

## *Literatura y Estudios Literarios\**

*Luis Vaisman*

Cuando un ciudadano de cultura media pronuncia, oye o lee la palabra *literatura*, y entiende que con ella se hace referencia a un sector de las bellas artes —y no a la ‘literatura médica’ por ejemplo—, tiene habitualmente la sensación de que el campo de la realidad a que el término remite es suficientemente claro, preciso, acotado: un conjunto de obras escritas en prosa o en verso, en general de carácter ameno, en que la fantasía, el ingenio inventivo y un especial cuidado por el lenguaje tienen su parte. Si debe señalar ejemplos, indicará seguramente poesías, novelas, cuentos, obras de teatro; alguno, más avisado, agregará que no hay que olvidar la literatura oral, como la poesía popular o el cuento folklórico, los cuales, si bien pueden ser anotados y conservados por escrito —y lo son, y por ello llegan precisamente a divulgarse ampliamente y ser conocidos por el ciudadano de cultura media—, fueron originalmente producidos para ser transmitidos de boca a oreja, hasta disolver la actividad autorial en el dominio público de la comunidad cultural originante. Si este mismo ciudadano recuerda que algunos premios muy importantes de Literatura han sido concedidos a autores de obras de historia, filología, o simplemente memorísticas —recuérdese que la Academia Sueca concedió el Nobel a Winston Churchill principalmente por sus libros de memorias sobre la Segunda Guerra Mundial— o ha leído

\* Toda la información histórico-crítica que aparece en este artículo acerca de literatura chilena e hispanoamericana fue preparada por Lucía Invernizzi, a quien agradezco esto, y sobre todo, el estímulo que me otorgó durante la confección del presente trabajo. Dejo aquí igualmente constancia de mi gratitud para Carmen Foxley, quien destinó gentilmente parte de su tiempo a revisarlo, y hacer observaciones que me resultaron de gran utilidad, y para María Eugenia Góngora, Directora del Departamento de Literatura, que me honró con su confianza al encomendarme la preparación de este artículo. Asimismo, mi reconocimiento para Eladio García por sus indicaciones bibliográficas relativas al ámbito de la literatura española.

historias de la literatura en que se incluye, junto a poetas, narradores y dramaturgos, a ensayistas, historiadores y filósofos, agregará a los tipos de obras ya señalados, otras de carácter ensayístico, histórico o filosófico y, ya que de ampliar el espectro parece que se tratara, por qué no artículos periodísticos —piénsese en Mariano José de Larra o Azorín—, en la medida que posean calidad literaria. Pero ¿qué quiere decir *calidad*? ¿Un rasgo cualitativo del ser? ¿o un valor? Porque debe repararse en que al hablarse en tal sentido de *calidad* literaria, lo literario no identifica ya un modo de ser —obras de ingenio inventivo, de ficción—, sino más bien un valor: la perfección en el uso del lenguaje y de la forma expositiva. Si nuestro hipotético conciudadano ha realizado, además, estudios universitarios de literatura, o ha tenido el interés y la preocupación de leer tratados académicos sobre el tema, tenderá a matizar aún más el horizonte de los escritos literarios con otros géneros fronterizos, que en algún momento de la historia se consideraron parte del arte literario, y en ciertos medios aún conservan este rango: tales la carta, por ejemplo, la biografía, el sermón, el relato de viajes.

La aparente precisión y claridad del campo acotado por el término *literatura* se desdibuja en la medida justamente en que se intenta sacarlo de la vaguedad del uso —que no impide por cierto eficacia práctica— e instalarlo en el rigor de la descripción exhaustiva o la definición teórica. Ya en el albor del siglo XIX expresó Friedrich Schlegel, en los Fragmentos del Atheneum: “Una definición de la poesía puede determinar solamente lo que ella debe ser, no lo que ella ha sido o es, en realidad; o, de lo contrario, esta definición debería enunciarse en su forma más breve: es poesía lo que se ha llamado así no importa cuándo, no importa dónde” \* (en TODOROV, 1978, p. 25). Es decir, forman parte de la literatura, en una determinada coordenada espacio-temporal, en un período histórico, las obras que una determinada comunidad considera tales, en virtud de la idea que esta comunidad se ha hecho de la literatura, de lo literario.

Fija el ámbito de la literatura, entonces, el horizonte de expectativas histórico respecto de lo literario. ¿Resulta, relativizada de este modo, *literatura* una noción en la que cabe cualquier cosa y, por ende, inoperante para identificar una realidad capaz de constituirse en objeto de estudio sistemático, en un campo disciplinario serio?

De ninguna manera. Cuando en este caos aparente se introduce la dimensión histórica como factor ordenador, y no ya como mero depósito de ocurrencias misceláneas, el asunto comienza a aclararse: no siempre la palabra *literatura* designa el mismo universo de objeto, es verdad;

\* Traducción del autor de este artículo.

pero en el interior de un período histórico el horizonte de expectativas que define y acota lo literario alcanza considerable mayor coherencia, y las variaciones que a lo largo del tiempo sufre dicho horizonte son susceptibles de identificación, explicación y comprensión. Más aún: tanto los límites que un determinado horizonte confiere al concepto como las transformaciones históricas que éste padece no son independientes de la actividad teórica que una sociedad ejerce para definir el concepto, y operar de este modo sobre el horizonte de expectativas respectivo.

Si parafraseamos algo abusivamente la idea expuesta en la cita de Schlegel, podríamos decir que porque la actividad literaria e idiomática históricas de una comunidad introduce variaciones en lo que se ha considerado hasta entonces *literatura*, la teoría reconsidera lo que la literatura debe ser; y también que porque la definición de la literatura determina lo que ella debe ser, un determinado sector de la actividad humana —y las obras que a partir de ellas son producidas— es llamada así en un determinado tiempo y lugar. Así, la teoría reformula el concepto, y con ello provoca una variación en el horizonte histórico de expectativas respecto de lo literario.

Un buen ejemplo de lo que acabamos de señalar lo constituye el cambio en la función del arte introducido por la estética dieciochesca, y su progresivo influjo sobre la práctica de los autores y el horizonte de expectativas del público. En este cambio, el concepto central legado por Grecia a la estética occidental —el concepto de *imitación*— cede el paso a mediados del siglo XVIII a la noción de lo *bello*, como principio organizador del ámbito estético. Con esto, la función estética definida desde Horacio como *delectare* (deleitar, dar placer) *et proaesse* (ser de provecho, instruir —intelectual y moralmente—, que a lo largo de la historia había ido cargando el acento en *prodesse* (JAUSS, 1979), invierte las prioridades y ahora privilegia el *delectare*. Las bellas artes aparecen en torno a la producción y percepción de lo bello, más que en relación al reconocimiento de lo imitado y a los efectos instructivos que ello conlleva, y lo bello será comprendido como una realización en sí: la noción de lo bello cristalizará, a fines del siglo XVIII, en una afirmación de carácter intransitivo, no instrumental, de la obra de arte (TODOROV, 1978, p. 17). En 1785 Karl Philipp Moritz escribe: “Lo bello consiste en que una cosa no significa otra cosa que sí misma, no designa sino a sí misma... Si una obra de arte tuviera como única razón de ser indicar algo que le es exterior, se convertiría en virtud de eso mismo en un accesorio; en tanto que, en lo que a lo bello se refiere se trata de que ello mismo sea lo principal” \* (En TODOROV, 1978, p. 17). Esta posición, sostiene

\* Traducción del autor de este artículo.



ne Todorov, será defendida por los románticos alemanes, quienes la transmitirán a los simbolistas en la segunda mitad del siglo XIX, y dominará todos los movimientos postsimbolistas en Europa. A través de éstos se convertirá en la base de las primeras tentativas para crear una ciencia de la literatura; la práctica literaria influyó de este modo en la actividad teórica, de cuyo ejercicio en un momento anterior era la primera a su vez resultante. Pero también dicha práctica iba a influir sobre el horizonte de expectativas del público. La empresa mallarmeana —recogida y teorizada por Valéry— de crear una poesía en la que las palabras llegaran a resplandecer por sí mismas, aboliendo el objeto que, en virtud de su condición lingüística, necesariamente designan, así como la insistencia de la teoría y la crítica en procedimientos y técnicas —en lo cual coinciden Valéry, los formalistas rusos y el New Criticism— crean poco a poco un público para el cual el centro de las expectativas respecto de lo literario va desplazándose progresivamente desde lo representado en la obra hacia la forma que hace posible la representación, e incluso hacia una forma a la que se le niega su función representativa misma.

Vemos, pues, que las variaciones de la noción de literatura no la inhabilitan para constituir en torno suyo un campo disciplinario delimitable por su objeto; pero plantean la necesidad de determinar en cada caso históricamente —y no metafísicamente— dicha noción, y relacionarla con la teoría y la práctica (producción y recepción) con las que se articula pertinentemente (MIGNOLO, 1978, b, pp. 35, ss.).

\* \* \*

La preocupación por delimitar rigurosamente el concepto de lo que hoy llamamos literatura *data*, en la tradición occidental, de muy antiguo: en su ARTE POÉTICA, escrita en la segunda mitad del siglo IV a. C., Aristóteles definía un sector de las *artes imitativas* (aproximadamente nuestras bellas artes) como consistentes en un “arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos”, señalando además que “carece de nombre hasta ahora” (ARISTÓTELES, 1974, p. 128). Y se quedó sin nombre en el opúsculo aristotélico, ya que el Estagirita no lo denominó; pero fue definido formalmente allí por su género próximo y su diferencia específica: es imitación —rasgo que comparte con la danza, la música, la pintura, la escultura— y utiliza como medio de la imitación el lenguaje —y no, por ejemplo, el color o la forma, como la pintura o la escultura—. Es poeta, por consiguiente, el que usa el lenguaje para producir, por medio de él, imitaciones, y no el que, aún cuidando especialmente metro y estilo, lo utiliza para otros fines: “también a los



que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así poetas. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarlo poeta, pero al otro naturalista más que poeta” (ARISTÓTELES, 1974, p. 129). La poesía se define así no por su relación con el *ars métrica*, con el arte de versificar, no por el procedimiento de uso del lenguaje, sino por la finalidad para la cual se la utiliza: crear imitaciones.

La separación que establece Aristóteles entre la literatura y lo que, siendo escritura, no es literatura, entre obras de arte cuyo medio es el lenguaje, y obras que, aún usando *artísticamente* —entiéndase, según el *ars métrica*, e incluso el *ars retórica* —el lenguaje, no son obras de imitación, resulta así tajante. El concepto clave para esta distinción es, por supuesto, el de imitación. Y aun cuando este concepto, en cuanto a contenido semántico y a valor discriminatorio, ha tenido su propia rica y variada historia a lo largo de los veintitrés siglos que han corrido desde su implantación en el desarrollo del pensamiento estético (historia que por razones de espacio es imposible detallar aquí), aún permanece vigente en el interior de la idea que define lo literario como representación lingüística de realidades imaginarias, ficticias (MARTÍNEZ, 1960, pp. 57-58). Así pues, el lenguaje es estudiado por Aristóteles, en relación a la literatura, según las posibilidades de su utilización para imitar, y específicamente para imitar acciones humanas. Todos los otros *efectos* susceptibles de ser producidos mediante el uso no imitativo —esto es, no poético o literario— del lenguaje son adscritos por Aristóteles al ámbito de la retórica. Las leyes organizadoras del discurso suasorio en general, estableciendo sus especies y fines, así como su estructura, estilo y uso de figuras en virtud de los efectos deseados, son materia, no del arte poética, sino del arte retórica, para él “la facultad de considerar en cada caso lo que cabe para persuadir (ARISTÓTELES, 1971, p. 10). Según esto, el arte retórica se desarrollará en dos direcciones: una, sintagmática, se ocupará del ordenamiento lineal de las partes del discurso; es la *taxis* o *dispositio*. La otra paradigmática, tendrá por objeto describir y clasificar las figuras que se usarán en la *lexis* o *elocutio* (BARTHES, 1970, p. 178). Si bien es cierto que, en cuanto al concepto de imitación, la distinción entre poética y retórica aparece muy neta, también es verdad que muchas de las consideraciones pertinentes a la Retórica, en tanto la literatura está hecha de lenguaje, tienen vigencia en el interior de la poética: “Lo relativo al pensamiento” —una de las partes cualitativas tanto de la poesía trágica como de la épica— “puede verse en nuestro tratado sobre la retórica, pues es más propio de aquella disciplina. Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pa-

siones, por ejemplo: compasión, temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir” (ARISTÓTELES, 1974, p. 196). De este modo, la poética, que trata de un arte de la evocación imaginaria por la palabra, se toca con la retórica, un arte de la comunicación cotidiana, del discurso público práctico; pero sin confundirse en modo alguno con ella.

Esta relación entre poética y retórica, en la cual una parte de la segunda queda incluida en la primera, pero sin perder cada una su propia identidad diferencial, va sufriendo progresivamente una modificación que lleva poco a poco a la absorción del concepto de literatura en el interior de la Retórica, convirtiendo cada vez más lo retórico en definitorio de lo poético; esta fusión de retórica y poética es consagrada por el uso lingüístico de la Edad Media, según el cual las artes poéticas son artes retóricas y los grandes retóricos son a la vez poetas (BARTHES, 1970, p. 179). Cambia así no sólo la extensión, sino también el núcleo de la noción de literatura.

Esta nueva delimitación desplaza el acento de la noción de lo poético-literario desde el género próximo (la imitación) a la diferencia específica (el lenguaje) introduciendo por esta vía en el ámbito de lo literario los rasgos de *recte loquendi* (correcto hablar) y *bene dicendi* (discurso conveniente), responsables ambos de la concepción posterior de literatura como *bellas letras*. La literatura —y la palabra aparece ahora por primera vez, como traducción latina (‘litteratura’) de la voz griega ‘Grammatica’, que significa literalmente ‘enseñanza de las letras’ (LAUSBERG, 1966, p. 72)— no se presenta ya como objeto de la poética, ni siquiera sólo de la retórica (*ars bene dicendi* o *bene dicendi scientia*), sino que resulta repartida entre ésta y la gramática (*Recte loquendi scientia*). El objeto que Aristóteles instituyó como específico de la Poética queda ahora encabalgado en las dos primeras artes del ‘trivium’: por una parte, el dominio de las letras, el arte de leer y escribir, objeto primario de la gramática, incluye en su campo la obra de los grandes escritores, otorgándoles el papel de maestros del idioma; con lo cual se origina, en el interior de esta ciencia, un subcampo cuyo objeto es la *poetarum enarratio*, o narraciones de los poetas. Pero estos *maestros del idioma* que son los grandes autores, son grandes, entre otras cosas, por su uso creativo del idioma *canónico*, lo que obliga a explicar las reiteradas desviaciones como licencias permitidas a los poetas, y que no deben afectar la calidad modélica de sus obras en general.

Esta bipartición de la antigua gramática, en gramática propiamente tal y estudio estilístico-literario, como anota Lausberg (1966, p. 73), “constituye aún hoy una realidad viva en la enseñanza del idioma”. El aspecto estilístico de los textos literarios quedaba así confiado a la gramática.

Por otra parte, al estudiar la retórica, en su aspecto sintagmático, la organización de las grandes unidades del discurso en relación a sus efectos sobre el público, en su aspecto paradigmático, los recursos de la elocución, instala a la poesía también como objeto suyo, ya que en ésta se hallan, puestos en operación, prácticamente todos los procedimientos y unidades materia de aquélla.

Gramática y retórica forman parte de la instrucción que debía recibir todo hombre culto, en tanto que la poética —que no ha muerto formalmente, pero ha quedado reducida más bien a un amable recetario— es una arte sólo de especialistas; por esta razón, el grado de elaboración y difusión de gramática y retórica sobrepasa con mucho el de la poética, la que no vuelve a atraer hasta el Renacimiento —con el redescubrimiento del tratado aristotélico y su traducción y comentario por los teóricos y preceptistas de los siglos XVI y XVII— el interés de los especialistas. No debe extrañar entonces la preponderancia que sobre esta última ciencia alcanzaron las dos primeras, ni el que la obra de los poetas llegara a considerarse básicamente —antes que una obra de imitación— un tipo de discurso: el mejor y más ejemplar; tampoco debe sorprender, por consiguiente, que su estudio haya quedado integrado a las ciencias que del discurso se ocupaban.

Si me he detenido con cierta latitud en este momento —crucial— de la evolución del concepto de literatura, es porque en él se encuentra, a mi juicio, el origen de la ambigüedad que ha permanecido hasta hoy en el campo semántico de lo literario, ambigüedad que es responsable de que haya surgido y perviva una zona crepuscular más o menos amplia entre lo que se ha estimado —y estima— literario y lo que se ha considerado que no lo es. Cartas, sermones, proverbios, epigramas, pensamientos, memorias, biografías, diarios de viaje, el ensayo en general, sólo han podido incorporarse al ámbito de lo literario en la medida en que esta segunda idea de literatura esté vigente. No obstante, la calificación que de *fronterizos* o *menores* suele adscribirse a estos géneros de la literatura, y la permanente remisión al drama, la narrativa y la lírica como los géneros eminentemente literarios —esto es, imaginarios, ficticios—, muestra que, por detrás de esta segunda noción de literatura, el criterio definitorio sustentado por la idea de mimesis ha continuado operando, aunque más no fuera por el peso de la tradición platónico-aristotélica.

Poética, gramática y retórica, en cuanto teoría (LAUSBERG, 1966, pp. 66 ss.), delimitan el concepto de literatura. Estas mismas disciplinas, en cuanto examen y valoración de las obras con fines fundamentalmente docentes originan la crítica. Esta, que incluye el trabajo del filólogo —determinación, comentario e interpretación de un texto—, requirió en la



antigüedad helenística y romana la selección y ordenamiento del material de lectura, de análisis y estimación; en suma el *corpus* de autores y obras a que la crítica ha de aplicarse. La confección del canon de autores y obras dignos de estudio desemboca en dicho ámbito cultural en una especie de historia de la literatura orientada en sentido puramente cronológico (LAUSBERG, 1967, p. 431).

Los estudios literarios se revelan de este modo marcados desde su inicio por las tres direcciones que conservarán hasta hoy: teoría literaria, crítica e historia de la literatura (WELLEK y WARREN, Cap. IV).

Otra marca original de los estudios literarios es su relación con la enseñanza. Esta última relación dejará una huella profunda en la crítica: "la gramática es la primera (de las ciencias) con que se encuentra el hombre no bien nacido, y no lo abandonará ya hasta la vejez, más aún, hasta la tumba. Esto se aplica a la teoría gramatical y, muy especialmente, a la lectura de autores" (LAUSBERG, 1966, pp. 78-79). Por ser la primera, está naturalmente dedicada a la educación de la juventud, lo cual introduce en la selección de autores y lecturas un criterio moral, además de los gramaticales y estilístico-literarios. La noción platónica de supeditación de la estética a la ética retorna, en desmedro de la separación introducida entre ambas por Aristóteles. Según esto, la crítica examinará la obra literaria no sólo desde una perspectiva gramatical y estilístico-literaria, sino también moral.

La repartición del estudio de la literatura entre gramática y retórica, y su renovada conexión con la ética, condicionarán el futuro de los estudios literarios; por una parte, se estudiará la literatura con una orientación gramático-estilístico-retórica, en tanto paradigma de discurso perfecto; el concepto griego de literatura como *mímesis* de acciones humanas se ha transformado en *imitatio* de modelos lingüísticos y discursos ejemplares. Por otra parte, se la estudiará también con miras a encontrar en ella modelos de conducta moral dignos de imitación. En este sentido, resuenan aún en el concepto de *imitatio* algunos ecos de la noción griega de *mímesis*, sólo que no con el significado estrictamente estético con que la definió Aristóteles, sino con la pesada dimensión ética con que la había planteado Platón. Será esta doble concepción de imitación, a través de la doctrina horaciana del *prodesse* como uno de los dos objetivos de la poesía (el otro, recuérdese, era *delectare*), la que se transmitirá al clasicismo renacentista, y gravitará también en la superposición de lo didáctico-moral a lo literario, característica de la Ilustración.

Definido el objeto de la Retórica en sentido amplio como "todo objeto susceptible de ser materia de discurso" (LAUSBERG, 1966, pp. 100-101), y su tarea como la descripción del conjunto de reglas y elementos ge-

neradores de una obra de discurso, no es de extrañar que también se estudie el discurso literario —aun si *imitativo*— con una orientación retórica. Y menos de extrañar será todavía si tomamos nota de la similitud de objetivos que se plantean para la Retórica y para la obra de arte literaria: Los objetivos de la Retórica son *docere* (enseñar), *delectare* (deleitar) y *movere* (conmover, mover a la acción); los de la literatura, *delectare* y *prodesse* —de este último el *docere* es una especie—; en la dicotomía horaciana falta el *movere*, que no estaba ausente en la POÉTICA de Aristóteles; todo género literario se define, según él, además de por el medio, el objeto y el modo de la imitación, por el efecto específico que debe producir en el público (ARISTÓTELES, 1974, pp. 135-136 y 145). La catarsis trágica —cuyo inmenso prestigio ha corrido a parejas con la imprecisión con que desgraciadamente el Estagirita propuso el concepto en la POÉTICA— es el ejemplo más famoso. Ciertamente que el *movere* retórico es un efecto directo del discurso lingüístico, mientras que el literario es un efecto indirecto: opera a través de las acciones (ficticias) imitadas por medio del lenguaje. Pero en esta materia, será la tricotomía retórica de las funciones del discurso la que justificará toda la práctica estética desde la Antigüedad hasta no mucho tiempo atrás (JAUSS, 1979, p. 269). Sólo la doctrina decimonónica de *el arte por el arte* y su puesta en práctica derogan la vigencia compartida, aunque oscilantemente acentuada, de estos principios en beneficio exclusivo del *delectare*.

\* \* \*

Luego de que gramática y retórica —especialmente esta última— mantuvieron alejada durante muchos siglos a la Poética del primer plano de los estudios literarios, ésta retorna en gloria y majestad con el Renacimiento. Pero la herencia de la Retórica no se pierde: el privilegiado cultivo que de la epopeya hace este período y la precariedad del estudio que específicamente dedica a este género la POÉTICA de Aristóteles impulsan a teóricos y preceptistas, no pocos poetas ellos mismos, a complementar el insuficiente legado de ese texto en esta materia con las nociones elaboradas por la retórica sintagmática, provenientes en lo esencial de la RETÓRICA del mismo Aristóteles. De esta suerte se proveía a la poesía épica de los modelos estructurales y los instrumentos teóricos y metodológicos capaces de dar cuenta de su generación y valoración.

El retorno de la poética trae consigo la revalorización de la noción de imitación como representación de la realidad, y esta noción, con el advenimiento del realismo —categoría que uso aquí en sentido histórico, pero amplio, como lo hace GOIC, 1975—, abrió para los estudios literarios

un campo muy diverso, a la vez fructífero y peligroso. Fructífero, por la variedad de los tipos de estudios y la enorme cantidad de trabajos que generó; peligroso, porque así como la orientación retórica conlleva permanentemente la posibilidad de disolución de lo literario en lo lingüístico-discursivo en general, la idea de mimesis como representación fiel de la realidad puede llevar a convertir la realidad misma en objeto de estudio supuestamente literario y a perder de vista la actividad de representación (la *techné* literaria), y su producto (la obra *literaria*); esto es, a trasgredir la literatura, considerándola como un documento portador de múltiples informaciones acerca de esa realidad utilizables en el campo general de la ciencias humanas.

Este peligro se hizo realidad en el interior de los estudios literarios por dos caminos. Primero, al perderse de vista la acotación precisa que había hecho Aristóteles del objeto de la imitación literaria: acciones humanas significativas, y ampliarse dicho objeto a toda la naturaleza; esta ampliación se operó a partir de la incorporación, como contexto explicativo del concepto de mimesis manejado en la POÉTICA, de una idea extraída de la FÍSICA: el arte imita a la Naturaleza (ARISTÓTELES, 1964, p. 590). Y segundo, la actividad mimética y el objeto producto de dicha actividad, esto es, los procedimientos de producción y la estructura del producto —cuya descripción constituyó la preocupación principal del Estagirita—, ceden, en el interior de la problemática estética de la mimesis, la prioridad a la relación '*obra imitativa/realidad imitada*': el centro de la cuestión resulta desplazado desde el plano sintáctico, podríamos decir, al plano semántico.

Este desplazamiento del *cómo* imita al *qué* imita la obra literaria no es absoluto, naturalmente, sino un problema de acento, de prioridad y jerarquía. No es del caso referirse aquí a la importancia enorme que tuvo tal acaecimiento para la problemática de la relación entre arte y verdad, entre estética y ontología, nudo de preocupaciones que se extiende por toda la historia del pensamiento occidental desde Platón a Heidegger, pasando por Tomás de Aquino; bástenos anotar que esa relación se hace más estrecha en la medida en que se desdibuja, como ocurre en el realismo, la frontera entre verosimilitud —lo que el público cree que es, y puede por eso aceptar como probable, o lo que el poeta logra presentar como probable al público— y verdad —lo que efectivamente es, aunque parezca increíble—. Es la frontera que separa, en el origen aristotélico, a la poética y la retórica, de la lógica y la metafísica u ontología. Pero sí es del caso señalar, aunque sea escuetamente, qué efectos tiene, en el campo de los estudios literarios, la idea de que la obra literaria presenta —maguer mediante ficciones— una *imago mundi*. Imitación no será ya sinónimo de falsedad: no cabrá, pues, la platónica



expulsión casi general de los poetas de la república ideal bajo la acusación de mentirosos. Las ficciones literarias, se estimará, contienen verdades acerca del mundo; no las demuestran, pero las muestran. La literatura puede, así, convertirse en objeto legítimo de investigación acerca de procesos psicológicos, estructuras sociales, ideas filosóficas, costumbres y modos de comportamiento humano; incluso de descripciones geográficas. Puede convertirse en documento histórico. Eso sí: debe estar bien escrita; es, después de todo, una de las bellas artes. Por esta vía, la belleza de la escritura, la perfección del estilo y la correcta disposición de la materia o contenido de las obras, saturan la noción de lo literario. Por efecto del desplazamiento de la noción de *mimesis* desde la actividad imitativa al producto y lo imitado en él, resultará intensificada la identificación de lo literario con lo retórico. Porque toda escritura puede reproducir la realidad, para ser literatura sólo será necesario que lo haga *bellamente*. Podrán ser literarias, entonces, crónicas, artículos, biografías, ensayos. Lo literario no remite ya un criterio ontológico, que permita distinguir lo que es literatura de lo que no lo es, sino a uno axiológico; lo que está bien o mal escrito, sea imitativo —en el sentido original— o no lo sea.

\* \* \*

El nacimiento en el siglo XIX de la historia de la literatura como disciplina propiamente científica —superando la mera cronología de los cánones clásicos de autores y obras— tiene como efecto el reforzamiento y la confirmación de esta concepción de literatura. Los estudios literarios se enderezan, en nada despreciable proporción, a descubrir la realidad histórica, que en ese siglo es prácticamente toda la realidad empírica de lo humano, reflejada en la literatura.

La aparición de la historia científica de la literatura revolucionó los estudios literarios. Desde el Renacimiento y hasta el Neoclasicismo, bien entrado el siglo XVIII, los estudios literarios de sesgo crítico se habían propuesto fundamentalmente valorar las obras, exponiendo sus virtudes y defectos, a la luz de los preceptos de Aristóteles, Horacio, Boileau y otros preceptistas tales como el Pinciano, Cascales, el Brocense, Vives, Lope, Gracián, en el ámbito hispánico. Estas preceptivas establecían un conjunto de reglas basadas en el respeto a los modelos (en el caso de Aristóteles, lo que no se hallaba en el texto original, lo agregaban traductores y comentaristas) y en un concepto de belleza intemporal y atípico (DE AGUIAR E SILVA, pp. 342 ss.), conjugándose así el espíritu de autoridad, el respeto reverencial por las *auctoritates*, y la ausencia de perspectiva histórica —pues mera cronología no es historiografía—. Se respondía así a una idea de orden inmutable: el orden clá-

sico. Pero en el mismo neoclásico siglo XVIII, en la primera mitad con Vico y en la segunda con Herder, comienza a producirse la “gran ruptura en los estratos más profundos del pensamiento europeo, una mutación radical que afectó a todos los problemas epistemológicos y a todas las formas del saber: el paso del orden clásico a la Historia” (DE AGUIAR E SILVA, p. 343.). Como consecuencia de este fenómeno, en el ámbito de los estudios literarios la preocupación se trasladará también del Orden a la Historia: los trabajos en este campo serán, durante el siglo XIX y también en buena parte del XX, estudios de historia literaria. Se relacionará la literatura, por una parte, con la historia general coetánea y, por otra, se *filiará* la obra, intentando remontar la corriente histórica en una acuciosa persecución de fuentes y antecedentes originantes.

En cuanto a la relación de la literatura con la situación histórica contemporánea a la obra, puede considerarse que la declaración de principios, el manifiesto de esta nueva manera de comprender la literatura es el ‘DISCURSO PRELIMINAR’ a DE LA LITTÉRATURE CONSIDÉRÉE DANS SES RAPPORTS AVEC LES INSTITUTIONS SOCIALES, de Madame de Staël, escrito precisamente en 1800. Allí se lee: “Me he propuesto investigar cuál es la influencia de la religión, de las costumbres y de las leyes sobre la literatura, y cuál es la influencia de la literatura sobre la religión, las costumbres y las leyes” (EN ESCARPIT, p. 15). Se plantea como necesario establecer las relaciones de la literatura con los otros fenómenos de la cultura y la historia coetánea, pues sólo así será posible comprender y juzgar debidamente las diferentes experiencias y formas artísticas (DE AGUIAR E SILVA, p. 344). El criterio crítico no remitirá ya a los paradigmas clásicos: remitirá ahora a la historia. Este mismo punto de vista será sustentado en la Hispanoamérica decimonónica por Sarmiento en su polémica con Bello, en 1843, y por Lastarria, en su discurso de inauguración de la Sociedad Literaria en 1842; este último sostenía allí que la literatura debe ser expresión de la sociedad, de la nacionalidad, y hacer suya la materia que proporcionan el paisaje, las costumbres, las instituciones nacionales. Y así como se afirma programáticamente que la literatura debe ser expresión de la realidad, los estudios literarios irán a buscar en la literatura precisamente la realidad que ha debido quedar en ella expuesta. El ámbito de preocupaciones del estudioso de la literatura, en la concepción historicista, resultará expandido a toda la sociedad.

Pero no sólo sincrónicamente se dilata este ámbito en dicha concepción; también se extiende diacrónicamente: luego del deber inicial de todo investigador de ‘establecer’ —comparando versiones, corrigiendo errores, supliendo pérdidas, etc.— *el* texto de una obra (herencia recibida de la tradición clásica de erudición literaria), su preocupación central consistirá en “averiguar cómo y por qué llegó a existir; los eruditos

se dedicarán a crear biografías exactas y a dar al mundo la trayectoria de una obra, y a descifrar textos para beneficio de la humanidad. Todo texto tiene *fuentes*; es decir, documentos o hechos que sugirieron al escritor pasajes particulares o ideas generales, y el triunfo del nuevo método consistirá en descubrir y establecer paralelos entre alguna *fuentes* original y la obra de arte definitiva (JONES, p. 203). Dicho método era el filológico, y la disciplina que lo aplicaba, la filología. El campo reclamado por esta ciencia tuvo, por lo demás, una muy variable extensión: abarcó desde lenguas, literatura, artes, política, religión y costumbres sociales, en su acepción más amplia (WELLEK Y WARREN, p. 47), hasta, en la más estrecha, sólo la reconstrucción y comprensión de textos pasados, constriéndose a una arqueología genético-lingüístico-textual.

En su afán científico, los estudiosos trataron de imitar a las ciencias biológicas, porque la biología fue la ciencia modelo del siglo XIX, tal como lo será, para las ciencias humanas y sociales, la lingüística en el siglo XX. Pensaban que, en la historia literaria, era posible distinguir géneros y especies orgánicamente relacionados: los géneros clásicos, hasta entonces, aparecían rodeados de multitud de géneros menores, que no entraban regularmente ni en relación lógico-jerárquica ni en conexión histórica con los primeros; los géneros clásicos eran ahistóricos: se reinterpretaba el concepto de cada uno, o se introducía alguno, pero no se concebía un 'desarrollo'. Pero ahora, "al aislar y definir el género, estudiar las *leyes* que rigen su desarrollo, observar el advenimiento de nuevos tipos literarios, y medir el éxito de una obra según su conformidad con la tipología así creada, parecían lograrse tres cosas en forma simultánea: al establecer un paralelo con la teoría dinámica de Darwin acerca de la evolución de las especies, se otorgaba una seguridad científica a la erudición; el unir la noción *moderna* de géneros con los sistemas clásicos y seudoclásicos del pasado, se daba profundidad temporal al estudio literario; y al descubrir las *leyes* de la literatura, los eruditos parecían conferir sentido y concreción a sus actividades" (JONES, p. 203).

Esta orientación decimonónica de los estudios literarios era extraordinariamente proclive a desplazar el objeto de estudio hacia el ámbito biográfico, gramático-histórico e histórico-general, desde una perspectiva que se dio posteriormente en llamar *extrínseca* respecto de la literatura misma: se movía alrededor de ella, pero raramente penetraba *en* ella, para dar cuenta desde allí de su consistencia como objeto artístico con características propias, y no sólo como espejo del desarrollo lingüístico e histórico de la sociedad.

En América tal disposición hacia el objeto de estudio fue ampliamente cultivada. Ha tenido una larga vigencia, e incluso generó posiciones diferentes sostenidas doctrinariamente.



Los estudios sociohistóricos en territorio americano dominaron sin contrapeso de importancia la primera mitad del siglo XX: representantes típicos son el prolífico Luis Alberto Sánchez, en Perú, y Mariano Latorre, Torres Rioseco y Fernando Alegría, en Chile.

Sin embargo, los acontecimientos no se suceden en la historia en una línea simple y continua de causas y efectos, de antecedentes y resultados. Junto a las direcciones que, dominantes, se revelan como las más representativas y parecen copar la descripción de determinado aspecto de la cultura en un determinado período, aparecen otras —generalmente antagónicas—, cuya emergencia tentativa coexiste con el máximo desarrollo de la predominante. Así había ocurrido en el siglo XVIII con el predominio de la orientación neoclásica de los estudios literarios, y la emergencia de la concepción historicista que daría por tierra con aquella en el siglo siguiente, y así ocurrirá también con el historicismo —fundamentalmente positivista— de los estudios literarios novecentistas a la vuelta del siglo XX, cuando llegará a ser combativamente derogado, primero en Europa, y finalmente también en América. Esta derrota tendrá como consecuencia la menosvaloración y hasta el olvido, durante largo tiempo, de los no pocos logros relevantes de esta monumental empresa en que consistieron los estudios literarios decimonónicos de orientación histórica. Por ejemplo —y aunque parezca perogrullesco decirlo— el establecimiento de la historia literaria como disciplina científica, si bien el concepto de ciencia aplicable a la literatura, con la introducción de la distinción de objeto y método entre ciencias naturales y ciencias humanas introducida por Dilthey en 1833 y sistematizada después por Rickert entre 1910 y 1920 (WELLEK Y WARREN, pp. 18 ss.), ha variado desde entonces.

Esa historia comenzó como historia de las literaturas nacionales: por su parentesco con la lingüística —que era entonces, recuérdese, histórica— en el interior del amplio campo de la filología, fue arrastrada por aquella a considerar lo nacional como un principio de unidad del objeto de estudio; el romanticismo, especialmente el alemán, sustentaba la doctrina de un foco lingüístico central *ario* de donde habrían emanado por evolución las diferentes lenguas nacionales; lengua y literatura van, en el interior de la filología, de la mano; el interés por las lenguas nacionales abre el interés por las literaturas nacionales. Pero la búsqueda de géneros y de una ley literaria universal tuvo, asimismo, el efecto de hacer a los estudios literarios traspasar las fronteras nacionales hacia una literatura mundial, y ensanchar así el campo hacia la historia de la literatura universal, llamada también general.

Es verdad que la idea de la literatura, hasta el neoclasicismo, por atópica, cubrió también toda la literatura antigua y europea, reconociendo

en ella los mismos rasgos derivados de la tradición clásica; pero, precisamente por atópica, no era literatura *universal*, concepto que en esta acepción no tiene sentido sino en relación con la idea de lugar; era sólo literatura.

Por otra parte, el comparativismo característico de la biología positivista tuvo su contrapartida literaria en el inicio de estudios de literatura comparada; las bases necesarias estaban ya echadas: la delimitación y cultivo del campo, primero nacional y luego general, de los estudios literarios históricos (JONES, WELLEK Y WARREN, cap. V; DE AGUIAR E SILVA, caps. XI y XII). Tales subdivisiones geográfico-idiomáticas del campo de los estudios literarios siguen vigentes, y sirven aún de base para la organización del trabajo docente y de investigación en prácticamente todas las universidades del mundo —incluido nuestro país— donde se cultiva el estudio de la literatura. En la Universidad de Chile, por ejemplo, en el Departamento de Literatura, tres de las cuatro áreas entre las que ha distribuido operacionalmente su labor en la actualidad se denominan: Area de Literatura General y Comparada, Area de Literatura Española, y Area de Literatura Chilena e Hispanoamericana. Como se puede apreciar, la menosvaloración o el olvido al que más arriba he hecho referencia tiene relación con el origen y la relevancia, no con la vigencia práctica, de esos logros, y se debe no a las virtudes de ese momento crucial en la historia de los estudios literarios, sino a sus defectos, tan abundantes y contundentes, al menos, como sus logros.

\* \* \*

El que se percibió ya en el mismo siglo XIX con mayor intensidad, y contra el cual la reacción surgió más bien temprano, fue el marcado carácter extrínseco de los estudios literarios: biografías de autores, cambios lingüísticos, historia de las ideas, psicología de personajes, sometían a la literatura al suplicio de los cuatro caballos: cada uno tiraba para su lado, yendo a dar el cuerpo de la literatura, por partes, al territorio de disciplinas vecinas. Lo propio de la literatura será reivindicado entonces desde fuera de la *ciencia*, puesto que la teoría neoclásica había sido derogada, y la historia utilizaba la obra literaria como trampolín para llegar al lenguaje, las *fuentes* o la sociedad. Lo literario será, por una parte, preocupación de la Estética como disciplina filosófica; y por otra, materia de apreciación subjetiva (WELLEK, 1955, I, pp. 11 ss.): el crítico se enfrentará empáticamente a una unidad imposible de someter a análisis, y a estudio científico por consiguiente, so pena de destruir lo que hace de ella una obra de arte; esa unidad se entenderá garantizada por la intuición unitaria del poeta, de la que la obra es forma exteriorizadora. Tal vez el

representante, y también el promotor, más famoso de esta rebelión anti-positivista, tanto por lo atractivo y coherente de su teoría como por la riquísima influencia que ésta tuvo en el destino de los estudios literarios en la primera mitad de esta centuria, fue Benedetto Croce. Otro legado de esta noción romántica de intangibilidad artística, si bien éste de menor estatura, es la larga supervivencia de la crítica llamada *impresionista* —en su versión periodística— a cuya función social me referiré más adelante.

La pérdida de identidad de lo literario fue combatida, antes que por los estudiosos profesionales —dedicados por entonces a hacer proliferar los estudios extrínsecos—, por los creadores mismos, quienes, además de dedicarse a su propia arte, con frecuencia proponían un ideario estético-crítico. “Es curioso comprobar —dice De Aguiar e Silva (DE AGUIAR E SILVA, p. 352) que en la misma época en que el método de la historia literaria alcanzaba su punto culminante de perfección y rigor... comenzaban también a multiplicarse los ataques contra el mismo método... Debemos señalar como sus elementos propulsores el impresionismo crítico de algunos escritores íntimamente relacionados con el esteticismo de fines de siglo”. Entre ellos, naturalmente, Mallarmé, cuya filiación con Baudelaire y, a través de éste, con Poe es de sobra conocida, con lo cual esta corriente aparece teniendo su arranque en la primera mitad del siglo XIX y en Norteamérica. Este esteticismo es lo que se conoce como la doctrina de ‘l’art pour l’art’, la cual, en cuanto afirmación de la ‘inutilidad’ del arte —idea que iba dirigida contra la práctica positivista que enfrentaba la obra literaria como instrumento de conocimiento, como documento histórico en el más amplio sentido— abre el camino para la consideración de la obra de arte como un objeto en sí mismo, y no como mero reflejo de otros objetos. Y el objeto literario está hecho de lenguaje; no de cualquier lenguaje, sino del lenguaje llevado a su máxima potencia. Valéry dirá, refiriéndose a Mallarmé, su maestro, que “comprendió muy pronto que el Hecho Poético por excelencia no es más que el Lenguaje mismo” (DE AGUIAR E SILVA, p. 355). Así, la obra literaria, producto de una actividad lingüística privilegiada, ejercida con el máximo rigor, a través de un sabio juego combinatorio del lenguaje verbal, es definida como un ‘ente de lenguaje’ absoluto (esto es, autónomo, no dependiente de fuentes) e intemporal (en oposición al relativismo historicista), no la confesión de un autor (crítica al biografismo) ni el resultado de una experiencia histórico-cultural (crítica al sociologismo). Como autónoma, su estudio deberá centrarse en su estructura; como ente de lenguaje, su estudio deberá ocuparse de los procedimientos que hacen de éste, lenguaje literario. Hacer resbalar hacia estructuras y procedimientos el objeto del estudio de la literatura terminará por sustraerlo al impresionismo crítico,



aunque el origen de esta variación haya estado en el esteticismo impresionista.

Este nuevo cuestionamiento de la noción de literatura, surgido de la práctica de los poetas y del ideario estético-crítico cada vez más lúcido que la sostenía, desde Poe a Mallarmé, a Valéry, a Eliot, y que era evidentemente mucho más apropiado para la lírica que para los géneros pragmáticos o propiamente miméticos, indujo progresivamente al desplazamiento del interés de los estudios literarios académicos —cuyo rango científico había quedado ya establecido— del ámbito de la historia científica al de la teoría: se hizo imprescindible definir con precisión el objeto de estudio; este objeto que, tan nítidamente acotado por Aristóteles, se había ido desdibujando hasta disolverse enajenado en disciplinas colindantes. Tal proceso había comenzado, como hemos señalado, por la repartición del objeto de la Poética entre la Gramática y la Retórica, y culminado con su disolución en la Historia y las Ciencias Humanas nacientes. Lo literario ha sido arrinconado en su último reducto: la ornamentación lingüística, el maquillaje del tema, de lo imitado. Se hace ahora necesario retomar la intención original de la empresa aristotélica, y esta vez, a diferencia de lo ocurrido en el Renacimiento, heredero del respeto medieval por las 'auctoritates', desde la raíz. Es el momento de la Teoría.

\* \* \*

En el campo de los estudios literarios, la subjetividad lindante en el capricho a que conducía la crítica impresionista reemplazaba la obra por el alma del crítico. Por otra parte, la ilusión positivista de que la laboriosa y metódica acumulación de datos misceláneos alrededor del objeto acabaría por configurarlo, se derrumbaba aplastada por el peso mismo de la cantidad y variedad de la información. Se hacía cada vez más evidente que había que invertir el procedimiento; pensar el objeto, definirlo, producirlo mediante un acto de razón y desde aquí acotar el campo y señalar la dirección de los estudios literarios. Pero, ¿dónde y cómo encontrarlo, diseminado como estaba en tantas partes? El camino lo han indicado ya los poetas: en su último reducto, el lenguaje. Lingüística y Poética se reencuentran.

Desde la Filosofía, y con la intención de fundar una estética científica —recuérdese que lo literario, como concepto unitario, había sido remitido, vía la Estética, al ámbito de la Filosofía— Croce identifica Estética y Lingüística. Sobre esta idea se tratará de fundar una ciencia de la literatura, la Estilística, dirigida a la aprehensión de la obra literaria individual y concreta como indica C. FOXLEY, al referirse a Dámaso Alonso. "Para Dámaso Alonso, lo importante es acercarse a la comprensión 'científica'

de la unicidad y peculiaridad de la obra. Para ello hay que investigar el sistema de leyes constructivas a nivel de relaciones puntuales entre significante y significado, y su interrelación en el contexto horizontal articulado por los signos en sucesión... La estilística es para él una ciencia del habla literaria, y, por ende, de la capacidad creativa del autor” (FOXLEY, pp. 27-28).

En esta empresa científico-literaria, iniciada por Leo Spitzer y continuada y desarrollada con extraordinaria variedad y riqueza en el ámbito hispánico, sobresalen, además de D. Alonso, Amado Alonso, autor del notable estudio *Poesía y estilo en Pablo Neruda* y Carlos Bousoño con su *Teoría de la Expresión poética*, el mexicano Alfonso Reyes, quien, formado originalmente en Madrid con Menéndez Pidal, desarrolla luego en el Colegio de Méjico “los más magistrales trabajos de teoría y metodología literarias que se hayan escrito en América”, en la opinión del uruguayo Alberto Zum Felde.

Una proposición más radical de definición de un objeto propio para el estudio científico de la literatura que la planteada por la Estilística habían hecho ya, entre 1915 y 1925, los llamados *formalistas rusos*. Aunque formados en una tradición de pensamiento diferente, compartían el rechazo al enfoque sociológico, psicológico y filosófico que regía la crítica europea finisecular. La propuesta de los formalistas rusos fue más radical, por cuanto establece un objeto mucho más general que la ciencia estilística: en ésta —que es más bien metodología que ciencia, como el mismo A. Alonso reconoce — el objeto es casi siempre particular, concreto y único: la obra; aunque esta tendencia parece ir variando gradualmente desde el enfoque de la obra y su autor hasta el conocimiento del lenguaje poético (FOXLEY, p. 33). Es el método el que es aquí general. En cambio, en la idea de los formalistas rusos el objeto mismo será una abstracción racional. No la obra individual, ni siquiera la literatura, sino la *literaturidad*, un concepto, según ellos, indispensable para devolver el centro de los estudios literarios precisamente a lo literario. Roman Jakobson fue quien, interpretando a todo el grupo, acuñó el término en un famoso artículo de 1921: “El objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la *literaturidad*, es decir, lo que hace de una obra una obra literaria. Sin embargo, hasta ahora se podría comparar a los historiadores de la literatura con un policía que, proponiéndose detener a alguien, hubiera echado mano, al azar, de todo lo que encontró en la habitación y aún de la gente que pasaba por la calle vecina. Los historiadores de la literatura utilizaban todo: la vida personal, la psicología, la política, la filosofía. Se componía un conglomerado de pseudodisciplinas en lugar de una ciencia literaria, como si se hubiese olvidado que cada uno de esos objetos pertenece respectivamente a una ciencia: la historia de la filosofía, la historia

de la cultura, la psicología, etc., y que estas últimas pueden utilizar los hechos literarios como documentos defectivos de segundo orden (JAKOBSON, p. 290).

Esta concepción es retomada por los estructuralistas franceses en la década del mil novecientos sesenta, y Tzvetan Todorov, autor de la *Poética* que, desde este punto de vista, puede decirse que representa al grupo, afirma en dicho texto que “el objeto de la actividad (científica) estructural no es la obra literaria misma: lo que aquélla interroga son las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario. Entonces, cualquier obra es considerada como la manifestación de una estructura abstracta mucho más general, de la cual no es más que una de las posibles realizaciones(...). Esta ciencia (...) se preocupa por esa propiedad abstracta que constituye la singularidad del hecho literario: la *literariedad*(...). La obra se encontrará, entonces, proyectada sobre algo distinto de sí misma, como en el caso de la crítica psicológica o sociológica; sin embargo, este algo distinto ya no será una estructura heterogénea, sino la estructura del discurso literario mismo. El texto particular sólo será un ejemplo que permita describir las propiedades de la literariedad” (Todorov, 1968, p. 106). Es notorio que la intención, tanto de los formalistas rusos como de los estructuralistas franceses, transita en dirección opuesta a la de los primeros estilísticos de la tradición hispana: en el caso de éstos se trata de dar cuenta de la unicidad —una y única— de la obra, con lo cual se plantea de inmediato el problema de la posibilidad de existencia de una ciencia de lo individual e irrepetible, al cual responde el mismo D. Alonso con reservas: “ese sería el problema central de un conocimiento verdaderamente científico de la obra literaria: problema no resuelto y que no tendría solución —así lo creemos— mediante una metodología científica (en Foxley, p. 29). En cambio, para los formulistas rusos, se trata de dar cuenta de lo que permite incluir una obra en una clase, y estudiarla como representante de ella; una dirección es particularizante, la otra, generalizante. Pero ambas se quieren ciencias, y esto es lo importante en cuanto a su común interés en desarrollar un aparato teórico y crítico para cumplir su postulado —aunque parcial en la estilística— de objetividad.

Tan radical como la posición formalista-estructuralista en cuanto a la definición del objeto de una ciencia de la literatura como una propiedad abstracta de los textos literarios, aunque muy diferente en cuanto a supuestos, orientación y métodos, es la que, surgida de la fenomenología husserliana, aparece con la obra de Roman Ingarden primero, de Wolfgang Kayser después, y alcanza desde el punto de vista teórico-estético su máxima coherencia intelectual y rigor metodológico en *LA ESTRUCTURA DE LA OBRA LITERARIA* del chileno Félix Martínez Bonati. El objeto de



estudio es aquí, cuando se le define más estrictamente, “la esencia de la poesía y de las obras de arte poéticas” (KAYSER, p. 26), “la naturaleza esencial de la literatura (...) como objeto de conocimiento discursivo-intuitivo del lector (MARTÍNEZ, pp. 13-14). Y esta naturaleza esencial es, según Martínez, una arquitectura básica, una forma constitucional, una estructura. Aunque a diferencia de los estructuralistas franceses no se trata aquí de estructuras textuales, sino de la estructura que, en la percepción estética del lector de literatura, adquiere el objeto imaginario que es la obra. Tal estructura tiene, sin embargo, también su fundamento en el lenguaje: en la situación comunicativa inmanente a todo acto de utilización del lenguaje. Por eso, igual que en el caso de la *literariedad* todoroviana —aun cuando desde otra perspectiva— el objeto que esta postulación teórica abstrae de la obra concreta tampoco le será a ésta heterogéneo, en cuanto consiste en la estructura de la situación comunicativa imaginaria que proyecta el discurso literario mismo, como discurso imaginario.

Y si el colapso del positivismo marca el momento de la teoría porque obliga a definir lo propiamente literario, también aparece señalado este momento desde la necesidad de reformular los principios de la historiografía y, dentro de ella, de la historiografía literaria. Se hace ahora cuestión del ordenamiento y entramado del acontecer literario para su comprensión histórica: se requiere una teoría de la historiografía literaria.

Hispanoamérica no quedó al margen de esta empresa. Aquí las tentativas para ordenar una historia de la literatura hispanoamericana han sido variadas, utilizando criterios también muy diversos: desde las más ceñidas a la opinión personal del historiador hasta las que, con mayor rigor, intentan determinar fases, ritmos evolutivos, de acuerdo con categorías pertinentes al fenómeno literario. Unas son las historias *personales*, las visiones “en simpatía”, los ensayos *afectivos*, otras, las historias que se proponen comprender las modificaciones que va experimentando el fenómeno literario en su articulación histórica.

Con un criterio generacional —de origen orteguiano— se esforzaron por periodizar la literatura hispanoamericana, Enrique Anderson Imbert y Pedro Henríquez Ureña, entre otros; no son, sin embargo, rigurosos en la determinación de los sistemas periodales, pues entrecruzan criterios heterogéneos (tendencias literarias con fenómenos políticos, por ejemplo) sin explicitar adecuadamente el fundamento de la relación. Con ello, desdibujan el objeto historiado. También los chilenos Fernando Alegría y Angel Flores adoptan esquemas generacionales —decenal el primero, tridecenal el segundo— que operan como formas externas para “encerrar” el fenómeno literario histórico, y no como criterio para la comprensión de las transformaciones del objeto en su historia.

Llevado por el propósito de superar estas insuficiencias, el chileno Cedomil Goic se fija como meta trazar una historia interna de la literatura hispanoamericana. Para ello, y utilizando también un criterio generacional como base, establece una periodización sistemática, estratificada y compleja, en función de categorías estrictamente literarias: poéticas, retóricas y estilísticas (Goic, 1975), las que aplica a la novela chilena primero (Goic, 1968), y a la hispanoamericana después (Goic, 1972). Queda así fundada —y probada— una historiografía metodológicamente rigurosa y literariamente pertinente.

\* \* \*

Los estudios de Goic, Martínez, Kayser, Todorov, A. Reyes, los dos Aionso, Bousoño, entre muchísimos otros, son producto de la labor universitaria; de la investigación y la docencia superiores. Esta relación de los estudios literarios y la enseñanza no es nueva; al contrario: los estudios literarios nacieron ligados a la educación, y se cultivaron en estrecho contacto con ella desde Grecia en adelante. Aristóteles enseñaba el ARTE POÉTICA a sus alumnos del Liceo, y Gramática y Retórica formaban parte del programa escolar latino y medieval, como se indicó más arriba. Y, cuando en el siglo trece comienzan a fundarse las universidades, los estudios literarios, además de en las escuelas monásticas y catedráticas, se cultivarán también allí. Porque si bien es cierto que las grandes universidades lo fueron precisamente por el cultivo de alguna rama específica del saber —teología en Salamanca, medicina en Montpellier, derecho en Bolonia—, todas procuraban dar una enseñanza completa.

La importancia de las universidades en los estudios literarios aumentó gradualmente hasta el siglo diecinueve; en ese momento, cuando dichos estudios se hacen históricos y científicos, aumentó explosivamente el número de cátedras de literatura, y la importancia consiguiente de las universidades en estas materias. Estas cátedras, de historia literaria naturalmente, se convirtieron además en centros de estudio teórico (KAYSER, p. 33) y también de crítica. Esta última conoció una verdadera “edad de oro” en la segunda mitad de ese siglo. La enorme difusión del libro y del hábito de la lectura generó un gran interés por la crítica, cuya “enorme significación pública tuvo su fundamento y paralelo en el auge sin precedentes alcanzado por las discusiones y estudios literarios en general. Aquella muchedumbre de críticos no hacía sino reflejar la floración de revistas y manifiestos, así como el mayor interés académico por la literatura” (WELLEK, 1965, p. 11).

Mas si la historia y la teoría literarias resultaron cultivándose casi exclusivamente en el ámbito universitario —o en instituciones especiali-

zadas de nivel equivalente—, la crítica se reparte entre la universidad y el periódico. Durante su gran auge, en el siglo pasado, la comunicación entre ambos ámbitos es fluida: los grandes críticos de publicaciones periódicas —muchas de excelente calidad, como la “REVUE DES DEUX MONDES” o la “SATURDAY REVIEW”— alcanzan también la cátedra: “Brunetière fue durante muchos años profesor de la Escuela Normal. Hasta Saint-Beuve y Taine se asomaron a la tribuna académica. Mathew Arnold explicó posesía en Oxford (diez años). De Sanctis tuvo a su cargo en la Universidad de Nápoles la literatura comparada (1870) y Carducci profesó en Bolonia por espacio de más de ocho lustros” (WELLEK, 1965, p. 12). Mariano Latorre y Ricardo Latcham, Hernán Loyola y Alfonso Calderón ejemplifican el mismo fenómeno en nuestro país, así como la supervivencia aquí de la estrecha relación entre ambas críticas hasta muy adelantado el siglo actual.

Pero la progresiva especialización científica de los estudios literarios teóricos e históricos influye también sobre la crítica universitaria, haciéndola más rigurosa, sistemática y objetiva, y distanciándola de la crítica periodística, mucho más informal. No hay que entender de manera simplista que toda la crítica elevada se realiza sólo en los medios universitarios, ni que toda la crítica informal se circunscribe a los periódicos; pero hay una tendencia general —con variaciones según la región del globo terráqueo de que se trate— a que así suceda.

Este distanciamiento ocurre en buena parte debido a las nuevas perspectivas teóricas, pero también se debe a un cambio histórico ocurrido en la literatura misma: la pérdida de vigencia del realismo. Esta posición estética postulaba un concepto de verosimilitud respecto de la realidad imitada por el arte muy emparentado con la noción de verdad. Los novelistas solían verse a sí mismos como historiadores de la vida personal privada y social, e incluso de la sociedad en su conjunto: “La sociedad francesa sería la historiadora; yo, únicamente su registrador”, había dicho Balzac (en BERGER, p. 419). Esta verosimilitud exige el escamoteo del artificio del arte en beneficio de la realidad reflejada en él. Cuando decae el realismo, surgen obras que valorizan el procedimiento, la actividad imitativa, no en función de su capacidad de autoocultamiento, sino, por el contrario, de su exhibición; se revela la actividad como artificio y el producto como artefacto. El goce estético aparece instalado más en el querer *hacer* que en el querer *decir*.

La crítica universitaria se ve obligada a responder a este desafío afinando su aparataje conceptual y metodológico. La crítica informal, por su parte, sigue en general fundándose en la suposición —históricamente ingenua— de que el ideal realista de verosimilitud es un rasgo esencial a toda literatura, y no meramente una característica epocal. Por eso, con-



ceptos como *estructuras fono-sintáctico-semánticas*, *focalizaciones narrativas*, *modos y situaciones de enunciación*, e incluso *estructura del narrador*, que denuncian la artificialidad del objeto literario —del realista tanto como del romántico, neoclásico o surrealista— no pueden menos que resultarle a la crítica informal altamente sospechosos. Ambas críticas quedan enfrentadas en una oposición aparentemente irreductible.

Sin embargo, esta oposición puede convertirse en complementariedad si se clarifica, para cada rama de la crítica, la diferencia de sus objetivos y, por ende, de sus métodos. Thomas Pavel (PAVEL, pp. 147 ss.) centra la importancia de la crítica informal en su capacidad para mantener el contacto social con y en torno de la literatura; para mantener viva, difundiéndola y operando con ella, una noción aceptada de literatura: su función primordial es ‘charlar’ sobre literatura. Esta función, si se asume realmente, y no se la pretende encubrir bajo otra, propia de la crítica *elevada*, no es en absoluto frívola: la cohesión social depende en gran medida de instituciones y conductas *fáticas*, de contacto. La *alta* crítica o crítica universitaria tiene como objetivo convertirse en una actividad claramente delimitada en cuanto a metas y metodología, cuyos resultados puedan someterse a control intersubjetivo y, por eso, a confirmación, refutación o perfeccionamiento. La crítica informal, por el contrario, si bien puede conseguir resonancia afectiva intersubjetiva, no explicita adecuadamente sus métodos como para permitir control intersubjetivo de sus resultados.

\* \* \*

Esta empresa de conocimiento elaborada en torno a la literatura, de tan antiguo origen como extenso y variado desarrollo, y cuya actividad y clases de productos hemos intentado bosquejar aquí, constituye en general lo que se suele agrupar bajo el nombre genérico de estudios literarios. En ellos cabe la ciencia o teoría de la literatura, la historia literaria, y también la crítica, cuando es rigurosa. Configuran más bien un campo disciplinario, en cuyo interior se desenvuelven varias disciplinas imbricadas antes que una sola en sentido estricto.

Lo que unifica el campo es el objeto común: la literatura; lo que define las disciplinas dentro de él son las perspectivas metodológicas: teórica, histórica, crítica. La preferencia por el cultivo de alguna de ellas ha variado según la época. En cada disciplina, como en toda actividad científica viva, proliferan diversas posiciones. No obstante, en el interior del campo disciplinario, la relación entre teoría, historia y crítica no es azarosa, sino que sigue un cierto orden de necesidad: sin crítica de obras, no hay historia literaria: carecería de material; sin una teoría

historiográfica literaria coherente, la historia literaria carecería de sentido —riesgo en que sucumbió la historia positivista—; y la crítica, sin teoría que le señale su objeto, esto es, la funde y la orienta, que le dé principios, categorías y métodos, jamás podrá traspasar el nivel informal. Si, a nivel del objeto, los estudios literarios constituyen un campo acotable —en función, naturalmente, de una determinada noción (histórica) de literatura—, en el nivel metodológico resultan unificados por su calidad de estudios, como opuestos a la simple *charla*, sin que ello implique desconocer la importante función social de esta última.

#### ABSTRACT

The author presents the problem of the understanding of the meaning of literature in relation with the environment, contents, quality and function, saying that it is easier to achieve this if we consider it as an activity proper to a time and a certain locality. Through a consideration of various scholars in different periods of time, he says that poetics, grammar and rhetoric limit the notion of literature, giving origin to criticism, which leads to the history of authors and of their works; consequently, literary investigations have been carried out up to now in three directions, theory, criticism and history, without leaving out the process of teaching. Diverse positions of the science of literature and the evidence of the decay of realism, show the predominance of the literary as an esthetic pleasure, "based more on the wanting *to do* than on the wanting *to say*."

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Obras, Física*. Aguilar, Madrid, 1964. Traducido del griego por Francisco de P. Samaranch.
- ARISTÓTELES, *Retórica*. Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1971. Traducido del griego por Antonio Tovar.
- ARISTÓTELES, *Arte Poética*. Gredos, Madrid, 1974. Traducido del griego por Valentín García Yebra.
- BARTHES, Roland, *L'ancienne Rhétorique*. Communications [París], N° 16, 1970, pp. 172-229.
- BARTHES, Roland, *Crítica y Verdad*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1972. Traducido del francés por José Bianco.
- BERGER, MORRIS, *La Novela y las Ciencias Sociales*. Fondo de Cultura Económica, México, 1979. Traducido del inglés por F. González A.
- CROCE, Benedetto, *Estética como Ciencia de la Expresión y Lingüística General*. Beltrán, Madrid, 1926.
- DE AGUIAR E SILVA, Víctor *Teoría de la Literatura*, 3ª edición, Gredos, Madrid, 1979.
- ESCARPIT, Robert, *Sociología de la Literatura*. Fabril Editora, Buenos Aires, 1962.
- FOXLEY, Carmen, *Estilo, texto, escritura*. Ed. Universitaria, Santiago, 1981.

- GOIC, Cedomil, *La Novela Chilena*. Ed. Universitaria, Santiago, 1968.
- GOIC, Cedomil, *Historia de la Novela Hispanoamericana*. Eds. Universitarias de Valparaíso, 1972.
- GOIC, Cedomil, *La Périodisation dans l'histoire de la Littérature Hispano-américaine*. Etudes Littéraires, août-décembre, 1975.
- INGARDEN, Roman, *Das Literarische Kunstwerk*. Halle, 1931.
- JAKOBSON, Roman, *La Nouvelle Poésie Russe*. Poétique [Paris], N° 7, 1971, pp. 287-298.
- JAUSS, Hans Robert, *Historia Literaria como Desafío de la Ciencia Literaria*. Amaya, Salamanca, 1971.
- JAUSS, Hans Robert, *La Jouissance Esthétique*. Poétique [Paris] N° 39, 1979, pp. 261-276.
- JONES, Howard M., *Literatura*. En Fronteras del Conocimiento, Lynn White (comp.), 2ª ed., Eudeba, Buenos Aires, 1968, pp. 198-210.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*. Gredos, Madrid, 1958.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, *La Estructura de la Obra Literaria*. Ed. Universidad de Chile, Santiago, 1960.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de Retórica Literaria*. Gredos, Madrid, tres tomos: 1966, 1967, 1968.
- MIGNOLO, Walter, *La Teoría en el Campo de los Estudios Literarios*. Dispositio [Michigan], vol. III, N° 7-8, 1978a, pp. 1-20.
- MIGNOLO, Walter, *El Campo de los Estudios Literarios*. En Para una Teoría del Texto Literario. Crítica, Barcelona, 1978b, pp. 19-87.
- PAVEL, Thomas, *Literary Criticism and Methodology*. Dispositio [Michigan], vol. III, Nos. 7-8, 1978, pp. 145-156, Buenos Aires, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, *Poética*. En ¿Qué es el Estructuralismo? Losada, Buenos Aires, 1971.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du Discours*. Seuil, París, 1978.
- WELLEK, René, *Historia de la Crítica Moderna*. Gredos, Madrid, 1959 (tomo I), 1962 (tomo II), 1972 (tomo III).
- WELLEK, René, *El término y el Concepto de Crítica Literaria*. En Conceptos de Crítica Literaria. Ed. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968, pp. 25-35.
- WELLEK, René y WARREN, Austin, *Teoría Literaria*. Gredos, Madrid, 1959.
- ZUM FELDE, Alberto, *Índice Crítico de la Literatura Hispanoamericana. Los Ensayistas*. Ed. Guaranía, México, 1964.