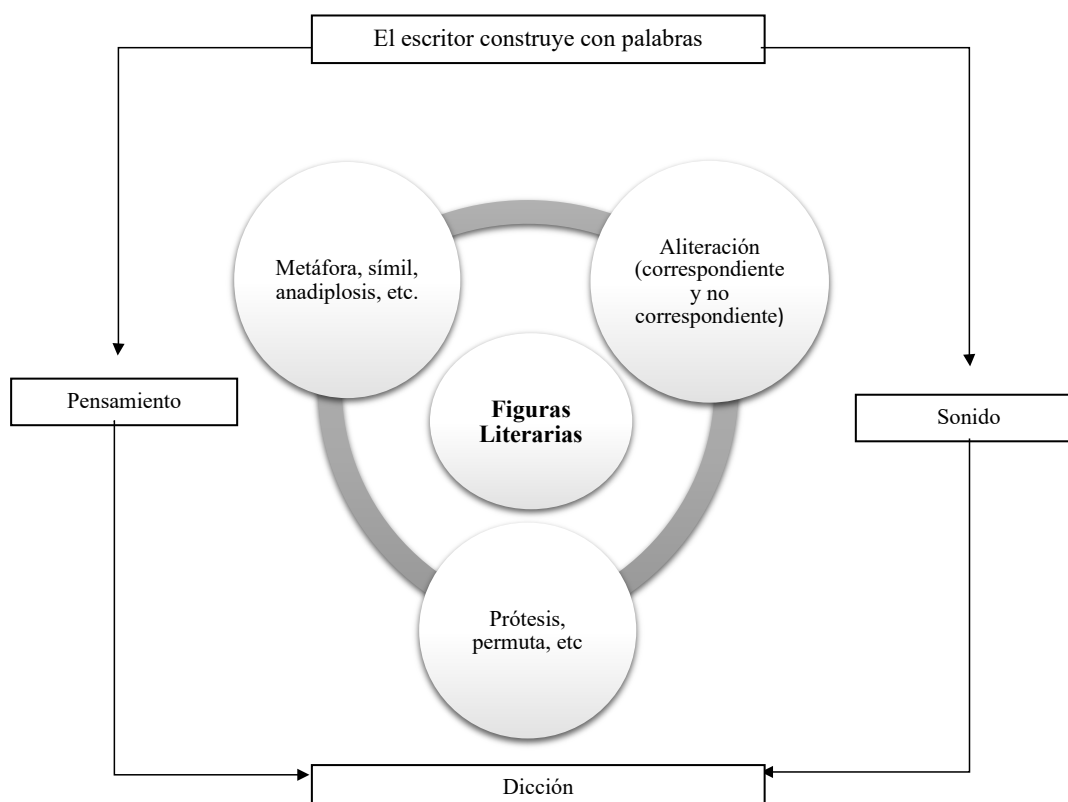
Muchas universidades en el mundo otorgan a los profesores una bonificación especial cuando estos producen, en mayor medida, la literalidad de la investigación, sin embargo, es más reducida la posibilidad en la literariedad de la divulgación y, aún más, en la escritura de literatura artística, aunque actualmente se ha empezado a reconocer esta dedicación. Hay países donde se fomenta más que en otros, concediendo bonificaciones al investigador de la literatura que escribe una novela o, por ejemplo, un ensayo como el de Irene Vallejo.

Seguimos con la respuesta de la autora: “Este tipo de investigación es el sustento del conocimiento, pero hay un segundo paso: reelaborar todo ese conocimiento en términos asequibles, ágiles y narrativos para un público más amplio” (El Comercio, 2024, párr. 17).

En efecto, esta es la disposición que asume la literariedad. Aunque, retorna la cuestión sobre el valor que este tipo de producción tiene en la academia, donde predomina la investigación fuerte.

Sin pretensión exhaustiva alguna, la literatura se apoya en tres elementos: figuras, imágenes y palabras. Al respecto, conviene recordar que en literatura se habla de palabras de alta carga de ficción. De lo contrario, ¿qué pasaría si los estudiantes entregan trabajos de investigación con palabras ficcionales? Allí habría un objeto de discusión. Si descentramos de la perspectiva aristotélica el concepto de ficción en la literatura y en la literalidad, es posible que encontremos que hay otra forma de ficción en los *paper* científicos. Las figuras, imágenes y palabras de ficción son otros tres componentes que surgieron en la literatura artística, pero que permearon la literariedad y, por supuesto, la literalidad (ver Figura 2).

Figura 2.
Figuras literarias



Estas figuras se enseñan de manera introductoria en las clases de lengua castellana. Sin embargo, no todas tienen el mismo lugar en los distintos tipos de texto. La aliteración, por ejemplo —la repetición intencional de sonidos consonánticos para producir un efecto auditivo— sería muy difícil de emplear en un *paper* científico sin afectar la

sobriedad expositiva. En un artículo de química o de física, ¿cómo introducir deliberadamente una repetición sonora sin que pareciera un descuido estilístico? En los textos de literalidad fuerte, este tipo de recurso resulta impertinente, pues podría distraer del objetivo central: la precisión conceptual.

Algo similar ocurre con las imágenes de dicción. En el texto literario es frecuente utilizar palabras cuyo sonido sugiere o imita aquello que nombran, y este procedimiento va más allá de la simple onomatopeya. Un ejemplo notable se encuentra al inicio del cuento *La siesta del martes* de García Márquez (1962), considerado por muchos un antecedente de *Cien años de soledad*. Allí, el escritor colombiano dice: “El tren salió del trepidante corredor de rocas bermejas, penetró las plantaciones de bananos simétricas” (p. 13).

Superficialmente, la frase parece una descripción más. Sin embargo, si atendemos a la sonoridad, percibimos la repetición de la “r” en “tren”, “trepidante”, “corredor”, “rocas”, que evoca el traqueteo inicial del tren al arrancar: ese *tre... tre... tr...* que imita el movimiento metálico sobre los rieles. Más adelante, cuando el tren ya avanza con regularidad, el texto modula el sonido: “y el aire se hizo húmedo, y no se volvió a sentir la brisa del mar. ... Eran las once de la mañana y aún no había empezado el calor” (García Márquez, 1962, p. 13).

Aquí predominan las “s” y las “z”, generando una sensación de continuidad y deslizamiento. Se trata de una maestría sonora: el ritmo y la fonética acompañan la escena narrativa. Esta es una manifestación de cómo las figuras de sonido contribuyen a la construcción estética del texto literario (Hincapié Grisales, 2016).

Las figuras de pensamiento, de sonido y de dicción nacen históricamente en la literatura artística, pero ello no significa que estén completamente ausentes de los textos científicos o de literalidad. Tal vez estamos en mora de realizar una investigación sistemática sobre las investigaciones mismas: ¿qué figuras de pensamiento aparecen en tesis doctorales o en *papers* científicos?, ¿existen patrones retóricos recurrentes en la redacción de contratos, escrituras públicas o incluso en la acuñación simbólica de una moneda?

Asimismo, conviene recordar la idea de los tres cosmos como constructores de imágenes en la literatura: el microcosmos (lo individual, íntimo y humano), el mesocosmos (la sociedad, la cultura, la familia, la comunidad) y el macrocosmos (lo trascendental, el universo, la naturaleza, el tiempo, la muerte). Estos niveles operan con claridad en novelas, poemas o dramas. Sin embargo, también los textos científicos pueden orga-

nizarse en estos tres órdenes: un estudio puede partir de un caso individual (micro), situarlo en un contexto social o disciplinar (meso) y proyectarlo hacia implicaciones generales o universales (macro). Incluso la literalidad tiene su propia cosmología.

En consecuencia, los textos de literalidad ameritan ser estudiados desde categorías tradicionalmente asociadas a la literatura, como la poética, la retórica y la estética. ¿Existe una poética de la tesis doctoral? ¿Una retórica propia del *paper* científico? ¿Una estética en la redacción de una receta de cocina o en el diseño verbal de una moneda? Estas preguntas abren un campo de investigación que apenas comienza a delinearse. Hoy, con el apoyo de la inteligencia artificial, contamos con herramientas capaces de analizar grandes volúmenes de textos y detectar patrones formales que antes pasaban inadvertidos. Tal vez estemos ante el inicio de una nueva etapa: comprender que incluso la literalidad, en su búsqueda de precisión, posee una arquitectura formal susceptible de estudio estético y retórico.

Literalidad para escribir

La literalidad para escribir se manifiesta en todos aquellos textos donde la ambigüedad puede generar consecuencias prácticas, jurídicas o epistemológicas graves. Un proyecto de ley no puede prestarse a dobles interpretaciones, una escritura de propiedad no puede dejar dudas sobre qué pertenece a quién. En un seminario con abogados titulado “Redacción de escrituras”, analizamos documentos reales y encontramos fallas significativas: puntuaciones imprecisas y formulaciones ambiguas que hacían parecer que el baño o la cocina pertenecían al vecino o a la copropiedad. Allí comprendimos que escribir con literalidad no es una cuestión estilística, sino una responsabilidad social. La mala redacción no es solo un problema de forma, puede convertirse en un conflicto legal, en un litigio prolongado o en una injusticia concreta.

Otros ejemplos lo confirman. Una moneda debe ser literal: su valor no puede ser ambiguo. Históricamente, el tálero de María Teresa (1780) y el Real de a ocho (español) funcionaron como monedas globales desde los siglos XVII y XVIII. Cuando algunas comunidades las reacuñaban, alterando símbolos o inscripciones, modificaban su legitimidad y su sentido. La moneda, como signo material, necesita una relación estable entre forma y valor. De lo contrario, se rompe la confianza económica. En este caso, la literalidad no es solo lingüística, sino simbólica: el signo debe corresponder inequívocamente a aquello que representa.

Algo similar ocurre con una receta de cocina. Si no se siguen las instrucciones paso a paso, el resultado cambia. Una receta y una tesis doctoral comparten esta exigencia: claridad, secuencia, precisión. En un *paper* científico utilizamos estadísticas, datos cuantitativos y cualitativos que buscan reducir la imprecisión. Cuando se afirma: “El 72 % de la muestra presentó correlación significativa”, el porcentaje delimita el sentido, no hay espacio para metáforas abiertas. Cada cifra cumple una función de cierre semántico: restringe la interpretación y fija el alcance de la afirmación.

Podríamos añadir otros campos donde la literalidad es indispensable. Pensemos en los manuales técnicos, en los protocolos médicos o en las instrucciones de seguridad industrial. Una frase ambigua en un protocolo quirúrgico o en un instructivo de laboratorio puede tener consecuencias graves. En estos casos, la literalidad organiza no solo el lenguaje, sino la acción misma. La palabra escrita orienta conductas concretas, por eso debe aspirar a la máxima precisión posible.

No obstante, incluso en la literalidad pueden aparecer recursos retóricos, siempre subordinados a la claridad. Analogías o ejemplos sirven para explicar mejor un concepto complejo, pero no deben introducir ambigüedad. La escritura literal no excluye toda figura, simplemente exige que las figuras no comprometan la exactitud. Una metáfora puede utilizarse pedagógicamente, pero el término técnico debe quedar claramente definido. La prioridad no es el efecto estético, sino la comprensión unívoca.

En este contexto se entiende la distinción que hace Irene Vallejo cuando afirma que la investigación universitaria “es el sustento del conocimiento”. Ese tipo de investigación pertenece al ámbito de la literalidad: reúne datos, desafía lugares comunes, consolida saberes verificables. Por eso muchas universidades valoran y bonifican especialmente la producción en investigación literal, pues constituye la base sobre la cual pueden construirse interpretaciones posteriores. Sin ese fundamento preciso, la divulgación y la interpretación perderían apoyo.

Además, escribir con literalidad implica coherencia terminológica a lo largo de todo el texto. No se puede definir un concepto de una manera en el marco teórico y utilizarlo con otro sentido en las conclusiones. La disciplina del lenguaje exige consistencia interna. La literalidad no solo regula cada oración, sino la arquitectura global del discurso. Es una forma de rigor que atraviesa desde el título hasta la bibliografía.

Desde esta perspectiva, escribir con literalidad implica asumir una disciplina conceptual y ética. Cada palabra debe estar justificada, cada concepto delimitado, cada afirmación respaldada. No es un ejercicio de creatividad libre, sino de responsabilidad

intelectual. Allí donde la literatura artística explora la ambigüedad y la polisemia, la literalidad busca estabilidad, correspondencia y precisión. Ambas funciones son necesarias, pero cumplen tareas distintas dentro de la cultura escrita.

Literalidad para hablar

La literalidad no se limita a la lectura o a la escritura, también tiene una dimensión oral. Existe una literalidad para hablar que se activa en contextos donde la precisión verbal es decisiva: una declaración judicial, una indicación médica, una instrucción técnica o una defensa académica. En estos casos, el lenguaje debe minimizar ambigüedades. No se trata de impresionar con retórica, sino de garantizar claridad. La palabra hablada, aunque efímera, puede producir efectos inmediatos y, en ciertos escenarios, irreversibles.

Un médico que dice: “Administre 5 miligramos cada ocho horas” no puede permitirse ambigüedades. Un ingeniero que indica: “Cierre la válvula número tres antes de activar el sistema” necesita exactitud terminológica. La literalidad oral cumple aquí la misma función que en la escritura: asegurar correspondencia directa entre lenguaje y acción. Si el mensaje se interpreta mal, la consecuencia no es simplemente comunicativa, sino material. La precisión verbal organiza la conducta de quien escucha.

En el ámbito académico sucede algo similar. Cuando un investigador presenta resultados, debe evitar formulaciones vagas como “muchos casos” o “varios participantes” si no están cuantificados. La oralidad científica exige precisión terminológica y coherencia conceptual. No basta con dominar el contenido, es necesario expresarlo con exactitud. Decir “la mayoría” no equivale a decir “el 68 %”, afirmar “una correlación alta” no es lo mismo que indicar el coeficiente específico. La literalidad para hablar consiste en elegir términos definidos, evitar exageraciones y sostener consistencia en la exposición.

Además, la literalidad oral implica control del contexto y del registro. En una audiencia judicial, por ejemplo, una palabra mal empleada puede modificar el sentido de una declaración. De ahí que los jueces pidan aclaraciones como “¿qué entiende usted por X?” o “¿puede precisar esa afirmación?”. El lenguaje hablado también debe delimitar conceptos. Incluso en conversaciones institucionales —una reunión de trabajo, una negociación empresarial— la ambigüedad puede generar malentendidos costosos. Hablar con literalidad es anticipar posibles interpretaciones erróneas y reducirlas.

Ahora bien, esta forma de hablar convive con otras funciones del lenguaje. Irene Vallejo distingue entre investigación especializada y divulgación. La primera pertenece al régimen de la literalidad; la segunda se acerca más a la literariedad. Cuando el investigador dialoga con colegas, debe prevalecer la precisión, cuando comunica al público general, puede reelaborar el conocimiento de manera más narrativa. Sin embargo, incluso en la divulgación, ciertos núcleos conceptuales deben mantenerse estables para no distorsionar el contenido.

También es importante reconocer que la literalidad oral exige una disciplina mental particular: pensar antes de hablar, estructuración de las ideas, jerarquización de argumentos. La improvisación no excluye la precisión, pero requiere entrenamiento conceptual. Un expositor competente no solo domina su tema, sino que sabe formularlo con exactitud en tiempo real. En ese sentido, la literalidad para hablar es una competencia retórica de alto nivel.

Finalmente, incluso en la literalidad oral pueden filtrarse recursos heredados de la literatura, como ciertas analogías explicativas. Pero la regla es clara: cualquier recurso debe estar al servicio de la claridad, no de la ambigüedad. La analogía debe iluminar, no oscurecer. La literalidad para hablar exige responsabilidad inmediata, porque lo dicho puede tener efectos directos en decisiones, acciones y juicios.

En suma, la literalidad —ya sea para leer, escribir o hablar— constituye un régimen del lenguaje orientado a reducir la imprecisión y estabilizar el significado. Su finalidad no es eliminar la riqueza expresiva de la lengua, sino garantizar que cuando el conocimiento, el derecho o la técnica están en juego, las palabras digan exactamente lo que deben decir. Allí donde la ambigüedad puede generar consecuencias reales, la literalidad se convierte en una forma de ética del lenguaje.

Referencias

Aristóteles. (2008). *Poética*. Gredos.

Bueno, G. (2023). *El animal divino: Ensayo de una filosofía materialista de la religión*. Pentalfa.

- El Comercio. (29 septiembre de 2024). Irene Vallejo, autora de “El infinito en un junco”: “El pesimismo cultural es una constante desde el principio de los tiempos”. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/libros/irene-vallejo-autora-de-el-infinito-en-un-junco-el-pesimismo-cultural-es-una-constante-desde-el-principio-de-los-tiempos-hay-festival-arequipa-literatura-noticia/>
- Fallón, D., & Roa Bárcena, J. M. (1882). *Poesías de Diego Fallón y José María Roa Bárcena*. Librería Americana.
- García Márquez, G. (1962). La siesta del martes. En G. García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande*. Sudamericana.
- Hemingway, E. (1998). *La breve vida feliz de Francis Macomber*. Porrúa.
- Hincapié Grisales, O. (2016, 26-28 de marzo). *Sentimentalismo, ingenuidad y otras formas modernas de lectura. Una propuesta de investigación* [Presentación de escrito]. XVII Jornadas Congreso Internacional. Investigar en educación y educar en investigación. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Leal, E. (1974). *Bomba de tiempo*. Universidad del Tolima.
- Llovet, J. (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. Ariel.
- Quintanilla Fisac, M. A. (1976). *Diccionario de filosofía contemporánea*. Sígueme.
- Romero, J. (2008). *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Siglo XXI.
- Sotelo Munayco, M. L., & Frisancho, S. (2024). Concepciones de un grupo de docentes de secundaria sobre la enseñanza del pensamiento crítico en temas controversiales del área de ciencias sociales. *Educación*, 33(65), 5-29. <https://doi.org/10.18800/educacion.202402.A001>
- Vallejo, I. (2019). *El infinito en un junco: La invención de los libros en el mundo antiguo*. Siruela.