

Unidad 11

- Literatura, historia y sociedades.

Sociedades, culturas y hecho literario

ELEAZAR MELETINSKY
revisado por JEAN BESSIÈRE

En el marco de la teoría literaria, es importante plantear la pregunta de cómo se realiza el hecho literario. Hecho literario se toma aquí en su acepción amplia, ya que abarca lo que se entiende habitualmente por obra, pero también lo que acontece en torno a la obra —contexto, público—, lo que la precede —antecedentes, autor— y lo que la sigue —la recepción, sus influencias. En esta notación de los antecedentes y en esta indicación del fenómeno literario, se llega al problema de la identificación, de un comienzo de este fenómeno, y al de la diferenciación progresiva de lo literario en el transcurso de la historia. En la notación de la serie histórica y geográfico-cultural del fenómeno literario, se destaca la diversidad de las realizaciones de lo literario, pero también de las correspondencias y las similitudes que tienen que ver con la forma, las situaciones de enunciación, el estatuto del autor, el de la obra y las organizaciones temáticas y simbólicas. A todas estas preguntas corresponden búsquedas históricas y exigen, también inevitablemente, que se destaque explícitamente las interrogaciones teóricas que comportan. Las variaciones del estatuto del autor conducen al examen de la noción de autor. La alianza, la proximidad y después la separación de lo escrito y de lo oral requieren el análisis comparado y contrastante de uno y otro. Hasta la historia de la diferenciación de lo literario —en relación con las otras formas y medios de expresión simbólica y en relación con lo que sería un uso no *poético* de la lengua— está vinculada directamente con las investigaciones sobre la naturaleza de lo literario. Las realizaciones de lo literario, por su diversidad histórica, geográfica y cultural, por las correspondencias y las similitudes que hacen surgir, trazan una coherencia de lo literario. Ésta es de importancia primordial tanto en la perspectiva de una sistematización de la historia de las literaturas como en la de una definición de lo literario *per se*, como un operador exacto para identificar y comparar objetos que presentan un aire de familia. Recordar la génesis del fenómeno literario en términos antropológicos, etnológicos y culturales, acentúa a la vez la necesidad y la dificultad de esta definición y de esta identificación. Basta con recordar que *literatura* significa sin equívoco *escritura*: se habla sin embargo

de *literatura oral*, y la escritura, que es la marca de los expertos, no impide que se diga, por una parte, *literatura culta* y, por otra parte, *literatura popular*. Señalar el juego de lo oral y de lo escrito, fijar algunas grandes identidades histórico-culturales del fenómeno literario y, mediante ello, trazar los orígenes de lo literario, sus grandes modos de realización, la evolución de la noción de autor, la importancia progresiva de la preocupación formal, algunos paralelismos y correspondencias legibles en las literaturas occidentales y orientales, tales son los principales puntos de desarrollo de este capítulo.

SINCRETISMO DE LAS ARTES Y ARTE VERBAL

Parece probable que ningún arte haya podido realmente acceder a la existencia antes de la adquisición del lenguaje articulado. El arte verbal surgió sin embargo más tarde que la música y las artes plásticas porque tiene como única materia prima la palabra y requiere un desarrollo complejo de la lengua en sus funciones expresivas y de comunicación, en sus formas gramático-sintácticas. En sus inicios, el arte verbal estuvo ligado estrechamente a la danza y a la música, en el marco de un acto teatralizado que era un rito primitivo. El fundador de la teoría del sincretismo inicial de las artes, el académico A.N. Vesselovsky, indicó que etimológicamente las dos series de nociones: canción-dicho-acto teatral/danza-encantamiento-adivinación-acto ritual, son muy cercanas. La hipótesis de K. Bücher según la cual el arte verbal se derivaría directamente de la canción cantada durante el trabajo y el metro poético de los ritmos naturales de este trabajo, nos parece en la actualidad muy ingenua.

El análisis que A.N. Vesselovsky expone en su *Poética histórica*, escrita a finales del siglo XIX, parece más justo y más matizado. Insiste en la primacía de la danza y la melodía, que son las que dan nacimiento al diseño rítmico. La pantomima rítmica va acompañada de una melodía que comprende asimismo onomatopeyas fijadas de antemano, pero todavía privadas de sentido. La poesía nace el día en que se agregó la palabra a este acto ritual. El gesto y la voz, el sonido de los instrumentos musicales preceden a la aparición de la palabra y, de inmediato, la acompañan. En particular la voz es el sustrato fisiológico de la palabra. En sus últimas obras, Paul Zumthor considera que la voz es la mediación entre lo antropológico y lo cultural, un actante principal de la poesía oral y hasta uno de los componentes de la literatura escrita hace tiempo y que supone una recepción oral y permanece dicha por la voz del juglar. Para Paul Zumthor (1983), la función simbólica y social de la voz es muy importante antes del surgimiento de la palabra y después paralelamente a ella y en relación con ella.

En el marco del sincretismo primero de las artes, hay diversos componentes con funciones específicas que toman su lugar de manera natural. Por ejemplo, en los ritos de los aborígenes de Australia, la danza representa la conducta usual del animal-tótem, en tanto que el canto glorifica a los ancestros totémicos. En las pausas, el comentario oral de los sacerdotes-brujos reconstruye el itinerario sagrado de los ancestros a través de los territorios de las tribus vecinas. La música de los instrumentos primitivos, la danza y la palabra vocalizada, poética y prosaica, también se ensamblan. El juego gestual, el juego verbal y la superposición de los diversos planos artísticos provocan inevitablemente una fragmentación del texto verbal tal como se nos ofrece. En su forma original, el canto no consiste a veces más que en una o dos palabras (por ejemplo, el nombre del tótem, del espíritu). Para preservar el ritmo se agrega partículas enfáticas, se prolonga las sílabas, se modifica los acentos. En la poesía primitiva, el ritmo se acerca al metro poético y muchas veces supone aliteraciones, asonancias, pero todavía excluye las rimas. La preferencia por uno u otro tipo de repetición fónica está vinculada al carácter específico de cada lengua —por ejemplo, el recuento de las sílabas en la poesía del Extremo Oriente, el metro estricto en los Ob-ugrianos, la aliteración en la poesía germánica y en Somalia, las asonancias en la poesía romana, en los polinesios o en algunas tribus autóctonas, la duplicación en Fidji, el acento tónico en los birmanos y los yorubas. La coherencia del canto está por entero en el verso, cuya longitud está determinada por la melodía y por la duración posible de la resonancia de la voz. Cada verso es una repetición y una variante del verso precedente —*line-upon-line method*, como lo denomina M.C. Bowra en su obra *Primitive song* (1962). No obstante, no hay que exagerar ni sobreestimar la anterioridad y la hegemonía de la música y de la danza sobre la poesía arcaica (como lo hace A.N. Vesselovsky; la interpretación de M.C. Bowra parece más justa). La palabra cantada en la poesía arcaica ritual desempeña un papel mágico y simbólico; se asocia y se refiere a las representaciones mitológicas, expresa emociones colectivas y no es un modo alguno producto de impresiones fortuitas. Plegarias y encantamientos mágicos y sagrados son las primeras fuentes de la frase poética. El ritual, en su totalidad y particularmente en su aspecto verbal, procede de una finalidad mágica. La magia de la palabra engendra la repetición y la métrica de algunas palabras desemboca en el empleo de variaciones sinonímicas y de expresiones metafóricas (en los aborígenes de Australia y en África así como en los textos grabados en las pirámides del antiguo Egipto). En algunos pueblos, en especial en los samoyedos, el discurso cantado y metafórico es el equivalente de un juego ritual. En el rito chamánico, la palabra cantada es el sostén de los diferentes espíritus, guardianes o maléficos. Sus “máscaras” revisten la forma de la palabra. La lengua metafórica de los chamanes no sólo favorece el desarrollo de

la metáfora y de otras figuras poéticas, sino que surge como el modelo del discurso poético, que se distingue notoriamente del discurso cotidiano.

RITO, MITO Y LITERATURA

Gracias a la magia de la palabra, la repetición y las variantes semánticas ganan por la mano a la repetición de los sonidos. La palabra sagrada y mágica es también mitológica porque los encantamientos y los cantos rituales son inseparables de la imagen de los ancestros y de la de los espíritus y los dioses. Es por ello por lo que los encantamientos primitivos comprenden muchas veces fragmentos de narración mitológica, cantos guerreros (historia de los dioses de la guerra) y relatos relacionados con los ritos de las estaciones (mitos de la creación), etcétera.

El rito y el mito son inseparables, representan las dos facetas de un mismo sistema. Históricamente, se engendran recíprocamente. Observemos que A.N. Vesselovsky subestimaba el papel del mito y que la llamada escuela de Cambridge (los discípulos de J.G. Frazer) insistía demasiado en la prioridad del rito. En realidad, la mayor parte de los ritos posee su equivalente mitológico y viceversa. En lo que se refiere al folklore australiano, este fenómeno está analizado en la obra de W.E. Stanner, *On aboriginal religion* (1966): los ritos intichiuma de reproducción de los tótem se pueden considerar como equivalentes a los mitos totémicos; los ritos de iniciación como equivalentes de los mitos relativos al héroe civilizador y al héroe de la tribu, a la serpiente arcoíris y a la bruja que se traga a los niños; los ritos de reproducción y de fertilidad como equivalentes de los mitos relacionados con las hermanas que andan errantes y dispersan a los tótem.

Varios mitos pueden corresponder a un solo rito, pero raras veces un rito carece de equivalente mitológico. En todos los casos, los mitos y los ritos poseen una unidad semántica común, si bien el análisis de algunos personajes de los ritos puede que no coincida con el de los mitos, y ambos presentan estructuras isomórficas. Estas estructuras son inseparables de la notación del misterio: el héroe, exiliado, sufre pruebas terribles y regresa a su clan después de haber accedido a un estatuto más elevado. (Compárese aquí mitos-ritos con leyendas y cuentos.) Esta unidad semántica es el antecedente necesario del sincretismo de las artes en el seno del rito. Es innegable que el sincretismo no sólo es formal (el rito reúne las formas primeras de las artes), sino también ideológico (el mito une el arte verbal naciente a elementos de la religión y de la filosofía).

La calidad estilística del arte verbal primitivo está vinculada al rito mágico, mientras que la poesía depende del saber mítico y sagrado... Por ello la poesía ritual lírico-épica es cantada y después versificada y se caracteriza por un estilo específico, mientras que el planteamiento del mito en prosa, en el marco del rito y fuera de él, es neutro desde un punto de vista estilístico. No sólo las diferentes artes, sino también los tres tipos de poesía (lírica, épica, dramática) derivan del complejo rito-mítico. El elemento dramático y teatral domina en el rito y está estrechamente vinculado al lirismo primero. En la poesía medieval de todos los países, vemos asimismo hasta qué punto la poesía lírica está engendrada por ritos de las estaciones y ritos de pasaje. No se trata únicamente del tipo de lirismo que se encuentra en lengua tamil, sino también del de los trovadores, de los troveros y de los *minnesinger*.

Tratándose del origen de la poesía épica, el papel principal corresponde al planteamiento prosaico de los mitos, con frecuencia fuera de los ritos. A los cantos compuestos a la gloria de los ancestros no les atañe esto. La forma mixta es la forma primera de la epopeya: sólo los diálogos y las descripciones se cantan y están versificados.

La poesía épica más atrasada y más arcaica evoca a los ancestros —héroes civilizadores (*culture hero*)—; más tarde, con el fortalecimiento de la noción de estado, esta poesía capta las leyendas históricas locales que en otro tiempo constituían un género independiente de la poesía épica. La poesía épica conquista progresivamente una belleza estilística que, en las canciones heroicas o en los cuentos fantásticos, supera la de la poesía puramente ritual. Hay que observar que las fórmulas iniciales y sobre todo finales del cuento acentúan la inverosimilitud, es decir, destacan el derecho a la invención, a la ficción. Se puede encontrar huellas del antiguo sincretismo en la literatura medieval y por ello M.I. Steblin-Kamensky ha insistido en “la verdad sincrética” de las sagas islandesas (1979).

Si se liga el mito con el contenido del arte verbal arcaico se corre el riesgo de reducir el carácter metafórico de la literatura, de la propia palabra poética, a la mentalidad mitológica. A principios del siglo xx, los románticos alemanes observaron la relación entre literatura y mito. La poesía mitológica es inseparable de la esfera emocional y motora y del hecho de que el hombre primitivo no se distingue de la naturaleza que lo rodea. Esto implica una personificación universal. La difusión y la influencia de la mentalidad mitológica se caracterizan asimismo por una diferenciación incierta de los datos siguientes: sensual, concreto y abstracto; sujeto y objeto; objeto y signo; criatura y nombre; cosa y atributos; tiempo y espacio; causalidad y contigüidad; esencia y origen. De ello se deduce que el tiempo primero es la fuente de todo tiempo ulterior. Esta mentalidad conduce a la participación, descrita por Lévy-Bruhl, a la creación

permanente de campos simbólicos mediante modificaciones de los códigos (Lévi-Strauss) y a la sustitución de las relaciones de repetición por las de causa y efecto. La forma artística es en sí misma la heredera del sincretismo y de un modo concreto y sensual de adquisición del saber. Todas estas identificaciones, mencionadas más arriba, son los fundamentos de las comparaciones, paralelismos, metáforas y sinonimias.

En Rusia, la estrecha vinculación entre el mito y la forma, exterior o interior, de la palabra, fue comprendida con exactitud por Potebnja a fines del siglo XIX y por Freudenberg en los años veinte y treinta. Este autor piensa que la metáfora es la consecuencia de la divergencia entre la semántica del mito y su morfología. Estas mutaciones de la significación del mito las expuso de manera más clara Claude Lévi-Strauss en *Mitológicas*. En la época arcaica, el mito desempeñó un gran papel como fuente original del arte verbal. La literatura también siguió utilizando motivos mitológicos a lo largo de su historia y tomando mitos bíblicos, coránicos, hindúes, búdicos, dao. Los mitos de estas grandes religiones han conservado los arquetipos y transmitido poco a poco a la literatura un gran número de motivos-clisés.

Después de un periodo de desmitologización consciente —siglo de las Luces, periodo del realismo en el siglo XIX—, el modernismo del siglo XX vuelve al mito, en el que ve no sólo un motivo de ornamentación, sino también un medio de estructurar la obra y de interpretar lo imaginario (T. Mann, Joyce, Kafka, Faulkner, Cocteau, García Márquez y múltiples autores de América Latina y de África). Ni siquiera el arte llamado realista o naturalista puede evitar por completo la presencia subterráneo del mito; incluso en la literatura soviética, Bulgakov, Rasputín, Aitmatov y algunos escritores georgianos utilizan los mitos.

GÉNESIS DE LA LITERATURA

Tratándose del problema de la génesis de la literatura hay que recordar que ésta ha sido ante todo un arte oral y que, aun después de la invención de la escritura y el surgimiento de la literatura escrita propiamente dicha, la oralidad siguió ejerciendo una influencia y permanece como uno de los principales elementos de la creación folklórica. La oralidad conserva en gran medida una relación con la teatralidad. La repetición de palabras y de “fórmulas”, las variaciones de palabras (los sinónimos) y de versos (el paralelismo fono-sintáctico) siguen siendo las características más fundamentales del canto arcaico, del folklore y de los géneros literarios que emanan del folklore. Todos estos rasgos, que se relacionan ante todo con la oralidad, son inseparables de la im-

provisación y de la representación. La oralidad utiliza el procedimiento *line upon line* que acabamos de mencionar (véanse los estudios de Bowra, Finnegan (1977), Tchistov). El desarrollo del tema y el paso, verso a verso, por medio del encabalgamiento, pueden ser descritos en forma de una progresión remo-temática: el tema del eslabón que sigue es la rema transformada del eslabón que precede. El discurso poético se puede tratar como un desarrollo jerarquizado de unidades predicativas. Parece que este tipo de desarrollo está en competencia con una acumulación de versos geminados, paralelos e isomorfos. K.V. Tchistov, en su obra *Les traditions populaires et le folklore* (1985), juzga que la alianza de la estabilidad y de la plasticidad constituye el carácter específico del folklore. Esta alianza y los datos de composición estables (fórmulas, situaciones típicas, etiqueta, personajes constantes) determinan el campo de las variaciones.

El texto poético oral comparte algunas características con el discurso cotidiano. Por ejemplo, está dividido en pequeños fragmentos estructurales, enlazados entre sí por reglas sintácticas que no tienen nada de estricto. Pero el texto poético oral es más codificado que el discurso cotidiano. Los textos folklóricos son tradicionales y se transmiten mediante el sesgo de una representación. Un acto de esta índole, en parte ritualizado, implica una vinculación estrecha entre el cantor y su auditorio, que debe conocer las tradiciones y las obligaciones rituales. La representación no equivale a una recitación de memoria, sino a la recreación de modelos de géneros, de estilos, de temas. Las repeticiones de toda clase y las fórmulas permiten al cantor retener el texto en la memoria entre una y otra representación. El mismo cantor modifica ligeramente su "texto" durante una serie de representaciones. Las variaciones se van haciendo más libres a medida que el texto pierde su carácter sagrado y va adquiriendo importancia el papel que desempeñan los géneros profanos. En principio, la variación es el carácter fundamental del folklore y ésta es la razón de que haya que considerar la investigación de un prototipo único como una utopía científica. Las fronteras de una obra oral siguen siendo muy borrosas y ésta es una de las dificultades para el estudio de las obras orales. En la literatura oral, el principio genérico predomina. El paralelismo y la sinonimia favorecen el examen del tema en sus diferentes aspectos. Este examen normalmente no sirve para precisar el sentido de la palabra, sino que abre a una noción más amplia que coincide con la parte común a los sinónimos (su "intersección"). Las repeticiones representan, en todos los casos, el procedimiento más importante de estructuración y de ornamentación.

En principio, la literatura escrita tiene su origen en el folklore, algo que los románticos comprendieron muy bien y más tarde G. Paris y A.N. Vesselovsky. M. Parry (1928) y A. Lord (1960) parten del supuesto de que la epopeya escrita

(en primer lugar, los poemas homéricos) es la heredera de la técnica oral de la representación folklórica, si bien estos autores no creen que la literatura haya emanado únicamente del folklore. En realidad, casi toda la literatura épico-heroica procede de canciones y de leyendas orales, aun cuando las fórmulas poéticas no puedan ser reducidas exclusivamente a los procedimientos del arte oral.

En nuestros días, “antropologizando” un poco y subrayando el importante papel de la voz, Paul Zumthor demuestra de modo convincente la importancia de la oralidad durante toda la Edad Media, incluida la literatura escrita. Este autor explica mediante la supremacía de la tradición oral el hecho de que sean tan escasos los manuscritos que se conservan en Europa anteriores al siglo XII. P. Zumthor se vale del término oralidad mixta para designar muy en particular la forma de creatividad que representan los cantares de gesta, las canciones líricas y las canciones populares, y para caracterizar en menor medida la literatura cortés, cuyas raíces están en parte en el folklore y cuya invención es escrita y personal, pero cuya representación concreta sigue siendo oral (a pesar del desprecio del que a veces son objeto los troveros por parte de los trovadores). Es muy significativo que el cantar de gesta emplee la palabra “cantar” [sustantivo] y contraponga “cantar” [verbo] o “hablar” a “oír” o “escuchar” (en alemán *sagen/hören*), que el narrador a veces irrumpa en el texto al dirigirse al público y que el texto esté dividido en fragmentos que corresponden a las sesiones orales. En la literatura medieval, épica y lírica, encontrar con frecuencia a la figura del cantor no se debe para nada al azar: véase, por ejemplo, el *Beowulf* y la literatura anglosajona en general, o bien en la literatura rusa, una obra épica, solamente y por entero escrita, *La gesta de Igor*. El doble estatuto de la literatura cortés se manifiesta mediante el empleo paralelo de “escuchar” o de “oír” y de “ver”. En esa época, el par “oral/escrito” ya se identifica con el par “vulgar/culto”. La victoria casi total de la escritura conduce a la “prosai-cización” del romance cortés y a la retoricización de la poesía lírica. Los géneros de la literatura urbana propiamente dicha —trovas, *Schwank*, el *Roman de Renard*, etc.— conservan durante un cierto tiempo un carácter oral. Por último, hay que tener en cuenta el elemento oral en los sermones y en los ejemplos que han de ilustrar esos sermones. El predominio de la tradición oral ha favorecido algunas variaciones, algunas inestabilidades de los textos escritos y el carácter fortuito y caótico de la distribución de las obras en los manuscritos medievales.

En Oriente, la influencia recíproca de dos corrientes literarias, oral y escrita, ha perdurado. Las narraciones tipo *sirā* árabe o *dastan* persa son semi-folklóricas por su origen, por el sesgo de la recepción y por su auditorio. Los famosos poemas de Gorgāni, Nizāmi y Rustaveli, que son los equivalentes del romance cortés en verso, así como las sentencias heroicas del Extremo Orien-

te, utilizarían motivos folklóricos e influirían a su vez en la narración oral (del mismo modo, en Europa, los romances corteses enriquecieron el cuento fantástico oral). En Oriente, existe una sólida tradición profesional de narradores que rehabilitan artísticamente los temas de las narraciones medievales escritas. No hay que olvidar que la gran corriente folklórica coexiste siempre con la literatura escrita y sufre la presión de ésta así como la de las grandes religiones.

Las inscripciones, cuya función no podía ser satisfecha plenamente por la oralidad, marcan los inicios de la literatura escrita más antigua. Las inscripciones biográficas referentes a los altos dignatarios, los textos relacionados con el oficio de muertos en el antiguo Egipto, las inscripciones de los reyes de Sumeria, las inscripciones chinas en los huesos de adivinación, las inscripciones rúnicas escandinavas, etc., han respondido a esta necesidad. La propia escritura estuvo aureolada en primer lugar por una gloria mágica. Los libros canónicos y religiosos más antiguos (Biblia, Corán, Rigveda, canon confuciano) fueron sacralizados independientemente del origen de los elementos que los componen. La escritura facilitó la resistencia a las variaciones que son contrarias a la esencia de los textos sagrados.

Simultáneamente, varios géneros de la literatura antigua siguieron la tradición folklórica de los encantamientos, de la poesía ritual, del mito y de la leyenda histórica. El saber folklórico se transforma primero en literatura didáctica. Las bellas letras surgen más tarde. En los países árabes, después de la introducción del Islam y del libro sagrado, el Corán, paralelamente a la audición de la poesía (el discípulo del poeta es quien recita casi siempre los versos de su maestro), se vuelve a copiar la poesía para leerla y se compone antologías, incluso individuales, escogidas con todo cuidado y estructuradas (denominadas *Diván*).

EL POETA, EL AUTOR, EL ESCRITOR

Es obvio que una larga historia separa al canto mágico primitivo, acompañado de danzas rituales, de la obra literaria (y hasta de la canción contemporánea, interpretada por un artista de variedades). La evolución del cantor al poeta corresponde a esta distancia diacrónica. Para designar al cantor y al poeta, conocemos apelativos diversos: aeda *versus* rapsoda, filid *versus* bardo, thulr *versus* skáld o scôp, trovador o trovero *versus* juglar, etc. Estas denominaciones en realidad miden el grado de emancipación de la palabra poética, que se va alejando poco a poco del saber mítico, y la independencia profesional y el estatuto social del poeta (aeda y trovero *versus* rapsoda y juglar). Con arreglo

a la tradición, el acto poético tiene por objeto la reproducción de un cierto texto ideal que ha sido inspirado por los dioses y debe seguir existiendo. En su estadio arcaico, el canto o el mito pertenecen a grupos definidos, reuniones de hombres, dinastías de chamanes, sacerdotes, etc. Los cantos individuales surgieron relativamente tarde entre los indígenas de América o en los pueblos paleo-siberiano y no aportaron cambios notables porque también estaban inspirados por los espíritus guardianes. Estos espíritus pueden también escoger e inspirar a un cantor, cuando éste lo merece, o a un narrador, un chamán o un profeta. Los nivjy (ghiliacos) de Sajalin creen que durante la representación del *nastund* (cuento heroico) un espíritu *mifkehn* ocupa la lengua del cantor y le inspira el canto.

En los kirguiz, el protagonista da al cantor, a raíz de un sueño, la orden de cantar sus descubrimientos. El cantor anglosajón Caedmon fue elegido e inspirado de esta misma manera. Así pues, en la poesía arcaica, el “canto” o la “palabra” son considerados con frecuencia como si fueran seres vivos, independientes del cantor. En los samoyedos, el cantor se dirige habitualmente al “canto” cuando tiene que modificar la estructura de la acción. Los poetas se dirigen a veces a la palabra o a la canción tanto en el folklore desarrollado como en la literatura medieval. La imagen de la palabra de la canción precede a la imagen del poeta. Muchas veces, éste ha de buscar esta “palabra”. El cantor y el chamán finlandés Väinämöinen van a buscar las palabras mágicas al reino de los muertos y esto es comparable a la relación que existe entre el canto y la serpiente ctónica en la mitología autóctona de América Central. El dios supremo escandinavo Odín recibe runas mágicas después de una iniciación chamánica y roba la miel poética a los gigantes.

Según las representaciones musulmanas, el poeta es un instrumento del creador y actúa gracias a la energía creadora de éste. Simultáneamente, se evalúa la maestría del cantor. Se hace competir a cantores y narradores. Los filólogos árabes de la Edad Media encontraron así el medio para llegar a una evaluación definitiva de los poetas.

En chino, la palabra *zuozhe*, que significa escritor, está relacionada etimológicamente con la raíz “hacer”. En un himno del Rigveda, se compara las búsquedas sobre la versificación al trabajo del carpintero. Los poetas árabes y los trovadores provenzales comparan el trabajo del poeta con los oficios de forja, dorado, iluminado, etc. Se reconoce al poeta por la calidad de su expresión, aun cuando el cuento inspirado por los dioses y los tropos poéticos ponen de manifiesto la tradición. Los árabes medievales conocen el término plagio, que no conlleva ninguna connotación peyorativa.

La frontera entre “creador” e “intérprete”, entre “autor” y “actor”, escritor y copista, durante mucho tiempo fue muy vaga. Las primeras grandes obras

literarias llevan un nombre, pero este nombre no remite al autor, sino a una autoridad cultural que garantiza la autenticidad del texto, y de ahí títulos como “Sentencias de Imhotep”, “Parábolas de Salomón”, “Salmos de David”, “Fábulas de Esopo”, “Himnos de Homero”... En la literatura china, los nombres Laoizi y Mengzi representan a los supuestos compiladores de los libros más antiguos, a los personajes de leyenda y hasta a los títulos de esos libros. Así pues, se ha atribuido “la *Iliada*” y “la *Odisea*” a Homero, el *Mahābhārata* a Vyāsa, etc. Hay otros dos ejemplos muy conocidos: la atribución del *Gilgamesh* a Sin-Iege-unni, que habría establecido y dado a conocer este texto; la mención del nombre de Turola a propósito de la *Canción de Rolando*, cuando aquél no es en modo alguno el autor de esta epopeya.

En la Antigüedad grecorromana y en parte en la Edad Media, los nombres de autores simbolizan muchas veces el estilo y el género, pero no la obra. Al mismo tiempo, en el marco de la tradición antigua y medieval, la conciencia y la seguridad que los poetas tienen de sí mismos alcanzan un alto grado. Esta conciencia y esta seguridad crecen en el Renacimiento debido a la constitución del individualismo. El nombre del autor adquiere una importancia capital en la época romántica y es entonces cuando nace la teoría de los “genios” y el estilo individual prevalece sobre el estilo tradicional. El realismo no modifica el estatuto social del autor, pero sí la concepción del papel de éste: el escritor pretende a la vez convertirse en el testigo objetivo de su época y realizar búsquedas de tipo social.

POÉTICA E INTENCIÓN ARTÍSTICA

La evolución de la noción de autor está vinculada al surgimiento y a la evolución de la noción de valor artístico. La extraña fantasía del mito, su frescura de imaginación insuperable, su saber didáctico, se han comprendido como datos objetivos, exteriores al propio mito, verídicos y de naturaleza divina. Cuando las leyendas históricas tomaron el lugar de los mitos, asimilaron los residuos míticos (por ejemplo, en la epopeya griega o hindú), y su contenido se consideró producto de los tiempos antiguos y una herencia sagrada del pasado. Esto suscitó una teoría del valor artístico que no se refiere al contenido sino exclusivamente a la “forma”, a la calidad de la expresión. Para el público del pasado, los elementos artísticos eran los signos de un saber hacer de un tipo determinado de comunicación social, de las formas culturales adecuadas a esta comunicación y el medio de provocar el placer estético. La recepción estética está vinculada al reconocimiento y a la afirmación de una forma específica. Las

formas artísticas conciernen en primer lugar a los factores rítmicos y métricos, a las repeticiones de todo tipo, a la estructura, y a las fórmulas y las prácticas retóricas.

Las sobrevivencias del primer sincretismo impiden el nacimiento de una reflexión teórica... Ésta es la razón de que se designe a la comunicación artística (estilo, género original) mediante términos que no son estéticamente significativos, sino que indican una función ritual o social. Por ejemplo, un carácter sagrado más o menos acentuado, un carácter de autenticidad más o menos destacado, ocultan la distinción entre el mito y el cuento arcaico.

En la Edad Media, la tradición se interpreta a la luz de la memoria histórica y encuentra su expresión en los modelos poéticos: del texto se espera virtud. Es así como se prepara la reflexión sobre el estilo. Esta reflexión adquirirá más tarde la forma de la poética retórica. Hay que tener en cuenta algunas divergencias entre la teoría y la práctica poéticas. Sabemos que, en el desarrollo del folklore, el elemento estético se extrae de los géneros más alejados del rito (cuentos, canciones épicas), mientras que la poética retórica ignora el cuento y la poesía épica, pero comprende la prosa oratoria y aun la historiografía. A partir de los siglos VII-VI de la Antigüedad griega, y hasta antes en el Oriente, la literatura implica una estrecha vinculación entre la calidad estética y la forma: el contenido ya está predeterminado. Usualmente, se prefiere la poesía a la prosa. Se crean nociones como la del *wen* en China, la del *kāvya* en la India, la de la poesía en la Antigüedad europea. *Wen* significa escritura, literatura; literalmente literatura y también “bordado”. Discípulos sabios de Confucio comparan la noción de *wen* con el principio fundamental de *dao* (en un cierto sentido, el *wen* se acerca al de la Palabra bíblica o Logos), pero el príncipe Xiao Tong, que en el siglo VI compone una antología poética, excluye de esta antología a Confucio y a sus discípulos puesto que el objetivo de éstos no era estético sino filosófico. Para el príncipe Xiao Tong, el carácter específico de la literatura reside en su forma, en la palabra considerada como un ornamento (decoración, embellecimiento) —el *wen* chino. No obstante, en los siglos IX y X, el poeta Si Kong Tu vincula de nuevo la poesía *dao* con una misión sobrehumana del poeta en el poema “Categorías de obras poéticas” (*shi pin*).

La poesía sánscrita —*kāvya*— presenta un obvio formalismo. La teoría poética de los siglos VII-IX (Dandin) ilumina las figuras poéticas, denominadas *alaṃārka*, y las define como una especie de discurso insólito (*vakrokti*, literalmente “plegado”). Los Vāmana en el siglo VIII fueron una tentación de vincular más la poesía a los *guṇa*, es decir, a la claridad y no a la consonancia. A partir del siglo IX (Ānandavardhana y otros), se insiste más en las nociones de *dvhani* (sugestión poética) y de *rasa* (recepción emocional). En la poética ára-

be de los siglos VIII-IX (al-Djahiz, Ibn Kutayba, Ibn Al-Mu'tazz, Qudāma ibn Jia'far), se contraponen *mā'ani* (motivo, topos) a *lafz* (vestidura verbal). Como el tema es por completo producto de la tradición poética preislámica y ésta es considerada una norma ideal, se pone el acento en la expresión verbal mediante la cual los poetas pueden manifestar su maestría. El sentido existe de una manera potencial, la palabra expresiva lo actualiza. Poco a poco, la poética árabe incorpora a la retórica un mayor número de *mā'ani* y facilita el manejo de la materia tradicional a poetas que son considerados originales y cuya obra está por otra parte bastante reglamentada.

En la Grecia antigua, la poética corresponde a una teoría del arte de imitar (incluida la métrica), pero el discurso, la elección de las palabras, los tropos y la jerarquía de los estilos fueron estudiados en parte por la retórica y en parte por la gramática. En la Edad Media, y hasta fines del siglo XIX, la retórica se transforma definitivamente en poética y la poética se convierte exclusivamente en normativa, en parte bajo la influencia de la tradición horaciana (véanse los tratados de Mathieu de Vendôme, Geoffroy de Vinsauf, etc.). La influencia de la retórica antigua se expresa entonces de manera clara en la práctica poética, que coincide con la renuncia a las tradiciones orales. Hay que observar asimismo que esta práctica tiene en cierta manera una influencia en la teoría: la amplificación se considera un desarrollo y no una marca de estilo elevado; se recomienda una cierta reserva en el uso de las comparaciones; cuando se trata de la descripción y de la jerarquía estilística, se toman en consideración los diferentes componentes de la sociedad feudal.

No hay que exagerar, como Curtius y su escuela lo han hecho, el papel de los modelos retóricos y de las tradiciones antiguas antes de fines del siglo XIII. Independientemente de la retórica, la conciencia poética privilegia asimismo la intención formal en la Edad Media. Islandia es un buen ejemplo de ello: allí donde la herencia grecolatina ha sido mínima, el carácter específicamente estético de la obra ha estado vinculado a la forma. En la poesía escáldica, la forma fue inflada con metáforas (*Kenningar*), sinónimos (*heiti*), mientras que el contenido se componía de hechos verídicos, controlados por la opinión pública. En la *Edda* en prosa de Snorri Sturluson, los planteamientos de los mitos muchas veces están sometidos a una descripción formal hecha de metáforas, de sinónimos y de metros.

La poética retórica normativa, los modelos de temas tradicionales y el estatuto retórico de la literatura siguen coexistiendo en el marco del Renacimiento, del barroco y del clasicismo, cualquiera que sea la diferencia entre estos estilos. La poética retórica triunfa con *L'art poétique* de Boileau.

Algunos géneros olvidados por el sistema retórico en la Edad Media, como el poema heroico, la novela corta y algunas formas dramáticas, reciben en la

época del Renacimiento una especie de reconocimiento. El contenido de las obras pierde en parte su carácter sagrado y se formaliza, en especial en el siglo de las Luces. La segunda mitad del siglo XVIII marca una clara desretorización. Con el romanticismo, la estética filosófica sustituye a la poesía normativa. Los teóricos románticos se consagran a la ficción y dirigen su atención a la estructura de lo imaginario. Los realistas se interesan por las cosas y por los hechos. La literatura es interpretada como una manifestación de la vida interior del poeta o como un reflejo de la realidad objetiva social, histórica y nacional. En Oriente, este proceso perdurará hasta finales del siglo XIX.

El interés por la poética de la palabra renace en el siglo XX en el marco de un estilo individualizado. Hay que recordar una vez más que existe una cierta divergencia entre la teoría y la práctica a lo largo de la historia literaria y que algunos géneros narrativos o populares son plenamente estimables. En el siglo XX, el interés dirigido por separado a la palabra poética, a la ficción y a la historia vivida no es sino uno solo.

LOS GÉNEROS

Hay que establecer un paralelo entre el cambio de estatuto de la literatura y el estatuto de los géneros literarios, definidos por conjuntos complejos de temas, de estilo y de versos. En el origen, los géneros, cualesquiera de que se trate, los encantamientos, las canciones de caza y de guerra, las lamentaciones funerarias, las invectivas o los cantos de injuria, muchos cantos puramente rituales, estacionales o vinculados con los ritos de paso, tienen una finalidad práctica y mágica. Son funcionales y se refieren a lugares, a tiempos, a una circunstancia, a una situación, a un rito preciso. Se puede interpretarlos como formas fijas y ritualizadas del discurso. Del mismo modo, la obra aforística de los sabios orientales está en correlación con una situación ceremonial. A medida que la desritualización y la desacralización, la canción de amor, el cuento y la poesía heroica se desarrollan gradualmente, adquieren una forma más rebuscada y se convierten en los puntos de referencia de otros géneros profanos. Las fórmulas iniciales y sobre todo finales del cuento, por norma general, acentúan el carácter imaginario de la narración. En la epopeya, la forma versificada reemplaza progresivamente a la forma prosaica o mixta. Las leyendas históricas y los relatos relacionados con los vínculos entre los hombres y los espíritus, benéficos o maléficos, primero son ajenos a toda preocupación estética y después la trama de la epopeya está tejida asimismo de leyendas históricas, mientras que los relatos que se refieren a los espíritus contribuyen a la génesis de lo fantástico.

La terminología, característica de los géneros, es bastante caótica. Puede indicar una función ritual o bien el carácter de lo que se expone (cuento/canto), así como el tiempo de la acción (la bilina rusa se llama *starina*, es decir, una cosa vieja), el tipo de representación (lento/rápido) acompañada de danza o de música. El término empleado corresponde habitualmente a un solo carácter del género y los demás aspectos se dan por supuestos.

Las divisiones en relación con los géneros son también muy diversas en la literatura medieval. La canción o no, el carácter personal o no, el estilo de danza o de música, el empleo de unas u otras figuras poéticas y los temas fijan los rasgos diferenciales. La terminología muchas veces tiene aspecto confuso: por ejemplo, en la literatura francesa, se distingue mal cuento, sentencia, historia, fábula o historia y novela. En la Antigüedad y en la Edad Media, dominan los microgéneros, es decir, formas del discurso cuya distribución esté limitada por fronteras lingüísticas. En los manuscritos medievales, es frecuente que se reúna géneros completamente diferentes. El principio formal de la clasificación predomina en la India y el principio funcional en los países árabes; se encuentran ejemplos intermedios en China y en la literatura grecorromana. En la jerarquía de los géneros, los géneros narrativos se sitúan en un nivel menos elevado que los géneros poéticos. Históricamente, los géneros han evolucionado hacia un reconocimiento, hacia una unificación así como hacia una amplificación (paso de microgéneros a estructuras más importantes).

El Renacimiento es una época de experimentación en el terreno de los géneros. En el umbral del clasicismo, una jerarquía rígida e instituida y la noción de género adquieren mayor importancia que el estilo. La conciencia poética se identifica por excelencia con la del género. Durante el romanticismo, la especificidad de los géneros va a la par con la desritualización. Las fronteras de los géneros se vuelven menos claras y la obra singular parece más importante que el género. La literatura romántica y realista coloca en primer rango el género de la novela, que en el pasado ocupó un lugar marginal. El modernismo del siglo xx debilita y deforma la estructura clásica de la novela y consume el proceso de individualización, de expansión, de mezcla, de desestructuración y de reorganización de los géneros líricos.

Hasta ahora hemos contemplado el fenómeno poético, la palabra poética, el autor y el género, en la perspectiva de su génesis. Pero esta génesis se podría presentar bajo otro ángulo en forma de una sucesión o de alternancias de periodos literarios.

Durante un largo tiempo de la historia literaria y hasta la época romántica, prevalecieron la tradición y la norma. La obra de arte era considerada la reproducción de arquetipos mitológicos o históricos, de modelos, de temas y de géneros, de fórmulas estilísticas; en lo que se refiere a la realización de la obra,

se dejaba una relativa libertad en la elección de la forma. En la época más antigua, estos principios estéticos, de acuerdo con la mentalidad mito-poética, no eran todavía objeto de reflexión teórica, pero a partir de la Antigüedad clásica y hasta el siglo XVIII (en Oriente hasta fines del siglo XIX), la conciencia poética encuentra su expresión en la poesía retórica y normativa de una manera que difiere según las diversas épocas (Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, barroco y clasicismo). Además, el estilo predomina hasta el Renacimiento, el género en los siglos XVI-XVIII, y el autor a partir del romanticismo. En el umbral del siglo XIX, en Occidente, y a principios del siglo XX, en Oriente, la conciencia creadora individual prevalece sobre la tradición y la retórica. El autor surge como una figura singular, lo cual no impide la formación de escuelas literarias (romanticismo, realismo, naturalismo, impresionismo, simbolismo, expresionismo, surrealismo y otras variantes del modernismo).

TIPOLOGÍA COMPARADA

La diversidad y la complejidad del fenómeno literario se pueden estudiar no sólo de manera diacrónica (casi evolucionista), sino también de manera sincrónica (tipología comparada).

Los caracteres específicos de una u otra cultura van surgiendo evidentemente en el transcurso de la historia. Pero después del inicio de la época moderna, la influencia recíproca de las diferentes literaturas y del dominio de las literaturas occidentales crea una situación compleja. Por ello, desde un punto de vista tipológico, el arte verbal o escrito de la Edad Media es objeto privilegiado de la literatura comparada. En esa época, la influencia recíproca entre Oriente y Occidente era mínima, las literaturas se desarrollaban paralelamente y sus similitudes eran lógicamente de orden tipológico. Solamente en zonas geográficas más o menos definidas pudo dominar una literatura única e influir a otras literaturas, por ejemplo la literatura francesa en Europa, las literaturas árabe, sánscrita, persa o china en regiones diferentes de Oriente.

El paralelismo pierde su fuerza durante el Renacimiento (la teoría de un pretendido Renacimiento oriental es falsa), pero en los siglos XVII-XVIII reaparece de manera más clara una cierta analogía entre Europa occidental y el Extremo Oriente. A partir del siglo XX, el Occidente comienza a influir al Oriente y se dibuja la perspectiva de la formación de una literatura mundial casi unificada.

Sobre un fondo de parecidos tipológicos, las diferencias locales destacan con claridad. La comparación más productiva es la de los macrogéneros: poe-

sía lírica tomada en su conjunto, epopeya heroica, relato heroico, novela, noveleta, etcétera.

La novela (en inglés *romance*, *novel*) es el mejor ejemplo de ello ya que su origen es heterogéneo y diversificado. Sus fuentes son: el cuento heroico celta en Europa, la tradición épica preislámica y las leyendas sobre los poetas enamorados en la literatura persa, el cuento heroico local y la tradición épica en Georgia, los relatos y los cuentos fantásticos, los ciclos líricos enmarcados por la prosa y los diarios líricos en el Japón, donde la novela precede a la literatura heroica. A pesar de esta diversidad de fuentes, la naturaleza de la novela parece bastante homogénea y constante. De manera universal, la novela medieval describe al hombre “interior” hasta entonces ocultado por la personalidad social del caballero (en Occidente) o del príncipe (en Oriente). La pasión amorosa “individual”, consagrada a un objeto insustituible, provoca el desorden social y transgrede los ideales épicos. La armonía podría establecerse si el amor suscitara un valor heroico o un don poético, así como lo sugieren el amor cortés o el sufismo.

En la novela medieval (*romance* en español y en inglés; *roman* en francés), predomina un esquema de composición. La primera parte pertenece al cuento: el protagonista realiza hazañas y logra conquistar a una bella princesa. En la segunda parte, surge un conflicto puramente novelesco entre el amor personal y el deber social. En las primeras obras (*Vis y Ramin* de Gorgāni y *Tristán e Isolda* en las versiones de Thomas o de Beroul), la armonía es destruida, pero después, en el periodo clásico (Chrétien de Troyes, Nizāmi, Rustaveli, Murasaki Shikibu), es restablecida gracias a la revelación del valor social o estético del amor sublime, que inspira un caballero, un soberano o un poeta.

En Francia y en Persia, las similitudes de estructura y de evolución de las novelas parecen excepcionales. En Georgia, Rustaveli se desvía ligeramente por la vía de la epopeya heroica. En el Japón, Murasaki Shikibu por la de la novela psicológica “a la manera de Mme de La Fayette”. A partir de estos rasgos comunes, vemos claramente cuáles son las diferencias, procedentes en cierta manera de creencias religiosas —cristianismo, islam, budismo. Por ejemplo, el finalismo cristiano conduce a una perspectiva lineal, a la asimilación del destino del protagonista a la formación de la personalidad social. En la novela japonesa, la filosofía búdica introduce y refuerza la concepción cíclica o circular de la vida del protagonista, de la sucesión de las generaciones: el bien y el mal se mezclan. Cada una de las faltas que se ha cometido en la juventud, implica necesariamente el castigo (*karma*) a edad avanzada o aun en la vida de la generación siguiente. La novela presenta un ambiente de indulgencia melancólica y una propensión a la contemplación. Se utilizan modelos que se refieren al cambio de las estaciones para simbolizar esta concepción fatalista de la corriente vital. El poema novelesco persa se acerca más a los ejemplos occi-

dentales, pero el protagonista es un príncipe o un soberano. Se puede delimitar una clara divergencia entre las ideas cortesés y sufíes y la concepción japonesa del *mono no aware* (belleza conmovedora de las cosas frágiles). En cuanto al nacimiento de la novela moderna (en inglés *novel*), descubrimos también un paralelismo entre Europa occidental y el Extremo Oriente. La novela china anónima *Jin ping mei* (fin del siglo xvi) y las novelas japonesas de Saikaku (siglo xvii) recuerdan a varias novelas picarescas o “cómicás” de la Europa del siglo xvii. Pero mientras que en Europa predomina lo picaresco (a excepción de un Sorel), en Asia, el elemento erótico es el más importante. En la novela picaresca, la conducta del protagonista está determinada por el medio social más que por su naturaleza. Los dos tipos de novela contienen componentes satíricos y burlescos.

Se puede comparar la novela inglesa y la novela francesa y oriental (Voltaire, Swift, Wu Jingzi, Li Ruzhen). La novela se vuelve más sentimental, pero no renuncia a la crítica social (comparar, por ejemplo, Richardson con Cao Xueqin, el autor de *Sueño en el pabellón rojo*). Las diferencias se expresan sobre ese fondo analógico que hemos mencionado ya. Por ejemplo, la vida privada —tema específico de la novela—, en la novela china, al contrario de lo que sucede en la novela europea, se amplía a la vida de una gran familia en cuyo seno se manifiesta la conciencia individual del protagonista.

Ya hemos hablado de la novela medieval que prefigura a la novela psicológica ulterior, pero en la China de la Edad Media (hasta el siglo xvi), la novela no existe y su función la cumplen, por una parte, los grandes relatos heroicos e históricos y, por otra, la novela corta de la época de la dinastía Tang, *Chuanqi*. Esta forma de relato se puede comparar con los *Lais* de Marie de France. Las novelas cortas orientales u occidentales poseen características comunes, pero existe a la vez una gran diferencia. En Occidente, el cuento fantástico es distinto del cuento animal (fábula), del cuento anecdótico, del relato corto, y de los *exempla*, mientras que en el Oriente, todas estas formas literarias están mezcladas bajo la influencia de la intención didáctica y de la creencia en la reencarnación del alma humana en los animales.

Tratándose de la novela corta, las diferencias entre dominio oriental y dominio occidental están aún más acentuadas por el hecho de que la novela corta occidental extrae su materia de la anécdota, la india de la fábula y la china de la leyenda de espíritus, de cadáveres vivos y sobre todo de zorros míticos. Ésta es la razón de que la inclusión de elementos fantásticos sea usual en los escritores orientales, mientras que sigue siendo excepcional en Europa hasta la época romántica. Sólo en E.T.A. Hoffmann o T. Gautier aspiramos ese aroma fantástico que nos recuerda a la novela china en general y a la de Pu Songling (*Liaozhai*) en particular. En China, lo fantástico representa precisamente el ca-

rácter específico de la novela corta (acontecimiento o punto de vista sorprendente). La novela corta urbana y de carácter social, *huaben*, a diferencia de la novela *chuanqi* medieval y sublime, se parece a un *fabliau* francés o a un *Schwank* alemán, pero en la novela *huaben* encontramos un gran número de relatos de detectives, desconocidos en Occidente en esa época (siglos XVI-XVII). Los “cuentos”, o mejor dicho las novelas cortas árabes, ocupan una posición intermedia entre la novela corta europea y la extremo-oriental. En Occidente, la novela corta del Renacimiento, a partir del *Decamerón* de Boccaccio, representa a la novela clásica. La comparación de las novelas occidentales y orientales es muy fructífera. En la novela del Renacimiento, la acción es el resultado de la iniciativa personal del protagonista, quien aspira a realizar un objetivo concreto. El protagonista de la novela oriental es muy pasivo la mayor parte de las veces, y con frecuencia un fracasado, un desfavorecido, sin la menor facultad de adaptación. Él es el que sufre la acción, y seres fantásticos, magos o amigos fieles acuden en su ayuda. En los relatos orientales no pocas veces el final es trágico.

En cuanto a la poesía lírica, la comparación es difícil por razones lingüísticas. Hay muchos caracteres comunes, no sólo en la poesía del amor sublime en Provenza, en España, en los árabes (poesía ‘udhrita), sino también en la poesía persa, india, china y japonesa de la Edad Media. Hay varios motivos (por ejemplo, el del alba, que A. Hatto estudia en su obra titulada *Eos*) que se repiten de manera casi universal. Las biografías de los poetas se parecen mucho en los árabes y en los japoneses. Hay algunos *sirventes* provenzales que recuerdan a la poesía lírica china en la época de la dinastía Tang. Pero las diferencias también son sorprendentes. Por ejemplo, la poesía ‘udhrita del amor sublime ignora la caballería; es más frecuente que la poesía china cante la amistad entre los hombres que el amor a una mujer. El tema de la amistad y del vino es totalmente específico de la poesía china y persa y, en Europa, de la poesía neolatina de los *clerici vagantes*. A diferencia de los *sirventes*, la poesía china canta sobre todo las separaciones, las pérdidas, los sufrimientos del pueblo. En la poesía lírica de todos los pueblos, siempre es muy notorio el uso que se hace del paralelismo psicológico, pero sobre todo en Extremo Oriente, donde poesías-viñetas describen un paisaje y están impregnadas de la melancolía búdica.

Articulación histórica de la literatura

EVA KUSHNER

Como cualquier otra disciplina intelectual, los estudios literarios, globalmente hablando, tratan de circunscribir su objeto y su campo, concederse un marco conceptual que permita controlar su propia gestión cara a cara con este objeto y este campo, y articular los datos recibidos con miras a validarlos y comunicarlos. A primera vista, todos ellos son objetivos indiscutibles, aptos para favorecer, no sólo el desarrollo y la organización de los conocimientos en materia de estudios literarios, sino también su integración a otros terrenos del saber. Ahora bien, desde hace algunas décadas, esta integración y esta articulación son problemáticas, no sólo por razones metodológicas sino también, y no cabe duda de que ante todo, por razones epistemológicas.

PONER EN TELA DE JUICIO EL DOMINIO ENTERO DE LOS ESTUDIOS
LITERARIOS IMPLICA HACER LO MISMO CON LA HISTORIA LITERARIA

Lo que está en tela de juicio es toda la naturaleza de nuestro saber, pero resulta que el cuestionamiento se ha concentrado en la historia literaria, en la medida en que ésta ha ocupado mucho tiempo el primer plano y, en algunos países, todo el escenario de la *Literaturwissenschaft*. La finalidad de este capítulo será explicar esta crisis de la historia literaria en sus relaciones con la teoría literaria y, después, tratar de superarla con el análisis de la transformación de sus objetivos y de su papel. Análisis difícil, ante todo porque, de hecho, la historia literaria ha servido de pretexto y de incentivo para una reevaluación mucho más profunda de lo que las carencias de su objeto primero dejaban prever. También ha servido de símbolo para designar una serie de prácticas, de actitudes y de métodos cuyo carácter insatisfactorio no provenía de su orientación histórica, sino de su perspectiva fijacionista, desprovista en general de verdadera autocrítica. En realidad, se trataba —y todavía se trata— de saber en qué y en nombre de quién es legítima cualquier operación constructora de conjun-

tos, sean éstos, por lo demás, de extensión relativamente pequeña (escuelas literarias, corrientes) o vasta (periodos, épocas que engloban todo un estado de la cultura en un nivel nacional o supranacional), o bien agrupen fenómenos de acuerdo con una base más estética que histórica (reagrupamientos por géneros, temas, estructuras formales).

Las categorías que acabamos de mencionar constituyen excelentes ejemplos del tipo de construcción cuya validez se ha dado durante mucho tiempo por supuesta, en el seno de las obras de historia literaria, a las que, en tanto que forma discursiva, también se daba por supuestas. Otra noción fundadora y siempre insuficientemente analizada: la literatura nacional como unidad suprema o natural, aun cuando de hecho, en la actualidad, las situaciones en las que una literatura coincide a la vez con una lengua y un área políticas sean cada vez menos frecuentes; en consecuencia, una de las dimensiones de la literatura comparada ha sido el reagrupamiento de las literaturas según zonas u otras unidades que han llegado a ser más reales; si bien el fundamento, siempre insuficientemente analizado, de todo el proceso tendría que apoyarse en la dialéctica de lo universal y de lo particular, y no en lo nacional y lo internacional.

Hoy está de moda condenar toda esta experiencia debido a las carencias que implica. Esto significa “tirar a la criatura con el agua de la tina”. Nosotros nos proponemos sacarla de ella.

SABER RECONOCER LOS PRESUPUESTOS DE TODA (RE)CONSTRUCCIÓN, HISTÓRICA O NO

En primer lugar, interroguemos la coincidencia entre historia literaria y tendencia a construir sistemas de conocimientos a partir de fenómenos particulares. Si es cierto que, en el pasado, estas vastas construcciones muchas veces han sido de naturaleza histórica (o por lo menos sus ambiciones han sido históricas), no es exacto que toda sistematización literaria haya sido históricamente fundada. A riesgo de tener que distinguir constantemente entre lo que es (ha sido) y debería (habría debido) ser en materia de discurso general con respecto al devenir de las literaturas, hay que determinar en todo caso en qué ha coincidido la descripción del sistema literario con el de su historicidad, y en qué ha divergido, y sobre todo, en qué debería separarse y protegerse la noción de historicidad en relación con la crítica de la historiografía literaria existente. A fin de teorizar con fundamento en materia de historia literaria —suponiendo que esto sea posible, lo cual es necesario asimismo demostrar—, nos incumbe dis-

cutir por separado la práctica de la historiografía literaria, la de la sistematización falsamente considerada como historia, y la noción de historicidad en tanto que ésta afecta al sistema literario.

Desde que existen los cursos literarios, existen también principios y métodos de selección, de presentación y de interpretación de la materia que se enseña. Claro está que aquí el vocablo “enseñanza” se utiliza en el sentido más amplio de comunicación orientada didácticamente. La atención que se concede hoy al destinatario del discurso, sea quien sea, hace que este proceso unilateral sea problemático y nos obliga a volver a examinar constantemente la naturaleza de los códigos y de los mensajes utilizados. ¿Es pretencioso querer proteger al destinatario del discurso —histórico-literario en este caso— de todo supuesto, de toda ideología disimulados en el seno de las materias didácticas? Todo depende de las condiciones de enunciación y de recepción. En nuestros días, análisis del discurso y sociocrítica han habituado a los investigadores a rastrear las estrategias agazapadas en un texto. Sin hablar de casos de lectores muy jóvenes, a quienes muy a menudo se los forma para que acepten como monumento lo que no es más que un documento, manipulando así su visión histórica en el futuro, concentrémonos en la formación ya avanzada de aquellos que tienen a su cargo la trasmisión y la evolución de las disciplinas literarias. La historia literaria que ellos conocen forma un marco de referencia que amenaza con repercutir en todas sus orientaciones en materia de estudios literarios, y no sólo sus orientaciones históricas propiamente hablando, sino el conjunto de sus orientaciones en materia de estudios literarios. La diversificación de las disciplinas literarias tiende en cualquier caso a hacer que disminuya la proporción de los estudios históricos en comparación con el conjunto de los estudios. Las otras disciplinas no están menos necesitadas de una conciencia clara de las nociones que les vienen, directamente o no, de la historia. No hay más que pensar en el lugar y en el papel del clasicismo en Francia, que muchas veces ha sido considerado la culminación suprema de todo lo que le precedió y fuente de modelos para todo lo que le sucedió y que no lo sustituirá más que tarde y nunca del todo. La norma clásica no se propone únicamente al historiador de las letras en el sentido estricto, sino también al lingüista y al estilista; separa del canon literario una masa de escritos que más tarde se convertirán en campo de historiadores y sociólogos con la rúbrica de literatura de divulgación o literatura popular; sanciona la regla en nombre de un absoluto inmanente a la época que se estudie, pero que acabará por repercutir con su idea preconcebida de orden a lo largo de los periodos siguientes, así como repercutieron el gusto y al estética romanos en el transcurso del periodo revolucionario del siglo XVIII.

NOCIONES QUE GRAVAN LA PRÁCTICA DE LA HISTORIA LITERARIA

Por lo tanto, vemos que lo que ha pesado sobre la historia literaria llamada tradicional no es el hecho de ser historia, es decir, de operar sobre todo en diacronía, sino algunas nociones subyacentes, y que estas nociones podrían pesar asimismo sobre los estudios que no giraran en torno al cambio, la sucesión de los hechos y la temporalidad (hay que confesar, sin embargo, que estos estudios son producto en su mayoría de modos de pensamiento genéticos). En primer lugar, hay que citar una cierta concepción de la *causalidad*, y en particular el tipo de explicación que establece una relación de causa a efecto entre elementos contextuales y elementos textuales, o entre biografía (o pulsión afectiva) y escritura. Este uso de la noción de causalidad por parte del historiador refleja un determinismo ingenuamente calcado del que se atribuye generalmente a la física. Este determinismo es el que subtiende la noción de *influencia*, que implica un impacto unilateral e inevitable a la vez de A en dirección de B. A y B pueden ser autores o textos o acontecimientos estéticos, intelectuales o políticos, y hasta acontecimientos concretos; aun cuando se suponga que A determina a B con seguridad, la noción de influencia deja en la vaguedad más total el modo de encadenamiento de las causas y los efectos. Otra noción insuficientemente analizada: la de *hechos* literarios. ¿Qué es un hecho? Dejando de lado algunos datos indiscutibles como lugares y fechas, en general más vinculados al contexto que al texto, la noción de hecho es elusiva. No lo es únicamente en el terreno literario, sino siempre que la reflexión epistemológica ha atraído la atención sobre la complejidad de las relaciones entre el “sujeto” del conocimiento y su “objeto”. A decir verdad, hace tiempo que estas dos nociones han dejado de ser tranquilizantes y más bien se piensa en la relación, en el encuentro que se produce entre ambas, vaciando así su localización. En particular el sujeto es más complejo, más fluido, más colectivo que nunca; es también más activo en la estructuración de los fenómenos que se va a estudiar: el sujeto que es el historiador interviene de manera decisiva en la transformación de las *res gestae* (lo que tuvo lugar en el pasado) en *historia rerum gestarum* (el discurso que se refiere a este pasado). A partir de que ya no se trata de reconstruir los hechos (lo cual implica su existencia objetiva, como un potencial que el historiador, si es suficientemente hábil y está informado, no tiene más que volver actual), sino de construir un conjunto en el que la participación creadora del historiador sea francamente admitida, es decir, puesta de relieve, ya no se trata de la “reconstrucción” de un pasado problemático sino de su constitución.

Esto es válido en especial para el caso de la historia *literaria*, terreno en el que el historiador se duplica, en grados variables según los individuos y la materia abordada, en un crítico que modula la perspectiva de su discurso histórico.

Una última noción fundadora, pero insuficientemente analizada en la práctica de la historia literaria, es la de *tiempo*. Como las otras tres nociones que acabamos de mencionar, ésta ha sido tratada en general y de manera implícita como si se tratara de un tiempo matemático, homogéneo, divisible en “casillas” como los periodos. Estos periodos figuran como recipientes en los que se introduce, sin demasiados desbordamientos, un cierto número de fenómenos. Esto significa partir del supuesto de que los acontecimientos literarios se desarrollan a un ritmo regular o por lo menos fácilmente calculable —otro efecto inconsciente de las ciencias exactas sobre una ciencia humana, que a veces encubre lo más específicamente literario: la presencia continua de multitud de textos provenientes del pasado y que se agregan a la producción presente. En cualquier momento, el lector de nuestros días posee en potencia y, por supuesto, a través de las mediaciones que son también de la actualidad, toda la riqueza de los textos de ayer y del fondo de los tiempos. A diferencia de la historia llamada general, la historia literaria no tiene que hacer resucitar un pasado que ha desaparecido: sus documentos de base están *más o menos* dados. Si lo están de manera imperfecta, sobre todo para las épocas que preceden a la invención de la imprenta, es porque la sociedad no ha tenido siempre, ni mucho menos, la preocupación de conservarlos. Es precisamente esta preocupación de la conservación del patrimonio, y por tanto de establecer una continuidad entre presente y pasado y un diálogo entre un hombre, o una comunidad humana, y su pasado, la que ha impulsado los estudios históricos.

¿UN “TIEMPO REENCONTRADO” DE LA HISTORIA LITERARIA?

Esto es también lo que explica que el tiempo de la historia literaria no sea, como lo quisieran algunas teorías simplificadoras, el tiempo homogéneo y progresivo del movimiento de los cuerpos y ni siquiera el de la evolución biológica. En realidad, se trata de dos tipos de tiempo: el tiempo “perdido”, en términos proustianos, relativo a los contextos, los autores, los textos y los públicos estudiados, y el tiempo “reencontrado” del discurso histórico que se refiere a este pasado. Esta dicotomía, que corresponde a la de las *res gestae* y de la *historia rerum gestarum*, es decir, al pasado “como en él mismo”, o como se expresa en alemán, *wie es eigentlich gewesen*, por oposición a su emergencia por intermedio de un pensamiento y de una escritura subsecuentes, todo lo cual corresponde tanto a la historia general como a la literaria. R.G. Collingwood expresó muy bien esta intervención del historiador en la historia: “¿Cómo y en qué condiciones el historiador llega a conocer el pasado? Quien trate de con-

testar a esta pregunta primero se ha de dar cuenta de que el pasado no es nunca un dato capturable por la percepción de manera empírica. *Ex hypothesi*, el historiador no es testigo ocular de los acontecimientos que desea conocer... Así pues, si el historiador no posee ni conocimiento directo ni empírico, ni conocimiento de segunda mano ni transmitido de los hechos que investiga, ¿qué clase de conocimiento posee? En otras palabras, ¿qué ha de hacer para conocerlos? Mi inspección histórica de la idea de historia me ha aportado un inicio de respuesta a esta pregunta, a saber, que el espíritu del historiador ha de hacer revivir activamente el pasado.”¹ No es que la conciencia del historiador oblitere por completo su objeto pasado, si éste fuera el caso, la reflexión histórica no tendría ningún sentido. Ella es la que transforma este objeto y es esta recreación la que modela el discurso histórico como fenómeno orgánicamente vinculado a su propio presente. Que la historia *literaria* se distingue de la historia de los acontecimientos por la supervivencia de un número incalculable de textos que se superponen unos a otros y se proponen a la conciencia activa del historiador, ya lo hemos dicho; pero hay que recordar asimismo que estos textos son literarios, es decir y es lo mínimo que se puede decir, especialmente presenciales por su poseedor imaginario y, por lo tanto, por la manera en que apelan al historiador en tanto que lector. (Obsérvese que, hasta ahora, no hemos invocado a lo largo de nuestras reflexiones ninguna definición ni redefinición del vocablo literatura o del vocablo historia; es algo que se impone de todas maneras, pero sería importante de entrada tratar de revelar aquello que en la praxis recubre la unión de estos dos términos.)

ESPEJISMOS DE LA CIENTIFICIDAD

Lo que surge, por lo tanto, es por una parte una práctica existente que gira en torno a un ideal de cientificidad que no encaja con los materiales de la historia literaria y con el lugar que ésta ocupa entre las ciencias humanas; por otra parte, la posibilidad de volver a pensar la naturaleza, la función, los métodos, así como los cimientos teóricos de la historia literaria en función de una captación de ésta menos dogmática, más modesta sin duda, y mejor informada sobre la evolución del conjunto de las ciencias humanas. Consciente o inconscientemente, a partir del siglo XIX las ciencias humanas tratan de alcanzar un grado de cientificidad comparable al de los terrenos del saber en los que éste es su patrimonio principal. Gracias sobre todo a la teoría del discurso social, podríamos

¹ R.G. Collingwood, *The idea of history*, Nueva York, Oxford University Press, 1956, p. 282.

determinar con facilidad que el carácter preciso de esta científicidad cambia con el conjunto del discurso científico de un momento determinado. Así pues, la *Histoire de la littérature anglaise* de Taine (1864-1872) es el “primer logro del positivismo”² en la estela del positivismo científico y filosófico; “después de Taine, ya no está permitido ignorar la literatura como fenómeno sometido al determinismo de las grandes leyes científicas”.³ Otro ejemplo: es de Darwin, cuyo *On the origin of the species* data de 1859, de donde Brunetière extrae las nociones fundamentales de la *Evolution des genres dans l’histoire de la littérature*, que no empieza a publicarse más que en 1890. Este surgimiento tardío de la noción de evolución en materia de historia literaria ¿contradice el principio que acabamos de considerar y de acuerdo con el cual los objetivos científicos de la historia literaria siguen los de la ciencia en su serie cronológica? No, puesto que han sido necesarias algunas décadas para aclimatar al terreno biológico en Francia los conceptos de mutación, de transmisión de rasgos genéticos, de selección natural, etc. Estos conceptos concuerdan bien con el conjunto del discurso científico y médico de fin de siglo y no es raro que afectaran el tratamiento de los géneros literarios mediante el simple rodeo de la asimilación de los géneros a las especies biológicas. “La noción de género es antigua y tiene sus orígenes en las clasificaciones aristotélicas. Pero mientras que el siglo XVII clásico veía todavía en los géneros categorías inmutables con caracteres fijos, Brunetière les suele dar la fluidez y el movimiento de las especies vivas”;⁴ además, integra a su visión de la historia de las literaturas la idea de que la crítica también evoluciona históricamente y que a finales del siglo XIX entra en contacto precisamente con la ciencia.

Estos ejemplos bastan para mostrarnos que en su búsqueda de certidumbre, o por lo menos de validez de sus resultados, la historia literaria se ha dirigido con frecuencia a modelos científicos. Gustave Lanson, cuyos procedimientos han llegado a ser tan simbólicos de la historia literaria tradicional, admiraba profundamente en los investigadores de ciencias exactas su precisión y su objetividad; les envidiaba la materia que trataban, tan alejada de la afectividad humana, y confesaba que él tenía que dominar constantemente las emociones que le suscitaban los textos literarios. Él no trataba de encubrir las diferencias que separaban a estos dos campos, sino simplemente de dotar a las investigaciones literarias de métodos y de disciplinas auxiliares (paleografía, biografía, establecimiento de textos, etc.), aptas para garantizar resultados de una validez pa-

² Robert Escarpit, “Histoire de l’histoire de la littérature”, *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, vol. III (publicado bajo la dirección de Raymond Queneau), París, Gallimard, 1959, p. 1779.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 1781.

ra nada idéntica a la de las ciencias exactas, pero equivalente. Con ello, Lanson desvió a la historia literaria en el sentido de una dependencia frente a los “hechos” observables y controlables; éstos tendrían que haber servido de apoyo a la descripción, al análisis y a la interpretación literaria sin sustituirlos; el deslizamiento hacia esa sustitución es lo que dio lugar al “lansonismo”.⁵

El formalismo ruso, el *new criticism* y la *nouvelle critique* fueron, de maneras diferentes y en momentos diferentes, otras tantas reacciones a toda forma de sometimiento de los estudios literarios y su objeto al determinismo histórico. Tienen en común una concentración exclusiva en el texto en sí. No cabe duda de que sería injusto afirmar que estas escuelas han disociado, pura y simplemente, el texto literario de todo arraigo histórico y social, pero sí lo han aislado, en nombre de una noción de la especificidad de lo literario que a veces llegaba a considerarlo autónomo. Suspender el estudio de las relaciones entre texto y contexto para que el análisis recaiga sobre las estructuras y los procedimientos del texto es una cosa y borrar estas relaciones es otra. Es irónico que en el momento en que los criterios seudocientíficos de validez iban a ser sustituidos por criterios más adecuados a la materia literaria, fuera para desembocar en el otro extremo: una especie de deshistorización en virtud de la cual toda explicación genética o incluso toda manera de relacionar con los fenómenos concomitantes se descartaba, el texto se bastaba a sí mismo y, en consecuencia, tenía que proporcionar al analista el conjunto de los elementos para su esclarecimiento. A esta opción a veces se la acusará, erróneamente, de fetichizar el texto. No hay que olvidar que esta tendencia no sólo representa una reacción contra el determinismo seudocientífico, sino también contra otras dos características inherentes a la práctica tradicional de la historia literaria, enajenantes una y otra, al menos en potencia, para la especificidad del texto literario.

ARTICULAR SIN SOMETER

En primer lugar, la periodización, que es la forma más evidente y la utilizada con mayor frecuencia de articulación de los fenómenos literarios, muchas veces está vinculada, explícitamente o no, a la periodización de la historia política: el drama isabelino, la literatura Imperio, la novela victoriana o la de la guerra civil española son categorías que no sólo se refieren a contenidos, sino a estéticas y mentalidades vinculadas a determinados momentos históricos y hasta llegan a estar determinadas por ellos. No se trata en modo alguno de ne-

⁵ Cf. *La méthode de l'histoire littéraire*, 1910.

gar los múltiples lazos que existen entre los grandes acontecimientos políticos o las instituciones gubernamentales de una época y de una sociedad dadas y la producción literaria de éstas, sino de impugnar que haya entre sus articulaciones cronológicas una coincidencia absoluta, y que la primera serie tenga un valor heurístico para la segunda. No es para nada inoportuno hablar del siglo de Luis XIV; sí lo sería tratar de ordenar todos los fenómenos literarios de esta época en el marco de los acontecimientos y, llegado el caso, en torno a la personalidad regia; dando así un valor absoluto a lo que en el mejor de los casos no es más que una hipótesis de trabajo. Por otra parte, incluso una periodización distinta de la de la historia política y general corre el riesgo también de someter los fenómenos literarios a una articulación demasiado rígida; en cambio, el historiador gana si procede *inductivamente*, es decir, si deja que la observación y la descripción de los fenómenos preceda a la determinación de los contornos de conjunto de un fenómeno en el tiempo y en el espacio y no que la siga. Esto es particularmente importante en la literatura comparada, terreno en el que se ha tenido tendencia, so pretexto de enumerar los parecidos, a imponer a las corrientes y movimientos nacionales cronologías reductoras y falsamente internacionales. A este respecto, la noción de Renacimiento, por ejemplo, se vuelve problemática si se basa con demasiada exclusividad en el modelo italiano o francés o incluso en ambos modelos conjuntamente, pues a medida que este inmenso despertar cultural y social avanza hacia el norte y después hacia el este —y decirlo así es ya simplificar demasiado su trayectoria porque, por ejemplo, Bohemia participa antes que los Países Bajos—, se acusan desfases cronológicos: la periodización se convierte en una actividad exploratoria y dinámica a la vez que trata de articular un conjunto muy complejo de fenómenos sociotemporales. La periodización ha de respetar las especialidades nacionales, lo cual implica *inter alia* que hay que tener en cuenta las modificaciones locales de cada función característica de un Renacimiento. Así pues, la defensa y la ilustración de la lengua vulgar desempeña un papel muy diferente y, en momentos muy divergentes, en Francia (donde está vinculada a la vez al humanismo, a un impulso de la conciencia nacional y a los objetivos del poder real) y en Alemania (donde la hegemonía política está dividida y la Reforma ejerce una gran acción unificadora precisamente por medio de la lengua). La realización de *todas* las funciones del Renacimiento se extiende, en lo que se refiere al conjunto de Europa, del siglo xv al xvii y a veces al xviii, por poco que se trate de vincular en un conjunto coherente todo lo que concierne al redescubrimiento de la antigüedad hebraica, griega, latina y bizantina; al desarrollo de las lenguas vernáculas en lenguas literarias; al de la conciencia literaria, del humanismo como proceso filológico, crítico, retórico, moral y social; a la expansión sin precedentes de la burguesía, de los nacionalismos, así como del

saber sobre el hombre, su planeta y el cosmos. A propósito de la periodización, volvemos a tocar un punto que coincide con nuestras reflexiones epistemológicas de base, a saber: 1] sea cual sea el principio de articulación de un estudio histórico, no podría tener valor absoluto puesto que toda noción fundadora se apoya a su vez en una perspectiva; 2] esta perspectiva no es fuente de error más que si no es reconocida como tal. Tal es muchas veces el caso de la periodización demasiado identificada con la de la historia política o social; 3] la historia literaria no podría renovarse más que aceptando que debe ser construida, lo cual obliga de entrada al historiador a reconocer y a develar de antemano el trazado teórico y metodológico y, en consecuencia, también los *límites* de su trabajo.

La otra forma de sometimiento implícito de lo literario a lo histórico está vinculada a la historia de las ideas. Allí donde la historia literaria ha ocupado toda la escena de los estudios literarios, es frecuente que haya cubierto con su gran manto dos preocupaciones complementarias que corresponden a la antigua dicotomía de “fondo” y “forma”, o a otra más cercana a nosotros, la del “mensaje” y el “código”. Habría que decir que en la comunicación literaria estos dos aspectos son inseparables: de hecho sucede que tienden a predominar uno sobre el otro y que los casos en que están perfectamente equilibrados son casos privilegiados (aunque sean precisamente aquellos que se acercan más a la obra literaria “ideal”). La *Geistesgeschichte* alemana, por ejemplo, se basa esencialmente en ideas-fuerzas más que en sus medios de expresión. De modo aún más general, para toda Europa, se ha hablado demasiado del “siglo de las Luces” y hasta de las Luces a secas, lo cual implica por una parte el estatuto hegemónico de los despotismos ilustrados del siglo xviii como principio organizador de la historia literaria de esta época (cf. *supra* nuestra posición sobre la subordinación de la historia literaria a la historia política) y, por otra parte, la primacía de la lucha ideológica contra la complicidad de la iglesia y del estado, en favor de la libertad de conciencia y de los derechos del individuo. Explícita o implícitamente, una cierta historia literaria presenta los textos de la época como *pretextos* de discusión filosófica y política, lo cual supone —¡por fin llegamos a ello!— una pureza de los textos literarios sin carga de mensajes.

LA LITERATURA ES, SIMULTÁNEAMENTE, DISTINTA E INDISOCIABLE DE LA HISTORIA

Cuando destacamos que la especificidad de lo literario a veces corre el riesgo de ser eclipsada o al menos difuminada dentro del contexto social y político,

determinamos, sólo en apariencia y provisionalmente, una diferencia axiológica entre lo que es literario y lo que no lo es. Diferencia axiológica no significaría, por lo demás, jerarquización sino distinción funcional. Tratar de definir lo literario no es asunto de este capítulo aunque, no obstante, tengamos que delimitar el objeto específico de la *historia literaria*, *sin olvidar las variaciones a las que está sujeto a lo largo de la historia*. Ahora bien, la noción de literatura así como la de su historia están relacionadas con la episteme de una sociedad y una cultura dadas, con un momento preciso de su historia.⁶ No obstante, podemos arriesgarnos a afirmar que la definición de lo literario, sea cual sea, no puede más que variar, en lo que respecta a su especificidad, entre dos extremos: el que consiste en asignar a la literatura un campo y una función casi autónomos, y el que integra por completo y sin matices lo literario a las demás actividades sociales. Ambos extremos, en sí mismos, son insostenibles por igual, pero lo que ha sucedido varias veces a lo largo de la evolución de los conceptos que nos interesan es que uno de ellos provoca una reacción que implica, por un tiempo, la preponderancia del otro. Por ejemplo, acabamos de mostrar cómo pesa el discurso científico, en la segunda mitad del siglo XIX, sobre el discurso literario, imprimiendo a éste sus tendencias deterministas, efecto que entra en combinación con las tendencias deterministas en el terreno económico y social. El formalismo ruso, en sus inicios, reaccionó vigorosamente contra el determinismo marxista; su atención se centró en los procedimientos y estructuras del texto en tanto que texto literario, lo cual implica un cierto diferencial entre texto literario y texto no literario. El formalismo, así pues, parece postular dos principios simultáneos y correlacionados entre ellos: por una parte, una necesidad de no historicidad, a fin de que puedan surgir las características propias de lo literario sin referencia a lo contextual, y, por otra parte, una fuerte concentración en la forma del mensaje, pues es en ella donde está investida la literaturidad. ¿Quiere decir esto que sólo cuenta la forma? Sólo cuando un crítico o un teórico suscribe la respuesta afirmativa (por ejemplo, cuando Helmut Hatzfeld⁷ declara que los periodos literarios están definidos por los estilos), el texto literario, simultáneamente en su individualidad y en sus relaciones con otras series de fenómenos, corre el riesgo de ser “fetichizado”, escindido de las realidades que le confieren todo su ser, y de ser indebida-

⁶ Itamar Even-Zohar muestra (cf. por ejemplo *Papers in historical poetics*, 1978) cómo un detalle literario se constituye, a partir de la oposición entre lo que ya está “canonizado” y lo que todavía no lo está, en un equilibrio cultural momentáneo. La historia del “polisistema” literario está estrechamente ligada a las fases y a los criterios de este proceso de selección.

⁷ Helmut Hatzfeld, “Comparative literature as a necessary method”, en Peter Demetz, Thomas Green y Lowry Nelson Jr., *Disciplines of criticism*, New Haven y Londres, Yale University Press, pp. 79-92.

mente valorado en nombre de esta autonomía. Nueva enajenación, debida una vez más a una deformación del campo literario: la que lo aísla de manera casi absoluta en relación con el resto del discurso social, pone el acento en la obra individual en contraposición a todo el proceso histórico, y siembra la duda sobre toda noción de cambio literario en el tiempo. Este género de perspectiva vuelve redundante la noción de historia literaria, puesto que ésta no sería sino un encadenamiento de descripciones individuales. Las obras más emblemáticas de estados de civilización forman entre ellas una especie de Panteón intemporal y universal, una historia sin devenir: si para Benedetto Croce la historia literaria es sustituida por una serie de monografías, algunos de sus discípulos llegan hasta a contemplar la absorción de *toda* historia en la arquitectura de las grandes obras: todo el trajín humano no es más que materia que espera su forma, y sólo la descripción de las formas más bellas contribuye a la verdadera historia del hombre.

Atención: so pretexto de Historia en realidad se puede tratar de negar la historia en el sentido en que lo ideal —sea cual sea la definición de éste, y Hegel es sólo el primero de una bandada de pensadores dispuestos a subordinar lo real a su concepción de lo ideal— tiende, por su naturaleza, a sustituir el devenir. *La divina comedia, Hamlet, Don Quijote, Las tribulaciones del joven Werther, La comedia humana* dan forma simbólicamente, cada una a su manera, a la condición humana; esto no quiere decir que estas obras tracen, junto a todas las demás obras de la imaginación a las que se coincide en términos bastante generales en atribuir poder de simbolización, una secuencia histórica perfectamente representativa de la historia de la humanidad, aun cuando sólo se trate de la humanidad “occidental”. Siguen planteándose las mismas preguntas: ¿está vinculada al *devenir* esta sucesión de formas? En caso afirmativo, ¿cómo? En caso negativo, ¿no es obvio que cada una de ellas es un fenómeno individual y que no se ha encontrado aún cómo sistematizarlas? Esto es lo mismo que decir que la “literaturidad” no basta por sí sola como fundamento de esta sistematización, puesto que su naturaleza, su papel y su función varían en el tiempo y en el espacio.

HISTORIA LITERARIA E HISTORIA DE LAS NACIONES

A su vez, esta variabilidad nos conduce a tres aspectos de lo literario; cada uno de ellos afecta su modo de sistematización y ninguno de ellos puede ser circunscrito de una vez por todas ni dejado enteramente de lado. Ante todo hay que interrogar la relación entre casos particulares y conjuntos, es decir, textos

literarios y espacios lingüísticos, geográficos y culturales. A consecuencia de largos antecedentes en los que historia y crítica conjugaron sus métodos para analizar e interpretar series de obras sin necesariamente contemplarlas como devenir, y sin vincularlas a la vida de un país, el comienzo del siglo XIX marca el advenimiento masivo en Europa de historias literarias nacionales. En realidad, la sistematización histórica ha tenido muchas veces por móvil o bien demostrar alguna doctrina fundamental o bien fortalecer una conciencia nacional. Estos dos móviles pueden asimismo no formar más que uno solo. Como no nos está permitido abordar ni siquiera brevemente lo histórico de la historia literaria, contentémonos con observar, junto con Robert Escarpit, que a pesar de la “conciencia epistemológica” de que la ha dotado la filosofía alemana, y bajo cuyo impacto el método del historiador literario llega a ser más importante que su intención, la historia literaria sigue siendo “ilustración, fuente de pruebas y de ejemplos concretos. Hasta nuestros días, la historia literaria seguirá al servicio de las ‘conciencias nacionales’. A lo largo del siglo XIX, la promoción de las nacionalidades se caracterizará por la publicación de historias literarias nacionales”.⁸

Tal es la situación concreta de la historia literaria en tanto que práctica discursiva aun en el momento actual: no corresponde al teórico literario decidir o no si hay que continuar alimentando la historia literaria. La existencia de ésta tiene, y tendrá sin duda por mucho tiempo, sólidas raíces sociológicas. La prueba es que todo despertar nacional va acompañado infaliblemente de la producción de obras de historia literaria, o por lo menos de obras que tienden al estatuto de historias literarias nacionales (éste es por ejemplo el caso, en la actualidad, de las literaturas de América Latina y del Caribe). Por lo tanto, somos libres de interrogarnos sobre el estatuto epistemológico de la historia literaria (cf. *supra*), sobre sus rasgos en tanto que práctica discursiva y sobre el corpus del que trata —exactamente el punto en que nos encontramos en nuestra discusión—, pero menos libres de calcular su eventual y plena desaparición del expediente de los estudios literarios.

El corpus, en general, está vinculado, al menos a lo largo de una primera fase de desarrollo, al despertar de una conciencia nacional y a una unidad lingüística. Nos podríamos remontar incluso, en el caso de un gran número de literaturas europeas, hasta su Renacimiento, con su toma de conciencia literaria basada en un movimiento de “defensa e ilustración” de una lengua vernácula; pero no hay que olvidar que es esencialmente en la órbita del romanticismo cuando diccionarios, catálogos, comentarios, cursos y ensayos que presentan de manera crítica series de textos literarios empiezan a ser sustituidos por his-

⁸ Véase Robert Escarpit, *op. cit.*, pp. 1771-1773.

torias (figure o no este vocablo en el título de las obras); es decir, por estudios de conjunto basados en la noción de un devenir común y orientado.

EN BUSCA DE UN CORPUS

En segundo lugar, el corpus de la historia literaria se compone de todos los fenómenos relacionados con la vida literaria de un sector determinado, sea éste una nación en el sentido político, un campo lingüístico o interlingüístico, una región, una zona, en el sentido que da a este vocablo la investigación soviética,⁹ y cualquiera que sea la porción cronológica contemplada, de la más breve a la más prolongada. Aquí interviene una distinción, aceptada desde hace tiempo, pero que se ha convertido en problemática hoy, entre “historia literaria” e “historia de la literatura”, o en un plano más internacional, de las literaturas. “La historia literaria —dice Clément Moisan, evocando una distinción hecha, por ejemplo, por Nisard— no es la historia de la literatura.”¹⁰

La primera abarca el inventario de todo lo que se ha escrito, publicado, leído, pero también el estudio de la “vida literaria”, es decir, de todo el contexto biográfico de lo escrito, individual y colectivamente, y de todo lo que se denominaría hoy el campo y la institución literarios. La segunda implica una selección de los textos con base en criterios estéticos, o también morales, religiosos y políticos, que evoluciona de manera general entre la historia de las formas (incluida la de los géneros, si bien ésta, por su lado, oscila entre las preocupaciones formales y las pragmáticas) y la de las ideas y las mentalidades (ejemplo: la noción de *Geistesgeschichte*). Si hasta ahora no hemos tenido en cuenta esta distinción es porque pierde todo su estatuto a partir de que se hace variar el sentido del vocablo “literatura” como sea necesario hacerlo. Y es significativo, por ejemplo, que la nueva concepción del *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* apele a una “historización del concepto de literatura que lleva a preguntarse si, en lo que se refiere a la Edad Media, se justifica una frontera entre textos ‘literarios’ y ‘no literarios’ desde un punto de vista hermenéutico”.¹¹

Sea implícita o explícita, la orientación axiológica de un trabajo de historia afecta poderosamente los contornos del corpus analizado por ella. Cada histo-

⁹ Véase en particular los trabajos de Irina Neupokoieva.

¹⁰ Clément Moisan, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*, París, Presses Universitaires de France, 1987, p. 82.

¹¹ Cf. folleto que presenta el nuevo plan del *Grundriss*, Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg, 1987.

riador lleva en él su propia antología de “fragmentos escogidos” emblemáticos que alimentan su discurso. A veces, estas preocupaciones se expresan ya sea en forma de prefacio, ya sea en el texto mismo que transforma la antología en historia. Pero en todo caso, las inclusiones (que a su vez implican exclusiones) develan una visión del mundo más o menos vinculada a la ideología ambiente (por aceptación tácita o por reacción contra ella).

Hay que distinguir además entre la motivación ostensible del proyecto y todo lo que le imprime su situación socio-histórica. Hay prohibiciones visibles: la censura que en el siglo XVI obstaculiza en los países de obediencia católica romana la publicación de obras contenidas en el índice; el silencio del que están rodeadas en nuestros días, en sus países de origen, las obras de escritores exiliados. En cambio, el impacto positivo de la institución va acompañado de múltiples signos obvios, lo cual impone a los textos rechazados trayectorias más subterráneas. Esto es lo que vuelve atractiva, a pesar de sus dificultades, la búsqueda actual de las voces “desaparecidas” del pasado: cultura popular, oralidad, escritoras mujeres, corrientes minoritarias sofocadas... Las tendencias clasicistas son las que acompañan por lo general a las doctrinas oficiales; las rupturas desafían los marcos existentes y acabarán por crear marcos nuevos, expuestos a su vez a nuevas rupturas (litigios entre “antiguos” y “modernos”; vanguardias como catalizadores de transformaciones). Hay que distinguir asimismo aquí entre la dinámica que, en el plano de la producción literaria, garantiza la innovación (se puede pensar, por ejemplo, en cambios que afectan el horizonte de expectativa, según H.R. Jauss), y la inscripción de ésta en el sistema histórico, que a los ojos de los creadores aparece muchas veces como la muerte de la innovación como tal, y el recurso a una sobreabundancia de innovación. La impopularidad reciente de la historia literaria tiende *inter alia* a esta identificación entre historia literaria y tradición; aunque no es en modo alguno necesario, sino al contrario, que el sistema sea fijado. *En realidad, la renovación de la historia literaria es posible precisamente a condición de postular la apertura del sistema descriptivo.* Con carácter más general todavía, se puede afirmar que los criterios de una historia de la literatura en el seno del discurso social de un periodo cronológico (estudios de Marc Anagnot) se integran a su historia cultural, en el seno de la cual todo discurso histórico se organiza de acuerdo con un cierto número de modelos descriptivos (los “tropos” de Hayden White); tanto más cuando (estudios de Michel de Certeau) la historia literaria, como toda otra ciencia humana, se ha de interrogar constantemente sobre la relación con la sociedad y su forma de cultura. Mediante la constatación de sus propios modelos, sus categorías, sus herramientas intelectuales, es como el sistema literario se desarrolla en el seno del sistema cultural. Hemos aquí, por lo tanto, sensibilizados a todo aquello que en un mo-

mento dado contribuye a moldear la noción de literatura, y al hecho de que el propio cuestionamiento de los criterios de lo literario es necesario, y de manera continua, para validar su descripción y su articulación.

Todo esto no resuelve por entero la cuestión del paso entre los dos terrenos casi paralelos de la “historia literaria”, con amplia acogida, y el de la “historia de la literatura”, con sus criterios más restringidos. Parece que la segunda se constituye a partir de la primera, a través de un proceso continuo de intercambios. Pero ¿cómo? En la mayoría de los casos, se acepta implícitamente que el corpus ha de incluir todo lo relacionado con los tres grandes modos de expresión sancionados en la *Poética* de Aristóteles, el lírico, el dramático y el épico, con sus variantes modernas, a condición de ajustarse también a grandes rasgos a las exigencias poéticas de Aristóteles (el *decorum* y todas sus ramificaciones; la mimesis y todas sus metamorfosis; la distinción entre “lo que debería ser”, que tiene que ver con lo imaginario, y “lo que es”, es decir, la historia de los hombres como tal y que por ello estaría excluida de la historia de la literatura).

VIDA HISTÓRICA DEL SISTEMA LITERARIO

No obstante, en realidad la historia de la historia literaria procede mediante una serie de transgresiones del marco aristotélico. Indispensable a los pensadores del Renacimiento para permitirles emancipar el discurso poético en relación con el discurso religioso e instaurar así el terreno de lo Bello en literatura propiamente dicha, la distinción entre un reino de lo real y otro, que sería imaginario, nunca ha bastado desde entonces para fundamentar por sí sola exclusiones e inclusiones; intervienen también todos los criterios vinculados a la calidad de la mimesis, de las conveniencias, del estilo, de la teoría de los géneros; dicho de otra manera, un conjunto de criterios formales cuyas variaciones, de país en país y de época en época, corresponden precisamente a las del sistema literario. ¿Se constituye entonces la historia de la literatura en la intersección de los grandes impulsos de lo imaginario y de las exigencias de formalización que garantizan a éstos valor colectivo y duración?

Es difícil responder a esta pregunta sin evocar una vez más el problema de la literaturidad. Si admitimos con Tzvetan Todorov que “cada tipo de discurso calificado habitualmente de literario tiene ‘padres’ no literarios más cercanos a él que cualquier otro tipo de discurso ‘literario’” (*Les genres du discours*, 1978, p. 25), y que a toda forma discursiva considerada como literaria le corresponde un acto de palabra en el discurso cotidiano, es obvio que la litera-

turidad está en tela de juicio. Serían innumerables los ejemplos de intertextualidad que vinculan entre ellos prácticas discursivas más o menos “literarias”. Pensemos por ejemplo, con Antonio Gómez-Moriana, en la novela picaresca como lectura de confesiones autobiográficas ante el tribunal de la Inquisición.¹² El texto literario crea un “espacio dialógico” que permite al lector insertarse en la historia a través de aquél. Esto quiere decir a la vez que el texto literario no es aislable del discurso social en ningún caso, y que tiene, o por lo menos puede tener, una función propia en el seno de aquél. No se trata de saber si el texto literario es o no es reductible a la práctica discursiva que lo funda, sino si se distingue de ella por sus funciones. Aún suponiendo incluso que la función poética, cuyo predominio en un texto funda, según Jakobson, la literaturidad de éste, sea redundante, no se puede afirmar que sea inexistente sin negar las acentuaciones formales del texto. Aun cuando los procedimientos, constitutivos del texto, sean totalmente explicables en el plano retórico, y por tanto sin recurrir a una literaturidad específica, no se ha dicho, sino al contrario, que el lector no atribuya un valor estético a aquello que al inicio no era más que funcional (o que no interprete como totalmente funcional lo que se pretendía literario).

Es decir, que la definición de lo literario, incluida la de su oportunidad como noción teórica, varía también según la historia y en ella. La tríada aristotélica (géneros dramáticos, líricos y épicos) se rebasa siempre que una historia incluye los géneros doxográficos cuya pertenencia al sistema literario ha esquematizado Paul Hernadi.¹³ Es difícil imaginar una historia de la literatura del siglo XVI o XVIII que excluya el ensayo, la carta, el diálogo, el comentario, la enciclopedia... A veces, se los anexa al terreno literario (poéticas de la prosa); a veces, se hace que estallen los criterios de éste para hacer que entre en él lo paraliterario: por ejemplo, la novela policiaca, la ciencia ficción, la literatura infantil, la literatura radiofónica y televisiva. Éstos no son más que ejemplos de la expansión que ha experimentado desde hace un cierto número de años el terreno de los estudios literarios, lo cual tiene por consecuencia directa “descompartimentar” asimismo el estudio del devenir de los textos en su relación con el pasado, y unos con otros. ¿Quiere esto decir que las historias futuras de la literatura dedicarán una mayor proporción de páginas a estos campos? Nos parece más bien que después de una sana reacción contra un Panteón estrechamente literario, está a punto de lograrse un nuevo equilibrio entre lo “literario” y lo “paraliterario”, o más bien que la oposición entre ambos será superada en beneficio de un entendimiento global del discurso de una época en sus aspectos formales, pero también ideológicos y pragmáticos.

¹² Antonio Gómez-Moriana, *La subversion du discours rituel*, Longueuil, Le Préambule, 1985, cf. el prefacio.

¹³ Paul Hernadi, *Beyond genre*, 1972.

Uno de los problemas que genera esta revisión continua del canon literario, es la inmensidad de la labor que incumbe al historiador en el plano del corpus. Además, la revisión de las perspectivas teóricas y metodológicas tiene también por resultado, al menos en potencia, una expansión sin precedentes de los campos de la historia literaria. En realidad, las grandes empresas globales son cada vez menos frecuentes como realizaciones individuales, mientras que como empresas colectivas se multiplican. Esto significa *ipso facto* la desaparición progresiva de las visiones monolíticas de historia literaria/historia de la literatura en beneficio de estudios más restringidos y coordinados entre sí por una orientación común que no impide, sino que hasta favorece, la apertura del sistema. Esta circunstancia deja a su vez más lugar a la colaboración del lector, al que se pide que realice vínculos, que constate lagunas de la investigación y que trate de suplirlas.¹⁴

El campo actual abunda, pues, en tentativas de renovación de la historia literaria que son parciales ya que, como en el conjunto del terreno de los estudios literarios, lo importante no es decirlo todo —el deseo de la totalidad y de la continuidad es precisamente el que ha viciado la investigación, imponiéndole una serie de apriori— sino plantear y resolver correctamente los problemas limitados de manera que se alcance, metonímicamente por así decirlo, ejemplaridad en el tratamiento del ejemplo. El conjunto de los estudios no corre el riesgo de la anarquía más que si esta conciencia teórica está ausente. En este sentido, el historiador tiene la siguiente opción: puede, con razón, extender la gama de los textos tratados más allá de las “bellas letras” hacia los géneros populares y paraliterarios; así es como procede Alberto Asor Rosa en su *Letteratura italiana* (1985), o bien puede atenerse a criterios genéricos y estéticos más restringidos. De estas dos gestiones resultarán dos trabajos diferentes, pero complementarios más bien que contradictorios, puesto que en ambos casos el historiador examina aspectos correlacionados del discurso de una época dada.

LA ARTICULACIÓN DE LA HISTORIA LITERARIA COMO DISCURSO

De las cuatro dimensiones de la literatura cuyas interrelaciones tejen la historia de ésta —autor, contexto, texto, lector— la historia literaria tradicional privilegiaba las dos primeras haciendo hincapié en la génesis de los textos y daba

¹⁴ Cf. el texto de Jean Weisgerber sobre la *Histoire comparée des littératures de langues européennes*, *infra*, pp. 408-414.

la impresión de que esta génesis, por sí sola, constituía su historia. Múltiples corrientes del pensamiento han mostrado que los propios textos generan su historia: en el seno del formalismo, las nociones de evolución y de cambios de dominante, en Tinianov por ejemplo, dan fe de un desplazamiento de la conciencia histórica más que de la ausencia de ella. La noción de sistema literario prevalece por doquier (ejemplos: grupo de Tartu, Claudio Guillén), así como su transformación en polisistema (estudios de Itamar Even-Zohar), las relaciones de los textos entre sí se estudian en diacronía y es más que obvio que el sistema no es para nada estanco: la atención del investigador está centrada en él y la relación contexto-texto y el autor-texto es implícita o es objeto, como es el caso en sociocrítica, de una demostración distinta, que exige el conocimiento específico del sistema y de las estructuras literarias. En cualquier caso, la noción de sistema tiene la ventaja de que puede ser explotada la sincronía como en diacronía y exige del investigador datos *homogéneos*.

Pero ninguna historia de la literatura estaría completa si no tuviera en cuenta al destinatario del texto, es decir, la lectura, los lectores, los públicos, la recepción (enfoques hermenéuticos, estética de la recepción, trabajos sociológicos sobre la lectura...). Una vez más aquí es todo un mundo nuevo el que se agrega a la historia; vemos, así pues, que las posibilidades que se ofrecen al historiador se han multiplicado, no sólo en el aspecto del corpus, sino también en los enfoques teóricos y metodológicos. Sería desfigurar la nueva historia literaria considerarla como un montaje de cuatro clases de estudios o cuatro categorías de datos, clasificados en función del autor, del contexto, del texto o del lector. Como la propia literatura, la historia literaria procede por reacciones "contra" y sucede que éstas ponen en primer plano de manera extrema algún factor que en el pasado se ha dejado de lado. El historiador ha de utilizar de manera crítica el factor nuevo de suerte que la importancia de éste se presente en relación con los otros a los que ha transformado, pero no anulado. Así es como Gérard Genette explica (1972, pp. 13-20) que el estructuralismo consistió en poner entre paréntesis, más que en negar, las relaciones autor-texto y contexto-texto, y Douwe Fokkema (1985) muestra que una insistencia excesiva sólo en la recepción o incluso en la comunicación texto-lector desde el punto de vista semiótico puede tener por resultado que se conciba la historicidad de manera parcial y deformada.

Lo que ha realizado de manera general la exploración teórica de la historia literaria es, en primer lugar, poner en perspectiva sus posibilidades y sus funciones y, en segundo lugar, una diversificación y hasta una expansión de sus campos y sus métodos. Extraño resultado cuando se considera todos los cuestionamientos que la historia literaria ha sufrido, de los cuales el posmodernista tal vez sea el más profundo puesto que, como lo hemos dicho al principio, es la

base misma de toda posibilidad de construir lo que ha querido quebrantar. Se trata únicamente de extenderse en el acto de construir (cf. *Poetics*, 14). La desconstrucción ha puesto fin a toda pretensión de estabilidad y de continuidad, pero no a aquello que quiere resguardar durante un tiempo y sin ignorar su propia relatividad, un estado histórico de nuestros conocimientos. El mejor medio de no contribuir a la acumulación arqueológica es fijar de antemano los límites de su propia construcción.

Lo que el posmodernismo no ha destruido, sino que al contrario, nos ha dado, es la historicidad en tanto que propiedad de lo único. Basta con comprender que sistema y estructura no son los fines sino los medios de un conocimiento histórico que se acepta muy exactamente como tal, sabiendo que la historicidad de sus conceptos es, como lo muestra Paul Veyne, lo que la justifica entre la gama de las ciencias humanas.