

# Sobre el objeto de estudio de la historia literaria\*

Uri Margolin

¿Qué estudia el historiador literario? Las respuestas obvias son: «la dinámica de la literatura», o «el proceso literario», o «la diacronía literaria», o, llana y simplemente, «la literatura como cambia en el curso del tiempo». Porque es el énfasis en el cambio, en lo dinámico y temporal, y en el orden cronológico irreversible, lo que sirve de sello distintivo de la historia literaria<sup>1</sup> cuando es comparada con otras especies de estudio literario, como la tipología sistemática o la *close reading* de textos individuales. Pero todas las respuestas que acabo de mencionar sufren, sin embargo, de una misma deficiencia básica: no especifican la naturaleza precisa del objeto o dominio cuyas vicisitudes se espera que indagemos. El término «literatura» como tal, al igual que «naturaleza» o «sociedad humana», no es sino el nombre genérico de un dominio de objetos altamente complejo y heterogéneo; por sí solo nos suministra muy poca información sobre la constitución de ese dominio o sobre los modos en que puede ser tratado desde una perspectiva diacrónica. Por tanto, las

\* «On the Object of Study in Literary History», en: *Neohelicon*, Budapest - La Haya, III, núm. 1-2, 1975, pp. 287-328.

<sup>1</sup> El término correcto para la disciplina erudita debería ser, obviamente, «historiografía literaria», y se reservaría el término «historia literaria» para el propio proceso literario real. Sin embargo, la confusión de los dos términos está ya tan extendida, que hallo más conveniente aceptarla, antes que insistir en la pureza terminológica.

siguientes observaciones son una tentativa de especificar de varios modos diferentes la compleja y heterogénea naturaleza del objeto de la historia literaria.

## **I. Las cuatro áreas de la historia literaria: Producción, tradición, recepción y doctrina**

De manera preliminar se pueden distinguir cuatro amplias áreas cuya dinámica o cambio sirve de armazón general para cualquier estudio historicoliterario. Esas cuatro áreas, tomadas conjuntamente, forman la situación literaria total en todo momento.<sup>2</sup>

1. La primera área abarca la producción literaria de una determinada literatura, como está encarnada en la totalidad de los textos, pasados y presentes, de esa literatura. Esta área se halla en el centro de la mayoría de los estudios historicoliterarios, si no de todos. La tarea del historiador literario consiste aquí en delinear cronológicamente el carácter preciso que diversas unidades literarias adquirieron en diferentes momentos, y en medir el cambio que ellas han sufrido entre dos puntos dados cualesquiera en el tiempo, estén cerca o lejos uno del otro. El historiador procurará determinar la dirección particular y la magnitud de tal cambio en diferentes momentos, y trazar su curso histórico total en la literatura dada, con la esperanza de descubrir alguna regularidad en este proceso. Las unidades literarias estudiadas pueden ser cualquier determinado componente individual de la obra literaria (como la rima, el conjunto de imágenes o el esquema de la trama) o complejos literarios (como los géneros, los estilos y las visiones del mundo); entre ellas también pueden estar tareas, métodos o técnicas artísticas (como los diferentes modos de retratar la realidad física, o los modos en que se crean y sostienen los efectos). Por último, también se pueden indagar aquí las cambiantes interrelaciones y las cambiantes fronteras entre el campo literario como un todo y otros tipos, no literarios, de discurso, tanto escrito como oral.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Véase A. Okopien-Slawinska, «Rola konwencji w procesie historycznoliterackim», en: M. Janion y A. Piorunowa, eds., *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, Varsovia, 1967, p. 78.

<sup>3</sup> Volveremos a examinar estas cuestiones mucho más detalladamente en la unidad II.

2. La segunda amplia área dentro de la historia literaria abarca la cultura literaria o la literatura viviente (la tradición viviente) que existe en diferentes momentos. Con la expresión «cultura literaria» me refiero a una particular selección de la producción total, pasada y presente, de una determinada literatura nacional, efectuada por los lectores, escritores y críticos de cada generación. Esta selección incluye, obviamente, cierto canon de obras individuales, pero también unidades abstractas más amplias, como los modelos genéricos y las técnicas artísticas. Cualquier selección de esta especie forma un conjunto estructurado en el que obras y convenciones por igual son ordenadas jerárquicamente, con arreglo a algún criterio de evaluación implícito o explícito, que determina el mérito relativo de las mismas y su puesto en el canon, como «central» o «marginal».<sup>4</sup> Las obras, modelos y métodos incluidos en cada selección particular son los únicos que *existen* para la memoria cultural colectiva del público en cada época, los únicos que son leídos y discutidos, y los únicos que constituyen la base de las convicciones sostenidas por ese público en cuanto a qué es literatura y cuáles son sus patrones, tareas y valores. En otras palabras, la concepción omniabarcante sostenida por cada generación de lectores, escritores y críticos sobre su legado literario nacional —la «imagen» de esa literatura en sus ojos, por así decir— está determinada por la composición particular de su literatura viviente. Se debería entender que la cultura literaria de una época tiene un modo de existencia radicalmente distinto del que tiene la producción literaria de la misma época. Esta última es un dato textual objetivo, mientras que la primera es una institución cultural, un objeto intencional que *existe* solamente *para* un público dado y solamente mientras haya una decisión consciente por su parte de recordar ciertas obras y modelos, de incorporarlos a su conciencia literaria, y de adoptar cierta actitud explícita hacia ellos.

La cultura literaria de cada época sincroniza en un sistema-presente simultáneo una selección de textos y modelos pertenecientes a fases muy diferentes del proceso literario, negando así la secuencia fija antes-después de la producción literaria como tal. Además, los atributos de «anterior» o «posterior» que son objetivos e inmutables en lo que respecta a la serie de la producción, son flexibles aquí, donde lo que nos interesa es

<sup>4</sup> Véase J. Slawinski, «Socjologia literatury i poetyka historyczna», en: J. Slawinski, ed., *Problemy socjologii literatury*, Wrocław, 1971, pp. 46-47.

#### 4 Uri Margolin

la «sensación» o cualidad temporal de las obras y normas para una determinada generación. Las obras poéticas y las técnicas artísticas del Barroco, por ejemplo, eran consideradas «modernas» o «nuevas» por los lectores y escritores de los años 20, mientras que la poesía romántica era considerada «anticuada».<sup>5</sup>

Con toda evidencia, la cultura literaria de cada época es diferente de la de sus predecesoras y sucesoras, puesto que la composición exacta del canon, así como la jerarquía de sus componentes, cambia entre dos puntos cualesquiera en el tiempo. El historiador literario que aborda esta área ha de reconstruir primero la constitución de la literatura viviente en cada punto, y después la naturaleza y magnitud de los cambios que la misma sufrió entre dos estados sucesivos cualesquiera de la memoria colectiva. Sus fuentes de información para ello son varias:

(a) Los textos literarios escritos en cada época, en la medida en que continúan cierta tradición literaria, toman prestado de algunos modelos pretéritos, los imitan o se estilizan siguiéndolos. También las parodias literarias pertenecen a este tipo de fuentes, puesto que indican una conciencia de la existencia de cierto modelo o método artístico en el canon, junto con una actitud negativa hacia él y un deseo de verlo expulsado del canon presente, así como de los futuros.

(b) Las declaraciones realizadas por escritores, lectores, críticos y reseñadores en cada época sobre la naturaleza y organización de su canon literario, o sea, sobre qué «es» para ellos cierto legado literario nacional.

(c) Una interesante fuente son las antologías literarias y las historias literarias compiladas en cada época, especialmente las destinadas a objetivos pedagógicos, o sea, a la amplia inculcación de un conjunto de valores y aspiraciones acariciados por el «*establishment*» cultural del momento. La selección de textos y tradiciones en cada compilación de esta especie, y la importancia y el peso relativos atribuidos a sus diferentes componentes, sirven como una clara indicación de la cultura literaria de ese período.

3. Una tercera área —que por su propia definición es dinámica y cambiante— es la que constituyen las diferentes actualizaciones o concretizaciones que la misma obra, género o método artístico sufre en dife-

<sup>5</sup> Véase J. Slawinski, «Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim», en: M. Janion y A. Piorunowa, eds., *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, Varsovia, 1967, pp. 21-25.

rentes períodos. En este contexto, el historiador literario está interesado en las cambiantes interpretaciones, comprensiones o lecturas a que un dato del pasado es sometido en el curso del tiempo, y en los cambios diacrónicos que se producen en sus connotaciones, capacidad de sugereencia, efectos y significatividad total («mensaje»), sean específicamente literarios y estéticos o de un alcance más amplio (socioculturales). Esta área de estudio, a la que habitualmente se hace referencia llamándola historia de la recepción, tampoco se ocupa de los textos o convenciones *per se*, sino más bien de la sucesión de las variadas refracciones de los mismos a través de la conciencia cultural y literaria de diferentes generaciones. Cada generación contempla una obra literaria (o tipo de obra) del pasado a la luz de tres factores: sus propias producción y doctrinas literarias, la producción literaria del intervalo entre la fecha de composición de la obra que se estudia y el momento presente, y, por último, todas las interpretaciones sucesivas que esa obra ya ha adquirido en el curso de su *Nachleben*.<sup>6</sup> Pero el papel decisivo en la determinación de la lectura específica que cualquier texto o tradición del pasado va a adquirir en un período dado lo desempeñan la producción y las doctrinas literarias de ese período mismo. Como ya hemos visto, cada generación sincroniza todas las obras del pasado en la cultura literaria presente, y las contempla a todas como objetos presentes, que han de ser entendidos a la luz de la cultura contemporánea y de la producción literaria contemporánea. Puesto que el sistema presente cambia constantemente, se sigue que todas las obras que forman parte de nuestro legado cultural son interpretadas nuevamente en cada generación.<sup>7</sup>

Una cuidadosa reconstrucción de esas diferentes lecturas y significados que una obra o género adquiere en el curso de su vida literaria ulterior, es importante para el historiador literario por dos razones. En primer lugar, cada generación trae a primer plano y elabora diferentes aspectos o potencialidades de un mismo dato literario. A consecuencia de esto, el significado de la obra como un todo está siendo enriquecido constante-

\* N. del T. En alemán, aquí: «vida ulterior».

<sup>6</sup> Naturalmente, la mayoría de los problemas de la hermenéutica y de la comprensión histórica están estrechamente relacionados con este punto. Pero eso nos llevaría mucho más allá de los límites del presente ensayo.

<sup>7</sup> Se puede hallar un examen anterior, pero todavía muy pertinente, de este punto en: H. Cysarz, «Dichtung. Geschichte. Dichtungsgeschichte», *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, vol. 4, núm. 14, 1932, pp. 115-122.

mente, a medida que se suman nuevas perspectivas sobre ésta. En segundo lugar, puesto que el texto o la convención como tal permanece constante, las diferentes interpretaciones a que es sometido sirven como un excelente indicio para los cambios en los valores literarios y armazones críticos adoptados por sucesivas generaciones. Una fuente capital para la reconstrucción de esas interpretaciones cambiantes —además de las declaraciones críticas explícitas— son las adaptaciones literarias de una misma obra o género en diferentes generaciones. Cada adaptación de esta especie es, en realidad, la encarnación de una lectura particular del texto anterior, destinada a reunir las situaciones literarias pasada y presente, o «la significatividad [*significance*] pasada y el significado [*meaning*] presente» (R. Weimann).

4. La cuarta y última área dentro de la historia literaria abarca el estudio de las opiniones críticas sobre la literatura como un todo o sobre aspectos individuales de la misma sostenidas por lectores, escritores y críticos en diferentes momentos. Estas opiniones forman los horizontes de expectativas, las normas, hábitos, gustos, requerimientos y preferencias apoyados por lo menos por cierto segmento del público en cada momento. Esta área de estudios coincide, al menos en parte, con el estudio histórico de los gustos y modas literarios, y con las dos disciplinas de la historia de la crítica y la historia de las ideas como un todo. Un lugar de honor especial en este dominio está reservado para los diversos prefacios, programas, manifiestos, «apologías», réplicas a críticas hostiles, etc., publicados por autores individuales o por grupos de escritores. Tales afirmaciones difieren, tanto en función como en forma, de los tratados eruditos sobre la naturaleza de la literatura o sobre algunos aspectos centrales de la misma, como la expresión, la mimesis, o la originalidad. Son, en realidad, directivas disfrazadas o declaraciones de preferencia que alardean de definiciones esencialistas o verdades universales. Cada conjunto de afirmaciones de esta especie expresa ciertos ideales estéticos relativos a la naturaleza de la literatura, su papel en la vida humana y sus cualidades más esenciales. Más que como afirmaciones cuya validez es limitada tanto en el espacio como en el tiempo, estas convicciones son consideradas por sus proponentes como verdades últimas y absolutas.<sup>8</sup> De estos axiomas estéticos se derivan criterios de

<sup>8</sup> Véase M. Praz, «Historical and Evaluative Criticism», *Proceedings of the Ninth Congress of the International Federation of Modern Languages and Literatures*, Nueva York, 1963, pp. 70-71.

valor y evaluación, opiniones sobre las diversas especies de literatura y sobre qué es apropiado para cada uno de ellos, y sistemas de preferencias relativos a diversas unidades, métodos y procedimientos artísticos. A causa de sus tendencias evaluativas y universalistas, es obvio que todos esos sistemas de opinión se ven obligados a cambiar en el curso del tiempo. Aquí la tarea del historiador literario es seguir cada conjunto de opiniones de esa especie desde su comienzo, pasando por su difusión, hasta su desaparición o modificación.

Como puede verse fácilmente, una especie muy diferente de objeto se halla en el centro de la atención de cada una de esas cuatro áreas. Eso implica inevitablemente la existencia de por lo menos cuatro áreas de estudio distintas, aunque interconectadas, dentro de la historia literaria. En interés de la simplificación metódica, es conveniente tratar cada una de estas áreas por separado; así se hace, ciertamente, en la poética histórica, los estudios de la recepción o la historia del pensamiento crítico. Pero, aunque es posible alcanzar por esta vía resultados *descriptivos* adecuados, la naturaleza específica de cada área en cada período, así como el momento, magnitud y dirección del cambio que se produce en ella, sólo pueden ser *explicados* de un modo significativo mediante la interacción entre todas las áreas. En este sentido, todas ellas son aspectos correlativos o complementarios de una misma situación. Para dar un ejemplo: la interpretación particular que una obra del pasado recibe en cualquier momento está determinada por la naturaleza de la producción literaria de ese período, por las opiniones críticas sobre la literatura y el modo como ella ha de ser leída prevaleciente en ese momento, y por la composición y organización interna de la cultura literaria del momento, de la cual la obra dada forma parte. De manera similar, el canon de cada época (sus «clásicos») y sus juicios estéticos y críticos generales son decisivos en la conformación de su propia producción literaria. Por otra parte, el canon de un período, a su vez, es conformado en gran medida por el modo en que son entendidas las obras del pasado y producidas las obras del presente. Una simple razón para esta íntima interdependencia entre las cuatro áreas es el hecho de que los papeles de lector, intérprete, escritor y crítico a menudo están unidos en una sola persona. En todo caso, no tiene sentido tratar de establecer prioridades entre esas cuatro áreas, puesto que ninguna de ellas puede existir sin las otras.

La mayoría de las historias de una literatura nacional pueden ser consideradas intentos de una síntesis cultural mediante un inventario retrospectivo. En su base se halla la siguiente pareja de interrogantes: «¿dónde estamos ahora?» y «¿cómo llegamos aquí?».<sup>9</sup> En su intento de responder esas preguntas, el historiador literario escudriña el proceso histórico total en las cuatro áreas y selecciona, para atenderlas de manera especial y presentarlas cronológicamente, las *partes más prominentes* dentro de cada espacio de tiempo. Esas partes más prominentes de una época pueden ser una innovación poética, un redescubrimiento de un escritor y su incorporación al canon, una lectura sorprendentemente diferente de una obra o género clásico, o una nueva doctrina literaria promulgada a la sazón. Todas las historias literarias están escritas, obviamente, en retrospectiva, como una narración de lo que ya ha tenido lugar; en este sentido, siempre somos más sabios que nuestros predecesores. Sin embargo, en el caso de una obra histórica sintética, como la historia de una literatura nacional, esta situación existencial del historiador tiene consecuencias importantes para su práctica. Puesto que el corpus total disponible para el historiador literario es prácticamente inmanejable, siempre surge el problema de la selección. En el caso de una historia sintética, la selección casi siempre estará determinada, o por el puesto que una determinada obra, doctrina o interpretación ocupa en la cultura literaria de la propia época del historiador, o por su impacto en el subsiguiente curso de la literatura. Estos dos criterios, que pueden ser denominados, respectivamente, el valor literario o estético intrínseco del objeto para el historiador y el alcance del cambio que el objeto produjo (o la diferencia que determinó) en la naturaleza y curso de la subsiguiente producción literaria, están, a su vez, ligados al tiempo. Si un determinado dato fue o no un «punto de viraje» depende ante todo de la distancia temporal que separa al historiador de su dato y de la amplitud de la perspectiva resultante. También depende de la longitud total del espacio de tiempo que se está estudiando, así como de la unidad temporal que se toma: años, décadas o siglos. De manera análoga, el valor y la significación inherentes atribuidos a un objeto depende de su relevancia y mensaje para el presente momento y de las necesidades y

<sup>9</sup> Sobre este punto véase el brillante ensayo de F. E. Sparshott: «Notes on the Articulation of Time», *New Literary History*, núm. 1, 1970, pp. 311-344, especialmente pp. 317-320.

aspiraciones de una determinada generación. Puesto que el marco presente, sus valores, necesidades y conceptos reinantes, cambian incessantemente, para el historiador literario debe tener lugar un constante proceso de reevaluación y reestructuración del legado literario. El mito del pasado, creado en el presente, está siendo reescrito constantemente; como resultado, cada generación debe emprender nuevamente una síntesis del *mismo* corpus heredado. Por consiguiente, nunca hay una historia literaria definitiva de toda una literatura nacional o siquiera de una sección temporal dentro de ella. Dos historias literarias nacionales cualesquiera de la misma literatura difieren en alguna medida por lo que toca tanto a su composición como al valor y el peso atribuidos por ellas a los mismos datos.

Además, como acabamos de decir, las partes más prominentes del proceso historicoliterario son extremadamente diversas por su naturaleza y alcance. Entre ellas pueden estar una característica textual general (por ejemplo, un esquema de rimas, un patrón compositivo, un tipo de imágenes), un género literario, un método artístico (por ejemplo, el realismo, lo grotesco), o, con toda claridad, una obra individual recordada y estudiada por la *unicidad* de sus componentes y/o de su organización, no por sus cualidades compartidas (por ejemplo, el *Fausto* de Goethe). Por este hecho, todas las historias literarias tradicionales distan de estar unificadas en su estructura. En realidad, son por necesidad narraciones fragmentarias e incoherentes, abigarradas, en constante búsqueda de un héroe, o más bien narraciones cuyo héroe cambia en cada vuelta del camino. Tan extendido está este fenómeno, que un prominente estudioso ha planteado que no hay un solo libro de historia literaria que examine toda la historia de una literatura nacional con arreglo a una sola unidad o criterio consistente.<sup>10</sup> Por lo tanto, las historias literarias sintéticas no pueden proporcionar un informe completo e integrado de toda la historia de ningún aspecto del sistema literario, ni se pretende que lo hagan. Su función es educacional y cultural: crear y explicar la tradición viviente de la época.

Se pueden dar argumentos igualmente fuertes en favor de un tipo diferente de historiografía literaria, una que presentará un informe completo y coherente de un mismo objeto o sistema de objetos y la

<sup>10</sup> H. P. Teesing, *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*, Groningen, 1949, pp. 118-121.

serie de modificaciones y transformaciones que éste ha sufrido entre dos puntos cualesquiera en el tiempo. Tal narración coherente de la sucesión diacrónica de fases en la historia de algún aspecto de la producción literaria es el asunto de la *poética histórica*. El resto de nuestro ensayo está dedicado a examinar detalladamente dos interrogantes relacionadas entre sí: «¿cuáles son las *unidades* de la poética histórica?» y «¿cuál es la *estructura lógica de un informe o narración* en este campo?».

## II. Las unidades de la poética histórica: algunas clasificaciones

Acabamos de ver que la «literatura» como tal es un término genérico, que no se refiere a una sola cosa, sino a todo un complejo dominio de objetos. Lo mismo es igualmente cierto en lo que respecta al término «la producción literaria» de una época, nación o cultura. Este dominio consiste en una sucesión de datos de observación —los textos literarios individuales—, y en diversas unidades teóricas, diferentes en su naturaleza, alcance, grado de complejidad y nivel de abstracción, como el metro, la dicción, la trama, el género, el modo, el sistema de estilos, el efecto estético y así sucesivamente. En resumidas cuentas, sólo existen los enunciados (textos) individuales, mientras que las unidades teóricas abstractas son una extrapolación o construcción hipotética por parte del estudioso o lector. Sin embargo, sólo mediante tales unidades abstractas se puede construir una narración coherente de un proceso de desenvolvimiento temporal. La poética histórica no nos da anales, una sucesión cronológica de enunciados individuales y análisis de los mismos, sino más bien un todo estructurado de un orden más elevado.<sup>11</sup>

Se pueden aducir varias buenas razones para la anterior estipulación. (1) Si examinamos la lingüística diacrónica (histórica), encontramos allí, en calidad de la base de la investigación, un corpus finito, aunque muy grande, de enunciados individuales, estudiados no *per se*, sino como datos que manifiestan los sucesivos cambios históricos en un pequeño número de unidades abstractas (por ejemplo, fonemas, estructuras oracionales, campos semánticos). Lo mismo se aplica, *mutatis mutandis*, a la

<sup>11</sup> Véase Max Wehrli, «Gibt es eine deutsche Literaturgeschichte?», *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 2, núm. 1, 1970, pp. 17-18.

poética histórica, que también trata con textos y con aquellas regularidades por ellos manifestadas que son una función de la dimensión temporal. Más tarde veremos que las tareas de la lingüística diacrónica y las de la poética histórica son análogas, y su analogía está en que la primera procura formular gramáticas para las diferentes fases en el desarrollo de las unidades del lenguaje o el sistema del discurso, mientras que la segunda trata de hacer lo mismo en lo que respecta a las formas literarias. El objeto de tales generalizaciones descriptivas no puede ser lo único e individual, sino exclusivamente lo general y recurrente. (2) Toda obra literaria está compuesta de muchos elementos diversos, desde los patrones de sonido hasta los temas y visiones del mundo.<sup>12</sup> Es imposible estudiar simultáneamente la naturaleza y las transformaciones de todos ellos, así como los cambiantes modos en que los mismos se relacionan entre sí. Una descomposición del texto en sus componentes individuales y un concomitante aislamiento de cada *Teilaspekt*\* para un escrutinio separado, son inevitables —en realidad, indispensables— para todo estudio adecuado. (3) Por último, y lo más importante, todo estudio en el dominio de la poética requiere que haya un solo foco de interés de principio a fin, un único héroe o portador, una unidad que exista continuamente y que haya sufrido modificaciones sucesivas en el curso del tiempo. La obra literaria como tal —como realidad distinta de sus actualizaciones— no sufre cambios; está allí. Lo que necesitamos, por lo tanto, es un objeto general y continuo, una unidad que por necesidad debe ser abstracta, teórica y sistemática, algo fijo y constante en términos de su status lógico y, sin embargo, continuamente cambiante en términos de sus encarnaciones específicas.<sup>13</sup> En realidad, todo informe diacrónico necesita unidades que sean suficientemente constantes para ser visibles desde el principio hasta el fin y suficientemente cambiantes para tener una historia con por lo menos dos fases distintas. En este contexto, la obra literaria individual es considerada como ejemplificadora de una posible versión de una uni-

<sup>12</sup> Para ser más exactos, los textos están constituidos por palabras solamente. Son los diferentes aspectos o potencialidades de esas palabras los que dan origen a patrones de diferentes especies, desde la versificación hasta la visión del mundo.

\* N. del T. En alemán: «aspecto parcial».

<sup>13</sup> En un artículo fundamental, C. Guillén plantea las siguientes tres condiciones para cualquier historia literaria significativa: debería ser interna o específica, histórica, y sistemática. Véase «On the Object of Literary Change», en: *Literature as System*, Princeton, 1971, p. 497.

dad abstracta, sistemática, mientras que toda versión de esta especie sólo puede ser postulada sobre la base de observaciones estadísticas efectuadas en muchos enunciados individuales.<sup>14</sup> La poética histórica se ocupa de un proceso dinámico, de un sistema siempre cambiante. Tal proceso no puede ser representado mediante una sucesión de diferentes objetos individuales, sino solamente mediante una serie de estados o estadios de una misma unidad general. Los términos claves de toda historia literaria —y, por ende, de la poética histórica— son términos que se refieren a la interrelación *temporal* (diacrónica) entre fenómenos sucesivos. Entre esos términos figuran renacimiento y supervivencia; revuelta, innovación, originalidad y novedad; continuidad, tradición y arcaísmo; precursor y epígono, de vanguardia y conservador; imitación y parodia. Puesto que todos esos términos son relacionales, requieren dos o más fenómenos para tener sentido. Los fenómenos así relacionados deben compartir algún sustrato básico o pertenecer a la misma categoría; de lo contrario, toda la indagación se torna vana desde el punto de vista lógico.

Puesto que las unidades que forman el objeto de estudio de la poética histórica o, mejor aún, de la poética descriptiva diacrónica, son constructos hipotéticos o teóricos, ellas dependen de la teoría; en otras palabras, sólo existen y tienen significado dentro de los límites de un lenguaje o marco teórico específico. Algunos de los marcos y sus unidades, como el metro, el género, el narrador y el punto de vista, gozan de aceptación casi universal, a diferencia de otros, como el arquetipo o la *innere Form*, que están confinados a una escuela crítica particular. Por consiguiente, no todas las escuelas críticas pueden hacer el mismo número y las mismas especies de distinciones sobre el mismo corpus de obras; las unidades y patrones de relaciones descritos con gran agudeza por un historiador pueden no tener ningún sentido en absoluto para otro. Esta incapacidad de los historiadores para ver siempre las mismas cosas nos recuerda la bien conocida sentencia de Wittgenstein: «die Grenzen meiner Sprache sind zugleich die Grenzen meiner Welt».\* La poética histórica refleja así, de buen o mal grado, la diversidad de lenguajes críticos dentro de la poética *teórica*. Esta diversidad y la falta ocasional de un terreno común que la misma impone pueden ser consideradas inevita-

<sup>14</sup> Véase J. Slawinski, «Synchronia i diachronia...», pp. 12- 13.

\* N. del T. En alemán: «los límites de mi lenguaje son, al mismo tiempo, los límites de mi mundo».

bles, deseables o lamentables, pero una cosa está fuera de duda, y es que la poética histórica es enteramente dependiente de *algún* lenguaje crítico y de *algún* aparato teórico para poder hacer cualquier clase de distinciones y generalizaciones. También esto está en riguroso paralelismo con la situación existente en la lingüística, en la cual la lingüística diacrónica en general y la historia de cualquier lenguaje particular presupone un vocabulario teórico (como «fonema», «vocal», «modificador»), que proporciona el conjunto de instrumentos generales necesarios para la descripción y análisis de cualquier corpus de enunciados. Sólo con la ayuda de tales unidades abstractas se puede escribir una gramática diacrónica de cualquier lenguaje, detallando la forma particular que cada una de esas unidades generales adoptó en diferentes momentos y la fecha, dirección y alcance de la modificación que sufrió en un determinado intervalo temporal.

Otra consideración general concierne a los diferentes grados de precisión de que son capaces los diferentes estudios dentro de la poética histórica. Si se acepta el modelo estratificado de la obra literaria — adoptado por Ingarden, Kayser, y Wellek y Warren—, se sigue que la precisión disminuirá a medida que «ascendamos» del nivel del sonido al del tono estético de un texto. Diferentes unidades teóricas requieren o presuponen cantidades muy diferentes de interpretación y actualización por el lector, y son muy diferentes por lo que toca al grado de integración a través de los diversos estratos que ellas necesitan. Por ejemplo, el metro puede ser examinado adecuadamente por separado, o con referencia al ritmo, la rima y las estructuras sintácticas, todos los cuales influyen en su perceptibilidad, si no en su existencia propiamente dicha. Pero no hay necesidad de estudiar los temas, motivos o métodos de caracterización para llegar a resultados adecuados en la métrica histórica. Por otra parte, el estudio de la naturaleza y de los cambios en unidades altamente complejas y de gran escala como la ideología, o la visión del mundo, o la representación de la realidad, requiere un análisis previo de todos los elementos textuales, desde el sonido hasta la trama, hasta los complejos de ideas, hasta los patrones de las interrelaciones entre ellos. Estas unidades de gran escala son, por lo tanto, más bien derivativas que primarias. Además, apenas son aislables, y para su comprensión dependen del análisis previo de unidades más pequeñas. Tales unidades complejas están expuestas a construcciones discrepantes y cualquier intento de aprehenderlas es seriamente afectado por la

distancia temporal entre el historiador y el texto. Esto no es, sin embargo, una excusa para no ocuparse en tales estudios, sino más bien un planteamiento de las dificultades y limitaciones inherentes a tales ambiciosos proyectos.

El número de las diferentes unidades teóricas que pueden servir de puntos focales para los estudios en el dominio de la poética histórica es muy grande, y la naturaleza y el tamaño de las mismas están extremadamente diversificados. De un modo formal se pueden distinguir, creo yo, varias especies de unidades según su status, así como según su tipo y grado de complejidad. En lo que respecta a su status, la siguiente división puede tener cierta validez:

1. Algunas unidades son indispensables para todo texto *qua* texto: tales son, por ejemplo, un principio y un final, algunos elementos miméticos y/o temáticos, y alguna forma arquitectónica o patrón compositivo. En este caso, la tarea del historiador consiste en descubrir las diferentes y a veces contradictorias especificaciones que una unidad textual de esta especie ha adquirido en diferentes momentos. También deberíamos buscar correlaciones distribucionales que vinculen cualquier especificación de esta especie a otras características formales, como el género, el método de descripción, los motivos y los temas, etc. Por ejemplo, el principio de un texto narrativo puede coincidir con el primer acontecimiento en la cronología de los acontecimientos narrados o estar *in medias res* con respecto a la acción. Esta última posibilidad está obviamente correlacionada, en términos de su acaecimiento, con la tradición épica, mientras que otras variantes pueden estar asociadas con otros géneros o efectos estéticos. Lo mismo se podría afirmar sobre las conclusiones de los poemas y su relación con el género y el método artístico.<sup>15</sup> Hoy día no es posible proporcionar ninguna lista satisfactoria de tales unidades textuales básicas, y ella sólo estará disponible una vez que tengamos una teoría general de los textos y de las unidades semánticas de gran escala que esté mucho más altamente desarrollada. Tales teorías se vienen proponiendo actualmente de manera tentativa en los estudios neorretóricos, así como en el análisis del discurso.

2. Hay también unidades que forman grupos exhaustivos, de tal manera que por lo menos un miembro de cada grupo debe ocurrir con algu-

<sup>15</sup> Véanse, por ejemplo, N. Miller, ed., *Romananfänge*, Berlín, 1965, y B. H. Smith, *Poetic Closure*, Chicago, 1968.

na especificación en todo texto. Todos los textos, por ejemplo, están en prosa o en verso, son presentados a través de un orador o de un personaje interno, y son predominantemente narrativos, descriptivos o reflexivos. Se han hecho muchos intentos de construir tales conjuntos exhaustivos para las unidades de todos los tipos, desde las medidas del verso hasta los tipos de trama, el tono y la visión del mundo. Excepto en unos pocos casos simples, es difícil decir si algún conjunto así propuesto es verdaderamente exhaustivo o si una determinada lista de alternativas que él presenta es verdaderamente la más útil. Pero cualquier lista de esta especie sirve como una guía útil para una descripción sistemática de las variedades de un elemento poético central. En este contexto, el estudioso tiende a hacer tres preguntas: ¿qué miembro o miembros de un determinado conjunto de alternativas ocurrió o no ocurrió en una determinada sección temporal (por ejemplo, no todos los períodos tienen la narrativa en primera persona o el monólogo dramático); ¿qué regularidades de acaecimiento conjunto y/o exclusión mutua prevalecieron entre cada uno de esos miembros y otras unidades textuales?; ¿cuál fue la forma específica que cada una de esas unidades adoptó en el momento dado?

3. Hay, además, algunas unidades cuya existencia es opcional y está ligada a un momento, como la rima, la forma de soneto, una técnica de composición basada en el montaje, detalladas descripciones realistas de la naturaleza, etc. El número de tales unidades es muy grande y siempre aparecerán otras nuevas en textos futuros. Un estudio en el dominio de la poética histórica también puede adoptar una opción de esta especie como su punto focal y reconstituir el surgimiento y las transformaciones históricas de la misma, incluyendo su desaparición y su reaparición.

4. Por último, hay un gran número de unidades o características textuales que pueden ser consideradas opciones-dentro-de-opciones, como, por ejemplo, la forma de soneto de Petrarca dentro de la tradición del soneto como un todo, la *Künstlerroman*\* como una subespecie de la novela de formación, las descripciones emblemáticas, personificadas y muy detalladas e individualizadas de la naturaleza como un todo, la *rime riche* y la media rima como dos especies de rima, y así sucesivamente.

\* N. del T. En alemán: «novela que representa el destino de un artista, el desarrollo artístico de éste, y que a menudo trata la cuestión de la esencia de la condición de artista y la actitud del artista hacia la sociedad» (*Brockhaus Wahrig Deutsches Wörterbuch*).

Como vemos, las cuatro especies de unidades que acabamos de enumerar forman una jerarquía de tres hileras de especificaciones crecientes, con (1) y (2) en el nivel más básico, seguidas por (3) y, finalmente, por (4). En este punto deberíamos subrayar que la poética *histórica*, a diferencia de la poética *teórica*, no está interesada en las unidades esenciales de cualquier texto como tal, o en tipologías exhaustivas, sino *solamente* en aquellas características que pueden adquirir y adquieren un carácter diferente en el curso del tiempo, y cuya existencia misma está ligada al tiempo. En otras palabras, está interesada en las diferentes especificaciones opcionales de (1) y (2), o en unidades que son enteramente opcionales desde el punto de vista de una teoría general de los textos. Por consiguiente, la totalidad de la poética histórica se ocupa de las diversas opciones o elecciones permitidas por la poética sistemática o teórica, y procura determinar cuáles de ellas fueron realizadas realmente, en qué forma específica, y en qué circunstancias.

Dos especies algo diferentes de estudio dentro de la poética histórica pueden ser considerados un resultado inmediato de nuestra jerarquía de opciones. En la primera especie, el estudioso proporciona un registro cronológico de *todas* las diferentes especificaciones que una unidad necesaria u opcional, o sea, una unidad de los tipos 1-3, ha adquirido en el curso del tiempo. Ejemplos son el estudio *La rima: su historia y teoría* de Zhirmunski o el estudio de Romberg sobre la narrativa en primera persona.<sup>16</sup> Aquí el propósito es, evidentemente, atrapar el cambio histórico en toda su variedad. En la segunda especie de estudio, el estudioso cartografía el itinerario total de un conjunto de opciones-dentro-de-opciones, o sea, de unidades del tipo (4), como, por ejemplo, en el estudio de Zhirmunski sobre el poema narrativo de Byron y sus imitadores rusos,<sup>17</sup> o del extenso estudio de Curtius sobre la persistencia de los *topoi* clásicos hasta por lo menos el siglo XVII. En esta especie de estudio, *un solo modelo* o tradición es aislado para someterlo a discusión, y aquí el estudioso está interesado no tanto en las variaciones temporales, como en el hecho de que tal modelo persistió durante largos espacios de tiempo. Aquí no se busca la mutabilidad inevitable, sino más bien la *Dauer*

<sup>16</sup> V. Zhirmunski, *Rifma, eio istoriia i teoriia*, Leningrado, 1923, y B. Romberg, *Studies in the Narrative Techniques of the First-person Novel*, Estocolmo, 1962.

<sup>17</sup> Zhirmunski, *Bairon i Pushkin*, Leningrado, 1924.

*im Wechsel*,\* los factores cohesivos que aseguran una medida de continuidad y unidad en la niebla del cambio que todo lo engulle, que a cada momento amenaza con desintegrar el proceso literario en fases discontinuas y ajenas entre sí.<sup>18</sup> Los estudios de esta segunda especie son, en realidad, un trabajo ulterior sobre las subespecies, fases, líneas de desarrollo o variedades individuales distinguidas en los estudios de la primera especie, con un desplazamiento del énfasis de la diversidad a la uniformidad.

Hay muchos otros criterios, derivados de otras preocupaciones teóricas, que pueden ser usados como la base para clasificar las diversas unidades de estudio posibles en el dominio de la poética histórica. Se podrían distinguir, por ejemplo, unidades *simples vs. complejas*, o *componentes individuales vs. «síndromes» de componentes*, para emplear el término de F. E. Sparshott. En el primer caso se tienen en consideración elementos morfológicos (como imágenes, metáforas, motivos, situaciones, el paralelismo o el contrapunto como principios composicionales), y funciones textuales (como retardación de la acción, sorpresa, conducción del lector en una dirección errónea, inversión, intensificación). En el segundo caso, se tiene en consideración el acaecimiento conjunto, como un patrón moderadamente persistente, de por lo menos dos elementos y/o funciones —por ejemplo, la correspondencia de la dicción con la especie de héroe, del metro con el tema, las constelaciones relativamente estables de elementos estilísticos, composicionales y temáticos conocidos como géneros literarios históricos, o la utilización persistente de ciertos elementos morfológicos —por ejemplo, el *epitheton ornans*— para desempeñar funciones textuales específicas, como traer a la mente del lector un personaje.

Contemplando la misma gama de fenómenos desde una perspectiva ligeramente diferente, los diversos aspectos o niveles de la obra literaria pueden ser divididos en: los que existen como componentes *textuales* vs. los que son *proyectados* por o desde ellos. En la lista de las unidades proyectadas podemos incluir cosas como el tono, el estado anímico, la

\* N. del T. En alemán: «duración en el cambio».

<sup>18</sup> Véanse en este contexto las iluminadoras observaciones de M. Cadot sobre las diversas formas de tradición y continuidad en el proceso historicoliterario, en: *Neohelicon*, núm. 1, 1973, pp. 313-315. Véase también Guillén, ob. cit., sobre este punto.

actitud, la atmósfera, los efectos globales —estéticos y psicológicos en general— de un texto, y la cualidad del mundo creado o representado en el mismo. En este contexto se debería reservar una posición especial, intermedia, para el *método de representación [portrayal] de la realidad* empleado en un texto. Con este término me refiero a la selección y combinación de diversas técnicas lingüísticas y composicionales para crear alguna compleja unidad mimética o temática, como un personaje, emoción o línea de ideas. Según las estrategias específicas empleadas y según la naturaleza de los materiales miméticos y temáticos simples utilizados, probablemente se podrían definir diferentes procedimientos artísticos como «lo grotesco», el simbolismo, la alegoría, la alusión, la abstracción, etc. Un estudio diacrónico nos dará aquí una sucesión temporal de soluciones sorprendentemente diferentes a los mismos problemas o tareas, como la creación de *vraisemblance*, la representación de las emociones o el físico humanos, la descripción de un espacio interior, o la representación de acciones simultáneas.

Todos los textos literarios tienen diversos *papeles culturales* asociados a ellos o a algunos de sus componentes. Tales papeles están asociados a diferentes tipos de textos o características textuales en diferentes períodos, por ejemplo, la instrucción al *exemplum*, el entretenimiento al payaso o al tonto. El repertorio de papeles culturales asignados a la literatura como un todo y la naturaleza específica del elemento o síndrome que desempeña cada uno de ellos, cambian radicalmente en el curso del tiempo. Este hecho podría servir de base para un examen diacrónico de los cambios en el acoplamiento o pareo de textos y funciones.

Hemos mencionado anteriormente la unión de elementos individuales para formar síndromes textuales. Pero los síndromes tampoco existen aisladamente: también ellos tienden a formar sistemas de segundo orden. Los diversos niveles de dicción que están a disposición del escritor en cualquier momento, forman un conjunto organizado, y lo mismo se aplica a los modelos genéricos y a los métodos de representación de la realidad, desde el naturalista hasta el surrealista. La composición y la organización interna de cada sistema de síndromes de esta especie son diferentes en diferentes períodos. Además, cada síndrome individual es definido en términos de sus posiciones en el sistema y de sus relaciones con los otros constituyentes: los estilos «alto», «medio» y «bajo» son definidos unos con respecto a los otros, y lo mismo es cierto sobre los géneros, como cuento, *novelle* y novela. Ahora bien, el número de cons-

tituyentes en cada conjunto de esta especie y la ubicación de las líneas fronterizas entre ellos cambia históricamente; esto, a su vez, impone un cambio correspondiente en la naturaleza específica de cada constituyente. La investigación de tales mutaciones históricas puede ser otra área de estudio en la poética histórica.

### **III. La estructura de la poética histórica: reglas y sistemas de reglas**

En contraste con la *close reading* de textos individuales, que está interesada en lo único y particular, la poética histórica está interesada en generalizaciones o regularidades relativas a la naturaleza específica de cada fase del curso histórico de una unidad teórica dada, así como en su extensión y duración. La forma específica que adopta una unidad teórica en cada momento es, como se recordará, una opción o una opción-dentro-de-opción desde el punto de vista de la poética sistemática. No obstante, puede ser representada mediante un modelo, caso paradigmático o tipo ideal como «el pentámetro yámbico del siglo XVII» o «la estructura épica clásica». Tal tipificación descriptiva es el primer paso en la presentación ordenada de esta especie de regularidad histórica. El paso segundo y decisivo implica la construcción por el estudioso de una *norma o regla* general de la que se pueda derivar o generar la naturaleza específica de cada fase del curso de la vida de la unidad dada. La construcción de semejante regla o norma es rigurosamente paralela al establecimiento por los lingüistas de gramáticas históricas para diversas fases de la historia de una lengua. En primer lugar, ambos, el lingüista y el historiador literario, tienen a su disposición cierto cuerpo de enunciados o textos individuales. Ambos examinan sus datos desde el punto de vista de una unidad teórica particular que les interesa, por ejemplo: el sistema de casos del medio alto alemán o la estructura de la trama de la tragedia isabelina. Ambos descomponen el enunciado o texto según su marco teórico (lingüística general, teoría literaria), y escogen para un ulterior examen uno o más aspectos del mismo. Como un segundo paso, el lingüista y el historiador literario buscan igualmente regularidades dentro del corpus dado en la naturaleza específica del aspecto o unidad así aislado. Si tales regularidades son realmente discernibles, primero son representadas en términos de tipos ideales o casos puros. Cuando este caso ideal es representado

después en términos de una regla o norma, obtenemos no sólo una descripción adecuada del mismo, sino también un medio de generar más unidades o combinaciones de unidades de esta especie. Es por eso que cualquier estudiante de filología clásica, después de cierto tiempo, puede generar nuevas oraciones en lenguas muertas, y también es por eso que inmediatamente podemos declarar correcta o incorrecta cualquier oración de esa especie. En la literatura, tales normas o reglas explican la posibilidad de escribir *à la manière de*, a veces tan bien que es difícil decir, en el caso de un original de valor reconocido, cuál es la imitación y cuál la obra original. De hecho, supongo que todos los escritores que imitan o reviven obras de otros tiempos tienen cierta aprehensión intuitiva, no formulada, de tal gramática de las formas literarias de sus modelos, o de entrada no podrían imitarlos.

Cualquier norma o regla de esta especie es un constructo hipotético, establecido por el lingüista o el historiador literario sobre la base de un corpus limitado de datos. Pero una vez que está establecido, el historiador empieza a buscar *todos* los textos que acatan esa norma. En otras palabras, procura establecer la extensión de la clase o el radio de aplicabilidad de una norma particular. Los aspectos tipológicos y los exhaustivos de un estudio histórico, o la poética y el estudio erudito, están unidos en este estadio. Es importante observar nuevamente, en este punto, que los casos ideales o las normas no existen de manera independiente. Sólo existen los textos individuales y la forma particularizada que un tipo ideal dado adopta en ellos. Además, ningún texto nos proporciona una encarnación perfecta de ninguna norma; una norma en la poética histórica es como el conjunto hipotético de reglas lingüísticas que el hablante ideal emplea en una situación ideal a fin de producir solamente oraciones bien formadas. La observación de los textos individuales conduce solamente al establecimiento de tendencias estadísticas. Un caso ideal, representado por una norma, es, por esa razón, un centro común imaginario hacia el que gravita un gran número de casos imperfectos individuales.<sup>19</sup> Los aspectos estadísticos y los estructurales son, por lo tanto, complementarios, aunque nunca coincidan. Naturalmente, el número de textos que podemos considerar que cumplen u obedecen una norma específica de la naturaleza de una unidad dada, depende del grado de precisión requerida

<sup>19</sup> Esta imagen la tomo en préstamo de B. Tomashevski, *Stilistika i stijoslozhenie*, Leningrado, 1959, p. 502.

o del margen de variación permitido. En última hipótesis, sólo un único texto satisfará una norma muy estrictamente definida. Pero, puesto que la mayoría de los fenómenos literarios, especialmente los diacrónicos, son percibidos de una manera relativo-contrastiva, probablemente se podría formular la siguiente regla empírica: un texto individual satisface la norma  $N_1$  para una unidad dada, si, y solamente si, no se puede mostrar que ese texto satisface con un grado menor de desviación otra norma  $N_2$  para esa unidad, donde  $N_2$  es también formulada en el estudio histórico dado.

En efecto, la existencia misma de cualquier fase separada en la historia de una determinada opción sólo puede ser percibida de una manera relativo-contrastiva, o sea, en relación con las normas de las fases precedentes y subsiguientes, de las cuales difiere marcadamente. Toda una fase separada puede a veces ser definida por entero en términos de normas *negativas*, que excluyen o prohíben ciertas características, especialmente las que predominaban en la fase inmediatamente anterior, o que forman parte de una tradición larga, continua. El común denominador de las docenas de «ismos» que aparecieron en la historia literaria europea entre aproximadamente 1900 y 1930, es, probablemente, un factor negativo compartido de esa especie: un rechazo total de la tradición pasada y una ruptura consciente, deliberada, con ella o una abierta desobediencia a ella. Así pues, las prácticas poéticas de todas esas escuelas pueden ser definidas en términos relativos como diversos *modos* de invertir o negar el *mismo* conjunto de normas canónicas de fines del siglo XIX. Pero no hay necesariamente ningún modo específico de inversión común a todas esas escuelas, ni, por ende, ninguna norma o rasgo poético adoptado por todas ellas. También la llamada vanguardia literaria de cualquier período puede ser definida en términos de su posición en la serie histórica, es decir, de su relación con la práctica literaria dominante de su momento, y de su función para la futura producción literaria que no existe todavía. La vanguardia es el *Geist, der stets verneint*,\* un espíritu que siempre rechaza las normas literarias dominantes de su tiempo con respecto a varios aspectos centrales de la obra literaria. Eso se hace sin prestar atención alguna al contenido específico de esas normas, y habitualmente es acompañado por una exhortación a otros escritores a rebelarse contra la práctica presente, a desafiarla, a liberarse de ella y a desviarse de ella

\* N. del T. En alemán: «espíritu que constantemente dice que no».

radicalmente de cualquier modo que escojan, siempre que la rebelión y la desviación sean enérgicas.

Nuestras conclusiones hasta ahora son las siguientes: una descripción adecuada de una fase particular en la historia de una opción literaria (elemento, síndrome, sistema de síndromes) tiene la forma lógica de una regla, norma, o conjunto de reglas que determinan la naturaleza específica de esa fase. En el caso de una unidad compleja (género, método artístico, sistema de estilos), esas reglas también deberían determinar el número de componentes distintos en cada complejo, la ubicación de las líneas fronterizas entre ellos, y las interrelaciones entre los mismos, tales como cuál elemento es predominante y cuál subordinado, cuál central y cuál periférico. Cada fase distinta en la historia de una determinada unidad representa un estadio o un estado del sistema en el proceso de cambio que todas las unidades literarias sufren en el curso del tiempo. En otras palabras, cada fase de esta especie es un momento o *découpage* sincrónico en una serie diacrónica. La totalidad de todas las fases/estadios de una determinada unidad, ordenados cronológicamente, constituye la historia total de la vida de esa unidad. A esa sucesión de estadios corresponde, en el nivel teórico, una serie cronológica paralela de conjuntos de reglas, y cada conjunto rige una fase. Como una narración, esta sucesión de conjuntos de reglas tiene la forma de una simple serie aditiva: «A, y entonces B, y entonces C...». Pero ese no es todavía el estadio final. Siguiendo la fundamental sentencia metodológica de Jakobson y Tyniánov, de que «la historia de un sistema también es un sistema»,<sup>20</sup> el historiador literario debería suponer que la sucesión de fases de cada unidad, así como la sucesión de los conjuntos de reglas que gobiernan esas fases, forman una serie ordenada. En otras palabras, el historiador literario debería buscar no sólo los diversos tipos estructurales en cualquier momento dado, sino también los diversos tipos de estructuras diacrónicas de segundo orden que la evolución de esos tipos estructurales de primer orden, sincrónicos, manifiesta. Para decirlo de una manera sencilla, el historiador literario debería buscar algunas reglas diacrónicas, de segundo orden, que gobiernen la sucesión histórica de fases y reglas en lo que respecta a alguna determinada unidad, o sea, debería buscar reglas que gobiernen el proceso total de cambio en esa unidad. En el primer ensayo

<sup>20</sup> Véase I. Tyniánov y R. Jakobson, «Problemy izucheniia literatury i iazyka», *Novyi Lef*, núm. 12, 1928. Citado según W. D. Stempel, ed., *Texte der russischen Formalisten*, vol. 2, Munich, 1972, pp. 386 y 388.

de la *Anatomía de la crítica*, titulado «Crítica histórica», Northrop Frye distingue cinco fases sucesivas en la historia de una unidad llamada «el poder de acción del héroe», describe cada una de esas fases y sus correspondientes reglas, y formula dos reglas diacrónicas generales que gobiernan esa sucesión como un todo. La primera regla enuncia que la sucesión es regida por una constante declinación en el status del héroe de lo divino a lo subhumano. La segunda regla enuncia que las cinco fases forman un conjunto exhaustivo y que su sucesión sigue un patrón circular, de modo que después de eso podemos esperar un regreso a la primera fase. Los estudiosos literarios han propuesto muchas reglas de desarrollo o evolución para diversas unidades. En un extremo están los meticulosos estudios cuantitativos de Josephine Miles, que indican la regularidad en el curso histórico de los cambios de las proporciones entre diversos tipos de estructura oracional o partes de la oración, durante más de seis siglos de poesía inglesa. En el otro extremo están los estudios como la ambiciosa e inconclusa historia de la literatura alemana de Paul Böckmann, escrita en términos de una supuesta regularidad en la serie de los cambios que han tenido lugar tanto en el estilo de esa literatura como en su visión del mundo. Y hay también algunos estudiosos que han propuesto leyes de evolución universales, enunciando que el curso de «la literatura mundial como un todo» va de las formas sincréticas a las puras, o de las simples a las complejas, o que es, en realidad, una oscilación eterna entre dos polos. Es obvio que nuestra capacidad o incapacidad para hallar alguna regularidad diacrónica en el curso total de una unidad dada depende del espacio de tiempo abarcado, la precisión de las distinciones realizadas, y la extensión del corpus cubierta. En todo caso, siempre que nos ciñamos a unidades específicas y bien definidas, esta búsqueda de leyes diacrónicas sigue siendo rigurosamente paralela a la labor de la lingüística histórica, que condujo a la formulación de leyes como, por ejemplo, la gran mutación vocálica.

No obstante, deberíamos introducir aquí una reserva: todas las leyes diacrónicas en la poética histórica son, en realidad, generalizaciones descriptivas glorificadas. Esas leyes están, de veras, inmanentemente presentes en el sistema literario, pero no pueden explicar (o sea, dar las causas de) la regularidad discernible en el proceso de cambio de alguna unidad literaria, o dilucidar el mecanismo con arreglo al cual tiene lugar ese cambio, o proporcionarnos la *ratio suffiendi* para la naturaleza específica de alguna fase particular de la historia de una determinada unidad. Esos problemas, creo yo, solamente se pueden responder trasasan-

do los límites de la poética histórica inmanente hacia contextos culturales más amplios. Mientras que la poética histórica nos proporciona los métodos más adecuados para la descripción de los fenómenos literarios, la explicación de esos fenómenos requiere que se incorporen también otras series culturales. Volveremos a este punto más adelante.

Al inicio de este ensayo dijimos que la historia literaria como disciplina se ocupa del cambio, y que una de sus condiciones primarias es la preservación de un orden cronológico fijo, irreversible, de fenómenos. Ahora bien, el cambio mismo es una noción contrastiva relativa. Puede implicar una nueva modificación en la naturaleza específica de una determinada unidad (innovación), o un renacimiento de una variedad anterior, o la desaparición de algunas características de una determinada unidad, o incluso de esa unidad como un todo. En todo caso, «cambio» es, en este contexto, la medida de la diferencia en la naturaleza específica de dos fases históricas adyacentes cualesquiera de la misma unidad literaria, diferencia que se produjo debido al proceso temporal irreversible. Si tenemos presente estas salvedades, podemos dar la siguiente definición de la especie de estudio emprendido por la poética histórica: *Un estudio en el dominio de la poética histórica es una narración diacrónica de los cambios relativo-contrastivos que han ocurrido en el curso del tiempo en los conjuntos de reglas (normas) que rigen la naturaleza específica de alguna determinada unidad teórica. Semejante estudio procura especificar la naturaleza de cada conjunto de reglas de esta especie, y establecer algunas tendencias o regularidades diacrónicas globales que rijan la sucesión de esos conjuntos de reglas. Cada conjunto de reglas, obviamente, define una fase histórica distinta en la existencia de la unidad dada.*

Probablemente, aquí se requieren varios esclarecimientos más, antes de pasar a examinar de manera más detallada la estructura interna de esos conjuntos de reglas literarias. Ante todo, damos por supuesto que la producción de textos literarios, como todas las demás actividades simbólicas, es regida por reglas; que sus reglas poseen un carácter interpersonal; y que, por lo tanto, pueden ser aprendidas y formuladas en términos convincentes. Esto no quiere decir que todo escritor tiene a mano un conjunto de reglas de esta especie, ni siquiera que él podría producir uno si se lo pidieran. El escritor puede tener concepciones erróneas sobre la naturaleza de su actividad y las reglas que la guían, o puede no ser consciente de la existencia de ningún conjunto de reglas de esta especie, del mismo modo que los hablantes autóctonos de una lengua pueden desconocer por entero su

gramática, o construirla erróneamente. No obstante, en ambos casos el estudioso tiene el derecho de formular tales reglas. Esto nos conduce a nuestro segundo punto. Puesto que es el estudioso quien construye las normas para una determinada unidad sobre la base de los datos estadísticos y/o tipológicos, no hay ningún conjunto correcto de reglas para ninguna fase de una determinada unidad. Más bien tratamos de derivar regularidades observacionales de un conjunto de normas que utilizan en sus formulaciones diversos conceptos teóricos e hipótesis. Por lo regular, se pueden construir varios conjuntos diferentes de normas, tomando como fuente cada uno de ellos un marco teórico diferente, para la derivación del mismo conjunto de datos observacionales (por ejemplo, las gramáticas transformacional y no transformacional del inglés). La elección entre tales conjuntos alternativos es realizada sobre la base de criterios metodológicos generales, como la simplicidad, la coherencia, la consistencia, el radio de acción, y la compatibilidad con marcos teóricos más amplios. Pero —se podría preguntar— ¿qué podemos decir sobre las declaraciones críticas hechas por los escritores mismos y por sus lectores y reseñadores de su tiempo? ¿Qué sobre sus gustos, hábitos, horizontes de expectativas, sentencias y declaraciones? ¿No proporcionan ellos los conjuntos de normas que rigen la producción literaria de una era? Sin embargo, no todas las generaciones y culturas nos han dejado tales declaraciones. Ese es, por ejemplo, el caso de la literatura bíblica, que, ciertamente, está regida por rígidos conjuntos de reglas, pero que no nos dejó ningún código crítico. Además, a causa de la diferencia en la perspectiva, creada por el hecho de que toda historia literaria es escrita en retrospectiva, podemos devenir conscientes de las evidentes discrepancias entre las sentencias críticas y los autocomentarios formulados por los *autores* y sus contemporáneos, y las normas para la misma producción literaria como fueron construidas por *nosotros*. Un caso bien conocido es el abismo entre las teorías didácticas y la práctica mimética de los autores del Renacimiento. Casos similares ocurren cuando un autor considera que es un innovador radical, mientras que a nosotros nos parece una continuación directa de sus predecesores, o viceversa. Aunque las declaraciones críticas de una era pueden servir como una pista o posible indicio de las reglas que están en la base de la producción literaria de ese momento, siempre deben ser tomadas *cum grano salis*, y no como formulaciones privilegiadas y confiables.

A veces se arguye que todo conjunto de reglas proporcionado por la poética histórica es de muy limitada utilidad, o porque ningún texto indivi-

dual lo encarna completamente, o a causa de la incesante fluctuación en la naturaleza de toda unidad literaria, incluso dentro de los límites de una fase. Se supone que este constante dinamismo priva de sentido a todas las nociones y definiciones estáticas, y haga de todas las normas históricas hipostasiaciones artificiales que distorsionan la naturaleza dinámica del proceso literario. Pero me parece que, siempre que seamos conscientes del hecho de que ninguna construcción teórica es una imagen especular de la realidad individual en el espacio y el tiempo, esas objeciones son exageradas. En primer lugar, aunque no hay dos obras *idénticas* en lo que respecta a la naturaleza de cualquier unidad que se presente en ambas, y aunque la naturaleza de cualquier unidad de esta especie, en efecto, está cambiando todo el tiempo, podemos establecer, no obstante, cierto margen de variación en el que entran todos los ejemplos de una determinada unidad dentro de cualquier fase. En segundo lugar, si consideramos como una *langue* algún tipo ideal y el conjunto de reglas que lo rigen, y si además consideramos como una *parole* cada texto individual que encarna a ese tipo ideal, también podemos establecer entre los dos un nivel medio de *dialecto*, de tal naturaleza que todas las diferentes *paroles* que encarnan el tipo ideal se dividan en un pequeño número de distintos dialectos o variantes-normas. En verdad, cada dialecto de esta especie se desvía de la norma o regla ideal en alguna medida, pero sigue siendo una categoría *general*, no un uso idiosincrático.<sup>21</sup> La totalidad de todos los dialectos de un determinado conjunto de reglas constituye el margen de variación de ese conjunto en cualquier momento. Además, no todas las unidades literarias cambian a la misma velocidad; algunas son más estables; otras, más lábiles. Las fases en la historia de algunas unidades (por ejemplo, la tradición épica) se miden en siglos, no en años, lo cual indica una extrema estabilidad o, lo que viene a ser lo mismo, una velocidad de cambio muy baja. Ciertamente, se pueden postular conjuntos de reglas de relativa persistencia por lo menos para aquellas unidades que muestran semejante «*longue durée*».<sup>22</sup> Por último, y probablemente lo más importante, no hay ninguna necesidad de concebir ninguna fase en la historia de una determinada unidad como un espacio de tiempo estático; más bien debería ser considerada de una manera relativo-contrastiva como un período de relativa estabilidad,

<sup>21</sup> E. Coseriu, «System, Norm und Rede», en: E. Coseriu, *Sprache: Strukturen und Funktionen*, trad. de H. Bertsch, 2a. ed. rev., Tübinga, 1971.

<sup>22</sup> Término de F. Braudel. Lo tomo de Guillén, ob. cit., pp. 440-441.

equilibrio dinámico o cambio en pequeña escala, en comparación con momentos de ruptura, revolución, o cambio radical, con «*epochale Zäsuren*»<sup>\*</sup> en términos de H. R. Jauss. «Estático» y «dinámico», por consiguiente, devienen nociones relativas, definidas por la magnitud y la velocidad del cambio en un determinado conjunto de reglas, y no por ninguna oposición absoluta entre flujo y estancamiento.

A lo que he estado llamando «normas» o «reglas de la gramática de las formas literarias», habitualmente se hace referencia llamándolo convenciones literarias. El término como tal implica algo general, lo que es común a muchos enunciados individuales o textos. Pone de relieve los aspectos suprapersonales, recurrentes e institucionales de la literatura, y les quita el énfasis a los individuales y únicos. Considera la literatura fundamentalmente como un sistema coherente de reglas para la selección y combinación de unidades abstractas para formar textos, reglas que son encarnadas en diferentes grados en los diferentes enunciados individuales. Los textos individuales, a su vez, son considerados como casos de tales reglas generales, como ejemplificaciones de las mismas, por así decir. La segunda implicación básica del término «convención» es la naturaleza ligada al tiempo, opcional y, en resumidas cuentas, arbitraria de toda norma desde el punto de vista de una teoría general de los textos (poética teórica). La naturaleza opcional de toda norma es señalada con la mayor claridad por los cambios drásticos que tienen lugar en el curso de la historia en el conjunto de reglas que rige toda unidad literaria aislada. En cuanto a su estructura interna, cada conjunto de reglas de esta especie está constituido por al menos dos subconjuntos: el primero plantea todas las diferentes formas específicas que una determinada unidad puede asumir, y el segundo cataloga cada una de esas posibilidades — todas las cuales son opcionales desde el punto de vista de la poética teórica— como obligatoria, permisible o inadmisibles. En realidad, cuando nos ocupamos de unidades cuya existencia misma es opcional desde el punto de vista de la poética teórica, como la rima o el método narrativo del flujo de conciencia, este conjunto de reglas considera obligatoria, opcional o prohibida no sólo la naturaleza específica de esas unidades, sino también su existencia misma. En otras palabras, cada conjunto de reglas consiste de listas de prescripciones, permisiones y exclusiones. Las variedades obligatorias y permisibles de cada lista, reunidas, constituyen la

\* N. del T. En alemán: «cesuras epocales».

gama total de posibilidades abiertas a alguna determinada unidad en cualquier fase de su historia. El cambio en un conjunto particular de reglas o convenciones para una determinada unidad puede implicar un cambio en la composición de la lista de las diferentes especificaciones de que esa unidad es capaz en principio y/o un cambio en la catalogación de algunas de esas variedades o de todas ellas. En otras palabras, el número y la naturaleza de las diversas opciones percibidas y/o el status de las mismas debe cambiar para que se establezca una nueva fase en la historia de una determinada unidad. Eso es todo lo que hay que decir sobre una unidad simple, como la medida del verso, la estructura de la trama o el tipo de imágenes.

La situación es un poco más complicada cuando tratamos con síndromes o unidades complejas, como las constelaciones genéricas. En este caso debemos apelar a una jerarquía de dos niveles. El soneto, por ejemplo, es un tipo completamente opcional de texto desde el punto de vista de la poética teórica. (1) Sin embargo, algunas de sus características, como el número de líneas, la existencia de la rima y la división en dos partes, han sido obligatorias en todas las fases de su historia desde Petrarca hasta el día de hoy. Han estado disfrutando de una larga duración, y pueden ser consideradas como las constantes o invariantes genéricas, como las características constitutivas del género. Pero hasta en ese caso se debería ser cauteloso: un esquema de rima de *alguna* especie ha sido obligatorio para todas las fases de la historia del soneto. Pero en diferentes fases estaban operando diferentes variedades de rima, de modo que cada *variedad* ha gozado de status obligatorio solamente para una fase. (2) Otras características formales del soneto, como la división en estrofas, la medida del verso, la relación entre la sintaxis y la división en líneas (es decir, el *enjambement*), no tienen especificaciones obligatorias para toda la historia del género. Más bien una variedad diferente de división estrófica es escogida en cada fase como obligatoria (shakespereana, petrarquiana, spensereana, etc.) y lo que era obligatorio en una fase se vuelve opcional o hasta es excluido en la fase siguiente. Esas características sólo gozan, pues, de una corta duración, y sirven como las especificaciones de período del patrón genérico subyacente y persistente.<sup>23</sup>

En la mayoría de los casos las normas o convenciones para las unidades literarias individuales no se presentan aisladamente. Antes bien,

<sup>23</sup> Sobre toda esta cuestión, véase F. Jost, «Evaluation esthétique et génologie: l'exemple du sonnet», *Neohelicon*, núm. 1, 1973, pp. 66-79.

todo un conjunto o haz de normas relativas a unidades heterogéneas se presenta conjuntamente y goza de cierta duración en el tiempo y extensión en el espacio. Podemos referirnos a semejante haz llamándolo *código* o «formación estilística» (A. Flaker), y es similar a la noción de «estilo de período» en la historia del arte. También sirve como la base literaria interna para la definición de una escuela, tendencia o movimiento literarios, como veremos en la sección IV. Esta unión de normas en haces ha sido descrita con la mayor elocuencia por el estudioso polaco M. Glówinski de la manera siguiente:

[Es] un ensemble de potentialités, historiquement situé, définissant la variété et le choix des formes littéraires dans une situation historique donnée... Cet ensemble offre un caractère de système: il crée la «langue» littéraire de l'époque, à la base de laquelle l'on retrouve une certaine série de normes.\*<sup>24</sup>

Pasemos ahora a examinar más detalladamente la esfera de problemas relacionados con la composición y la estructura interna de cualquier código literario.

A. El primer bloque dentro de cualquier código de esta especie consiste en un conjunto de normas que especifican la naturaleza de unidades literarias de diversos tamaños; puede ser denominado el conjunto de las *normas literarias sustantivas*.

A-1. Hemos distinguido antes varios tipos de unidades literarias según la naturaleza de las mismas: unidad simple, síndrome, y sistema de síndromes. Deberíamos indicar ahora la forma lógica que las normas sustantivas adoptan para cada tipo de unidad. Para cualquier unidad *simple*, sea un elemento morfológico o una función textual, la norma proporcionará cierto número de especificaciones alternativas y entonces pasará a catalogar cada especificación como obligatoria, permisible o prohibida, ora en la literatura como un todo (por ejemplo, la obscenidad en la Ilustración alemana), ora solamente en cierta constelación (por ejemplo, ninguna línea de prosa en una elegía clásica). De esa manera, cada norma de esta especie nos proporciona un *léxico* de unidades, así como reglas de *selección para cada unidad*.

\* N. del T. En francés: «un conjunto de potencialidades, situado históricamente, que define la variedad y el surtido de las formas literarias en una situación histórica dada... Este conjunto presenta un carácter de sistema: crea la 'lengua' literaria de la época, en cuya base hallamos cierta serie de normas.»

<sup>24</sup> M. Glówinski, *Powiesc mlodopolska*, Wroclaw, 1969, pp. 289- 290.

**A-2. (a)** Otras normas se ocupan de la combinación de las unidades especificadas en (1) para formar síndromes (complejos). Aquí estamos tratando con reglas de combinación que determinan cuáles de todas las combinaciones lógicamente posibles de elementos morfológicos especificados son necesarias, cuáles son permisibles, y cuáles están excluidas. Estas reglas se aplican igualmente a las combinaciones de elementos pertenecientes al mismo nivel (por ejemplo, dos motivos), o a diferentes niveles (por ejemplo, el estilístico y el temático). En el caso de combinaciones necesarias, podemos hablar de implicación mutua entre los constituyentes de la combinación; en el caso de combinaciones permisibles, de compatibilidad mutua; y en el caso de exclusiones, de incompatibilidad. Las leyes clásicas del decoro y las diversas reglas genéricas operantes en cada período son buenos ejemplos de esta especie de normas combinatorias. Además de enunciar qué combinaciones de elementos son permitidas y cuáles no, cada código también determina los patrones de las *interrelaciones* entre las unidades que pueden presentarse conjuntamente. También estas reglas de interrelación, o son de alcance universal, o están restringidas a géneros específicos. Estas normas relacionales enuncian, por ejemplo, que la lección moral es el factor central en toda obra de literatura (didactismo), o que el análisis psicológico debería predominar en la novela, mientras que la trama debería estar subordinada a él. Tales interrelaciones tienen la forma lógica de predominio o subordinación, equivalencia o indiferencia (por ejemplo, los patrones de sonido cualitativos carecen de importancia en la narrativa). A veces adoptan una forma semicuantitativa, cuando se refieren a las proporciones entre diversos componentes en un determinado tipo de texto, por ejemplo, *Erzählzeit* y *Erzählte Zeit* (G. Muller) o a la proporción entre descripción y acción en diferentes especies de poesía o narrativa.

**A-2. (b)** Se pueden construir normas análogas para las combinaciones e interrelaciones de funciones textuales, como el alivio cómico, el suspenso, la intensificación, etc.

**A-2. (c)** Un tercer grupo de normas se ocupa del acoplamiento o pareo de elementos morfológicos y funciones textuales. Podemos esperar aquí convenciones en cuanto a qué elementos *deben* ser utilizados para encarnar ciertas funciones textuales, qué elementos *pueden* ser usados con ese fin, y qué elementos son incompatibles con el mismo. Partiendo del otro extremo, esas reglas enunciarán qué funciones desempeña un determinado elemento «por su propia naturaleza» (por ejemplo, una determinada

figura retórica es cómica «por su propia naturaleza»), qué funciones puede desempeñar, pero, probablemente, sólo en ciertos síndromes especificados, y qué funciones son incompatibles con su naturaleza.

**A-3.** Las cuestiones de especificación, catalogación, compatibilidad mutua e interrelaciones mutuas son igualmente pertinentes para las unidades literarias proyectadas por las unidades textuales, como el tono, el estado de ánimo y el método de representación. Además, se considera que también esas unidades proyectadas se derivan necesariamente de algunos tipos de textos o elementos textuales (por ejemplo, la compasión y el miedo se derivan necesaria e inevitablemente de una determinada secuencia de trama), son compatibles con algunos otros, y son incompatibles con unos terceros (por ejemplo, el efecto trágico se desinfla invariablemente si el personaje no tiene ninguna grandeza).

**A-4.** Como se recuerda, también los síndromes forman sistemas. Todas las cuestiones enumeradas en (3) son, pues, igualmente pertinentes para tales constelaciones de segundo orden o síndromes. Aquí preguntamos, por ejemplo, por el número de géneros distinguibles en el sistema literario de una era y por la naturaleza precisa de los mismos; por la ubicación y la rigidez o flexibilidad de las líneas fronterizas entre los géneros, por las interrelaciones jerárquicas entre éstos, la posibilidad o imposibilidad de transferir características de una configuración genérica a otra, y la presencia o ausencia de géneros mixtos. Las mismas preguntas se les pueden plantear, *mutatis mutandis*, al sistema de estilos o niveles de dicción existentes en un momento dado, a los diversos métodos de representación y las interrelaciones entre los mismos, y así sucesivamente.

**A-5.** Por último, se ha de establecer un grupo de normas para el pareo de papeles culturales (divertir, instruir, convencer, transmitir la emoción, incitar a la acción) con tipos de textos. Estas normas son análogas en su forma a las establecidas en 2 (c) para las relaciones entre elementos textuales individuales y funciones textuales.

**B.** Las normas para las unidades literarias de diferentes especies y tamaños, obtenidas en A, constituyen como tales un conjunto no estructurado o una mera lista. Ahora bien, todo texto literario es el terreno de encuentro de varias normas para *diferentes* unidades; también constituye —en cada uno de sus niveles— una selección particular de entre las diferentes variedades permitidas a *cada unidad individual*.<sup>25</sup> En ambos ca-

<sup>25</sup> Véase J. Slawinski, «Synchronia i diachronia...», pp. 16-20.

sos es evidente la necesidad de instrucciones o regulaciones que controlen los procesos de elección entre diferentes alternativas para la *misma* unidad y de decisión entre las exigencias a veces opuestas planteadas por las normas para *diferentes* unidades (por ejemplo, la sintaxis y el ritmo). Así, el conjunto de las normas literarias sustantivas o convenciones individuales debe ser estructurado en un código coherente mediante un conjunto de *normas literarias regulativas* de segundo orden. Esas normas regulativas representan la *sintaxis* de las interrelaciones entre las normas alternativas para la misma unidad, así como entre las normas para diferentes unidades que coexisten en el texto individual.

**B-1.** Las diferentes alternativas para una determinada unidad, permitidas dentro de algún código, no son iguales en rango o valor; antes bien, están ordenadas jerárquicamente, de acuerdo con algunos criterios evaluativos, como mejor y peor, más y menos satisfactoria, digna o prestigiosa, ora *per se*, ora en una configuración particular. En otras palabras, algunas de estas posibilidades son consideradas superiores a otras, más bellas, adecuadas, etc. De esa especie, por ejemplo, es el preferir personajes «redondos» a los «planos», la tragedia a la comedia, el realismo a la abstracción, y la concisión a la abundancia de detalles. Lo mismo vale para sentencias como «El mejor método de caracterización es el que utiliza las propias palabras y actos de los personajes, no las declaraciones directas del narrador». La clasificación de los textos como más y menos valiosos según su tono (lo sublime vs. lo patético, por ejemplo) o su papel cultural (por ejemplo, iluminación divina, enseñanza moral, entretenimiento público), deja ver en acción las mismas reglas jerárquicas, o normas de valor y evaluación.

**B-2.** A menudo ocurre que diversas normas para diferentes unidades, al ser aplicadas al mismo texto, no pueden ser satisfechas todas a la vez plenamente o siquiera en parte. Un ejemplo sencillo sería un conflicto entre la palabra requerida en cierta línea poética para la medida del verso y la requerida por el nivel de la dicción del poema. En tales casos, dentro del código existen normas regulativas que establecen un orden de prioridades entre las normas sustantivas que rigen diferentes unidades literarias. Esas normas de prioridad han sido llamadas por E. H. Gombrich «el principio del Sacrificio».<sup>26</sup> En cada caso de conflicto entre conjuntos de

<sup>26</sup> E. H. Gombrich, «Norm and Form», pasaje reproducido en: M. Weitz, ed., *Problems in Aesthetics*, 2a. ed., 1970, p. 343.

valores o normas, este principio decide qué norma ha de ser sacrificada por qué otra norma y en qué medida.

C. Ya hemos tenido ocasión de señalar varias veces que todas las normas sustantivas son opciones desde el punto de vista de la poética teórica. Además, puesto que las normas sustantivas que se presentan juntas en cualquier código se refieren a unidades heterogéneas (por ejemplo, la versificación, la dicción, el tema, la persona del orador), *no* hay relaciones inherentes de implicación mutua entre ellas. La clasificación o evaluación de las diferentes posibilidades para cada unidad es también puramente convencional y está ligada al momento. Sin embargo, los practicantes de cada código creen que sus listas específicas de prescripciones, permisiones y exclusiones no son arbitrarias, sino motivadas o incluso necesarias. También creen que hay algunas afinidades electivas inherentes entre elementos específicos y/o funciones, y que su clasificación está basada en ciertas verdades evidentes. Una base plausible para esas convicciones sólo puede proporcionarla un marco conceptual más amplio, que incluya normas estéticas, así como normas sobre la naturaleza de la literatura y sobre la relación de ésta con la tradición. Cada marco de esta especie, a su vez, le confiere solidez a un conjunto dado de normas literarias sustantivas y evaluativas, haciendo que éstas se deriven de él de una manera casi deductiva. Para ser más precisos, y cautos, probablemente deberíamos decir que cada conjunto de normas estéticas *excluye* ciertas normas literarias sustantivas y regulativas, pero no que cualquier conjunto particular de normas literarias puede ser derivado con toda seguridad de normas estéticas generales. En efecto, aunque creo que los códigos literarios pueden ser presentados como sistemas estructurados, no pienso que puedan ser formalizados de una manera hipotético-deductiva. Antes bien, las normas de C, por una parte, y las de A y B, por la otra, «están relacionadas de una curiosa manera, compuesta de relaciones cuasi-lógicas y (cuasi)causales que indicamos con términos como ‘cultivar’, ‘generar’, ‘sugerir’, ‘sacar a la luz’ o incluso ‘controlar’ e ‘informar’». <sup>27</sup>

A causa de su naturaleza prescriptiva, esos marcos más amplios pueden ser considerados como conjuntos de normas *estéticas* y *axiológicas* sustantivas. Debido a su naturaleza abstracta y general, tales normas

<sup>27</sup> Véase H. M. Abrams, «What's the Use of Theorizing about the Arts?», en: M. W. Bloomfield, ed., *In Search of Literary Theory*, Ithaca, N. Y., 1972, p. 343.

pueden aplicarse a varios niveles de la obra literaria o incluso a varias artes a la vez. Esas normas estéticas y axiológicas postulan ciertos principios esencialistas, a los cuales les atribuyen una aplicabilidad universal. De esa especie, por ejemplo, son las exigencias de unidad, integración, economía, armonía, balance y proporción; o de fragmentariedad, complejidad, tensión e ironía. Tales principios pueden exigir simetría o asimetría, pureza de la dicción y unidad del efecto o el máximo de mezcla y variedad máxima de estilos y efectos; decoro o disonancia, sorpresa o repetición, carácter concreto o abstracción, concisión o detalles menudos, concentración del efecto o paso lento. Hasta nociones más vagas y más generales, como razón vs. emoción, o abierto vs. cerrado, sirven ocasionalmente de pautas estéticas. Tales principios generales pueden ser traducidos a términos de normas sustantivas para varias unidades literarias o especificados en esos términos, y servir al mismo tiempo como criterio para clasificar las diferentes variedades de cada unidad. Estrechamente asociado al conjunto estético de normas está otro conjunto, que hace afirmaciones categóricas sobre la «esencia» de la literatura como un todo, la *differentia specifica* de ésta, sus objetivos y papeles culturales, y los medios para realizarlos. De esa especie, por ejemplo, son las afirmaciones de que la literatura es lo universal en lo particular, un «procedimiento», un valor último (el arte por el arte), o un instrumento en la lucha proletaria. En este contexto se pueden hallar también normas que definen actitudes hacia la historia en general y la tradición literaria en particular. Tales actitudes bien pueden ir (en diferentes códigos, obviamente) desde la reverencia por los maestros del pasado, y un consiguiente deseo de continuidad literaria y de emulación con los modelos del pasado, hasta una total negación, desdén o rechazo del pasado. Como un corolario, los conjuntos particulares de normas literarias sustantivas son considerados universalmente válidos o ligados al momento y aplicables solamente a un período. Las exigencias de variedad o uniformidad, de síntesis histórico-cultural o de la voz única de la era, de genio individual y originalidad a cualquier precio o de un idioma literario universalmente compartido, también pertenecen a ese grupo. La adopción de cualquier conjunto de esta especie de opiniones historicoliterarias tiene implicaciones de gran alcance para el número, variedad y naturaleza específica de las normas sustantivas que uno encuentra en cada código, así como para el grado de continuidad o divergencia respecto de las tradiciones del pasado que ellas manifiestan.

D. He tratado de mostrar en las páginas anteriores que las normas literarias no existen *in vacuo* y que su existencia misma y su contenido específico en cada momento están íntimamente conectados con algunos marcos conceptuales «más elevados» o más generales que prevalecen en ese momento. Las normas examinadas en C pueden, por lo tanto, ser denominadas la «filosofía del arte» o la «filosofía de la literatura» de una era; se hallan en la base de los conjuntos de opiniones más específicos llamados habitualmente la «poética» abrazada por esa era. Pero se puede, y se debería, dar un paso más. Ni el sistema de normas literario, ni el estético existen de manera aislada e independientemente de los otros marcos conceptuales o sistemas e instituciones culturales de su tiempo. Todas esas instituciones participan en la red total de una determinada cultura, y todas ellas están interrelacionadas en alguna medida, por lo menos de una manera parcial y mediada.<sup>28</sup> Las diversas esferas conceptuales, como la estética, la religión, la psicología, la filosofía, la ética, la política y las ciencias, forman así un sistema de sistemas. Como en todo otro sistema, no todos los componentes son de igual status o valor, sino que más bien uno de ellos predomina y todos los demás están subordinados a él. Esas instituciones también están clasificadas por lo que toca a su importancia relativa, de centrales a periféricas o marginales. Toda cultura tiene así en cada momento algunas normas *culturales regulativas* que determinan el orden jerárquico de sus diferentes marcos conceptuales y la selección entre ellos en el caso de exigencias en conflicto (por ejemplo, ciencia vs. religión, política vs. ética, y así sucesivamente). Son esas normas regulativas las que hacen de una situación cultural un sistema coherente, en vez de un conjunto incoherente de códigos parciales. Todo mecanismo regulativo de esta especie determina *ipso facto* la posición de los códigos literarios (A, B) y estéticos (C) con respecto a las otras instituciones culturales. A veces, y en algunos grupos, se considera que la literatura es relativamente independiente, o que es la suprema esfera de valores. En tales ocasiones, se la deja en libertad de determinar su propia naturaleza y curso mediante reflexiones inmanentes. Pero en la mayoría de las ocasiones se considera que los códigos poéticos y los principios estéticos que se hallan en la base de los mismos están subordinados a otro marco conceptual, privilegiado, o son dependientes de él para su validez y contenido específico igualmente. Ese marco privilegia-

<sup>28</sup> Véanse Tyniánov y Jakobson, ob. cit., p. 388, y C. Guillén, ob. cit., pp. 508-509.

do es habitualmente el que en el momento se considera que es el supremo sistema de valores para la cultura como un todo. La especie de marco no literario considerado superior al literario, y la naturaleza particular de las opiniones que dominan dentro de ese marco en el momento, pueden tener implicaciones de gran alcance para los tres niveles de normas que hemos distinguido anteriormente (A-C).

Cada vez que el código cultural total es reestructurado o que las opiniones específicas mantenidas dentro de su componente dominante cambian, las áreas A, B y C cambian también en alguna medida, ora en lo que respecta a su composición, ora en lo que respecta a su organización interna. Si *tanto* la jerarquía de las instituciones culturales *como* la naturaleza de las ideas abrigadas dentro de la dominante cambian al mismo tiempo, se puede hablar de una profunda revolución o crisis cultural.<sup>29</sup> La referencia a normas culturales más amplias —inmediatamente, a normas estéticas e históricas, y en última instancia, a la estructura total de una cultura— es, por consiguiente, un requisito para la explicación de la naturaleza específica de las normas literarias sustantivas y regulativas en cualquier momento, así como para la explicación del tiempo, dirección, magnitud y velocidad del cambio en ellas. El cambio radical en las opiniones sociales y el paso de los modelos mecánicos a los biológicos contribuyeron mucho a suministrar las condiciones necesarias para el surgimiento del romanticismo, por ejemplo.

Aquí puede ser oportuna una nota final de advertencia. Hemos señalado anteriormente que las relaciones entre C, por una parte, y A y B, por la otra, no son estrictamente deductivas. Esto se aplica con fuerza aún mayor a las relaciones entre la institución cultural dominante de cualquier período y sus normas literarias y estéticas. Esas relaciones, en realidad, consisten en una elaborada red de coincidencias parciales, paralelismos, analogías y correlaciones, pero no inferencias. Los términos del campo predominante, como una religión o una ciencia, pueden ser aplicados a los campos estético y literario sólo *analógicamente*, puesto que los campos son heterogéneos en su contenido. Ese es el caso de los términos como «organismo», «reflejo», «darwinismo» o «revelación», cuando son aplicados a obras literarias o a códigos literarios. Probable-

<sup>29</sup> Véanse R. Cohen, «The Aesthetic Aspects of Literary History», *Neohelicon*, núm. I, 1973, pp. 44-51, y sus contribuciones al subsiguiente debate, especialmente pp. 322-323.

mente se podría concebir este proceso de traslado analógico, en términos de S. C. Pepper, como la especificación, en términos de diversos campos, de una metáfora nuclear que se halla en el centro del pensamiento de una era como un todo.

#### **IV. Implicaciones para la periodización**

La línea de argumentación que he estado tratando de desarrollar en las páginas anteriores, tiene algunas consecuencias interesantes para la historiografía literaria tradicional. Permítaseme concluir entonces con unas cuantas observaciones breves exclusivamente sobre uno de esos problemas: la delimitación de fases en el proceso historicoliterario. Nuestra suposición básica desde el principio hasta el fin ha sido la de que, para que sea verdaderamente literaria, cualquier historia literaria debe tomar como punto de partida las unidades literarias históricas y las normas que las rigen. Con arreglo a los cambios relativo-contrastivos en tales normas, se pueden establecer distintas fases (períodos) en el curso histórico de cualquier unidad. Si, por otra parte, tomamos como punto de partida un espacio de tiempo externo —por ejemplo, un siglo, el reinado de un monarca, una guerra, o la totalidad de la biografía creadora de un autor—, no hay ninguna garantía de que ese espacio de tiempo nos proporcionará una fase distinta en la historia de cualquier unidad literaria. Puede que contenga menos de una fase, o dos, o más. Los límites temporales del proceso historicoliterario no tienen que coincidir con ningunas divisiones externas y frecuentemente no coinciden.

Pero este problema de la delimitación de fases existe incluso dentro del campo literario propiamente dicho. Como ya hemos visto, las normas para diversas unidades que se unen para formar distintos códigos, no se implican unas a otras lógicamente. Se refieren a unidades y niveles heterogéneos, y cada una de ellas por separado puede presentarse en otros códigos que no tienen ninguna otra norma en común con el que se está estudiando. A causa de esta carencia de implicaciones mutuas sistemáticas entre las normas que forman algún código, la existencia misma de cualquier código particular puede ser calificada de coyuntura histórica, antes que de necesidad poética, desde el punto de vista de la poética teórica. Como resultado, las normas para diferentes unidades, y por ende las unidades mismas, cambian en diferentes momentos, a diferentes velocidades y en diferentes direcciones. De esa manera, el curso histórico

de cada unidad diferente muestra un número diferente de fases, así como fechas diferentes de comienzo y terminación para cada fase. Por consiguiente, ninguna periodización del proceso historicoliterario puede reclamar una validez exclusiva, y hay muchos modos, igualmente válidos, de articular ese proceso. El número de tales modos alternativos es, en realidad, igual al número de unidades literarias distinguibles dentro de nuestro marco teórico. La historia literaria como poética histórica parece así desintegrarse en una colección de estudios diacrónicos separados, cada uno de los cuales se ocupa de los cambios en una unidad. El único modo en que cualquier periodización del proceso historicoliterario puede reclamar todavía un status privilegiado es tomando por objeto no una unidad teórica individual y sus normas cambiantes, sino más bien un código complejo entero. En tal caso se podría argüir que cada espacio de tiempo es dominado por un solo código y que, por lo tanto, el proceso historicoliterario puede ser articulado inequívocamente en términos de la sucesión de los códigos que dominaron diferentes espacios de tiempo. Esta solución es, ciertamente, plausible, pero no puede evitar otra dificultad, a saber, el hecho de que dentro de cada código diferentes *unidades* literarias —y no únicamente diferentes variedades de la misma unidad— son codificadas como obligatorias, opcionales y excluidas. Si un código pone énfasis en el papel de la eufonía, es decir, del nivel del sonido, y establece reglas para éste, mientras que un código posterior tiene como punto focal las relaciones entre los géneros (por ejemplo, los géneros mixtos), no se puede hablar de continuidad alguna entre los dos. Cada uno tiene en consideración un problema *diferente*, relacionado con una unidad enteramente diferente. Por consiguiente, no hay ninguna continuidad real, lógica interna o línea omniabarcante de desarrollo en una narración ocupada con la sucesión diacrónica de códigos enteros. Lo que ganamos desde el punto de vista del alcance y de la periodización indiscutida, lo perdemos inmediatamente al fragmentar nuestra historia una vez más en una serie de capítulos, cada uno con un héroe diferente, en vez de tener un foco constante desde el principio hasta el fin. Creo que esta situación es más bien un dilema para el historiador literario que desee, con razón, ir más allá de los límites de un *Teilaspekt* en su narración diacrónica, pero que, al mismo tiempo, quiera construir una narración unificada con un «personaje central» desde el principio hasta el fin. Quizás los dos requerimientos son verdaderamente incompatibles.

Se podría añadir aquí una nota final sobre la oposición de normas vs. fechas y su relevancia para los estudios históricos comparativos, como una historia comparativa de las literaturas europeas. En primer lugar, hemos visto que las fases son definidas en términos de su diferencia relativa respecto de los espacios de tiempo precedente y subsiguiente, y en términos de su posición en la serie de antes-después o secuencia diacrónica. Semejante definición no involucra ninguna propiedad inherente o intrínseca, sino exclusivamente términos relacionales. Como resultado, se puede hablar del romanticismo, por ejemplo, como un fenómeno europeo general, aunque puede no haber ninguna propiedad esencial común a todos los diferentes romanticismos nacionales. En vez de eso, esta fase se caracteriza en todas las literaturas europeas por su posición entre aproximadamente la Ilustración o el neoclasicismo y el realismo o el naturalismo, así como por su marcada diferencia de ambos. Probablemente, es aconsejable hablar aquí de fases equivalentes, antes que de «las mismas» fases, en las historias de diferentes literaturas nacionales, siempre que «equivalentes» esté definido de la manera que acabamos de describir. El segundo punto es el siguiente: si las normas internas, y no las fechas externas, han de ser la base de cualquier historia literaria intrínseca, entonces las secuencias de formaciones estilísticas (normas, códigos) análogas o equivalentes en diferentes literaturas, antes que las fechas, deberían servir como el principio organizador de cualquier historia literaria comparativa. En otras palabras, las fases equivalentes en las historias de varias literaturas deberían ser agrupadas, sin prestar atención a las a veces marcadas diferencias en sus respectivas fechas de comienzo y disolución y/o en su duración. Semejante historia puede divergir de nuestros acostumbrados paralelos automáticos entre fechas, definidas en términos políticos o religiosos, y fases literarias internacionales, pero se acercará más a lo que más nos interesa en toda esta empresa: la naturaleza y la dinámica de las convenciones literarias.

Traducción del inglés: *Desiderio Navarro*