



Capítulos en *La Gaceta de Cuba*, n° 100, 1972; *Boletín Criterios*, n° 5, 1979, y n° 6, 1979; *Criterios*, n° 5-12, 1984, y n° 29, 1991; e íntegramente en: Vodicka, Felix, *La historia literaria: sus problemas y tareas*, Eutopías, Documentos de trabajo, vol. 109, Valencia, Episteme, 1995

# La historia literaria: sus problemas y tareas\*

Felix Vodicka

## El punto de partida y el objeto de la historia literaria

El punto de partida del estudio historicoliterario lo constituyen, ante todo, todas *las manifestaciones lingüísticas con función estética*. Mientras se desarrollaba en estrecha relación con la historia del lenguaje, la historia literaria incluía en su objeto de estudio todas las obras verbales y, por ende, también las obras con función comunicativa [*sdelovaci*] (en nuestro país, Dobrovský, Jungmann). Mientras se desarrollaba en estrecha relación con la historia de las ideas o de las culturas, la historia literaria también incluía en su campo de observación las obras sin función estética que eran importantes por sus ideas (por ejemplo, la literatura de la Reforma en Vlcek y Jakubec). Puede ocurrir que una obra que tuvo como dominante a la función comunicativa, tenga propiedades tales que lleguen a ser objeto de una percepción estética (por ejemplo, algunas obras historiográficas), o, a la inversa, que la obra que tuvo una función estética, con el transcurso del tiempo haya perdido esa función en los nuevos contextos literarios, o que ya no se la sienta. Es natural que el registro y la descripción de estos casos entren en los intereses de la historia literaria, puesto que un criterio del todo

\* «Literární historie, její problémy a úkoly» (1942), en: Felix Vodicka, *Struktura vývoje*, Praga, Odeon, 1969, pp. 13-53.

## 2 Felix Vodicka

decisivo para juzgar la competencia es siempre la presencia de la función estética (aun cuando sólo sea sentida temporal e históricamente), y ello es así incluso cuando ésta no ocupa un lugar decisivo en la jerarquía de las funciones de la obra dada. Desde luego, se presta atención principalmente a las obras del arte verbal, la literatura, las bellas letras, o sea, las que forman el dominio de los fenómenos lingüísticos estéticos *katexojen*. Aquí se trata no sólo de las manifestaciones lingüísticas escritas (impresas), sino también de las manifestaciones lingüísticas difundidas por la tradición oral. Se trata tanto de las manifestaciones propagadas en los estratos sociales instruidos (la «alta» literatura), como de las manifestaciones favoritas en los estratos amplios de la población (la periferia literaria). Todas estas obras se hallan, en términos generales, en la esfera de interés del historiador literario, pero es natural que en la descripción y el análisis históricos no siempre sea cuestión de aprehender todos los casos de un fenómeno dado, sino de captar las tendencias evolutivas básicas, de modo que el carácter y la finalidad de cada trabajo determinarán también la elección de los hechos. Sólo deseamos subrayar que el historiador literario, si quiere aprehender la totalidad de los fenómenos estéticos en el dominio de las manifestaciones lingüísticas —por ejemplo, en la esfera de una literatura nacional—, debe prestar atención a las manifestaciones de todos los estratos sociales, aunque la atención principal siempre estará fija en las obras que se dirigen a aquel estrato del público literario que va a la cabeza.

Las obras verbales con función estética también son objeto de la ciencia general del arte verbal, la llamada *poética*, la que es, a su vez, parte de la estética. Entre la poética (la *teoría literaria*) y la historia literaria hay una relación análoga a la existente entre la historia general y la sociología; se trata de dos direcciones de estudio del mismo objeto de conocimiento. A ambas —la poética y la historia literaria— las designamos globalmente como *ciencia literaria* [*literární veda*] (*ciencia de la literatura, ciencia de la creación verbal*) [*nauka o literature, veda o slovesnosti*]. Mientras que el objetivo de la poética son los estudios gnoseológicos de la esencia de las obras literarias, la caracterización general de la estructura literaria, la enumeración de sus elementos, la cuestión de los modos posibles de utilización del material literario, el inventario de los procedimientos artísticos, la tipología de las organizaciones de las estructuras literarias y las nociones generales sobre la relación de la obra como signo con el creador literario [*básník*] y con la sociedad, la historia literaria, por su parte, estudia las obras literarias concretas en su incorporación a las realidades literarias his-

tóricas. A la teoría literaria pertenecen, además, las cuestiones metodológicas de la ciencia literaria. Si ambas disciplinas científicas intercambian sus conocimientos, para la ciencia de la literatura ello sólo resulta provechoso. Del material concreto el teórico literario puede extraer para sí enseñanzas sobre las propiedades generales de las obras literarias y, llegado el caso, completar y corregir con ellas sus conocimientos; al historiador literario, en cambio, el conocimiento de la metodología y de las nociones de la teoría le permite plantearse las cuestiones de manera que éstas conduzcan a la comprensión de la esencia de los fenómenos estudiados. Hay casos en los que no se puede trazar bien la frontera entre la poética y la historia literaria; en general, podemos decir que todas las cuestiones cuya solución esté subordinada al punto de vista temporal y que supongan el estudio de los fenómenos en su contexto histórico, pertenecen al dominio de la historia literaria, y, por ende, también pertenecen a ésta las cuestiones de la llamada poética evolutiva.

Puesto que la función estética de las obras verbales es decisiva para juzgar la competencia de la teoría literaria y la historia literaria, ello significa que la ciencia literaria se incorpora al dominio, más vasto, de las ciencias estéticas. Mientras que la unión de la historia de las artes plásticas y la estética fue sentida siempre como una unión muy estrecha, a la historia literaria se la excluía a menudo de ese vínculo y el costado estético de las obras literarias no era concebido como decisivo cuando se juzgaban las tareas de la historia literaria. La mayoría de las veces la historia literaria era incorporada al dominio de las ciencias filológicas o al dominio de la historia, fuera ésta juzgada desde el punto de vista del desarrollo político de una colectividad nacional, o desde el punto de vista de la evolución espiritual de ésta, o desde el punto de vista de la evolución de las formas y clases sociales. Tan pronto como se partió del acto psíquico de la creación y tan pronto como se consideraron decisivas para la forma de la obra las disposiciones psíquicas, la historia literaria pasó a estar en dependencia de la psicología. Por esa razón, la cuestión de la relación de la historia con las demás ciencias es siempre muy importante, porque se trata de la conservación de su independencia metodológica.

La relación con la *filosofía* está determinada por el hecho de que la filosofía puede ser provechosa para la historia literaria en sus cuestiones metodológicas, especialmente en las gnoseológicas. Con la *estética* tiene la historia literaria la relación de una ciencia histórica subordinada que se ocupa de una esfera limitada de obras artísticas. Las demás ciencias le brindan

#### 4 Felix Vodicka

medios auxiliares para la realización de sus tareas propias, o sea, para aprender con qué medios se logra el efecto estético en la obra literaria.

La más estrecha es la relación con la *lingüística*. El material de la obra literaria es el lenguaje; en su trabajo, el creador literario se ve tanto limitado como estimulado por ese material en la realización de la intención artística; toda creación literaria se realiza en el marco de un complejo sistema lingüístico, y con medios de lenguaje se logra el efecto estético; por consiguiente, también el historiador y el teórico literarios deben tener una instrucción lingüística. Pero también en el análisis lingüístico el estudio del historiador literario está determinado ante todo por la atención a la función estética de las manifestaciones verbales. Con las demás ciencias la relación es ya más libre. Puesto que la literatura es un arte temático, el historiador literario entra en contacto con todas las ciencias históricas y, además, con la filosofía, la *psicología* y la *sociología*. Sin embargo, el historiador literario no se plantea interrogantes psicológicas o sociológicas, puesto que ello no entra en la esfera de su competencia y no puede responder a ellas mediante sus propios métodos, aunque estará obligado a tenerlas en cuenta. Observa, por ejemplo, cómo trabaja el creador literario con los fenómenos psíquicos, sociales, con las ideas, etc., desde el punto de vista de la construcción artística de la obra; investiga las relaciones entre la obra y el mundo psíquico del creador literario o las relaciones entre la división vertical de la literatura y la estructura social en un momento dado de la evolución. Esto determina que el conocimiento de los problemas y nociones fundamentales de la filosofía, la psicología, la sociología y las ciencias históricas también le dé al historiador literario la posibilidad de esclarecer mejor el objeto de su conocimiento; no obstante, esto no significa una subordinación de la ciencia literaria a otras ciencias.

La historia literaria trabaja con un rico material, cuyo examen, edición y accesibilización suponen una buena *organización del servicio de archivos, de bibliotecas, de bibliografía, de edición, de enciclopedias, etc.* Puesto que de este servicio depende la exactitud del estudio historioliterario, desde hace mucho tiempo la historia literaria, de acuerdo con la filología, presta atención a este aspecto de la preparación del material. Aunque la investigación de los hechos no es la única finalidad del estudio historioliterario, el conocimiento de los mismos es, no obstante, el único punto de partida para el conocimiento ulterior. En el período del positivismo, los historiadores literarios afirmaban a menudo, y con razón, que sin el conocimiento de los hechos no se puede llegar a ningún juicio general; sin em-

bargo, es necesario que la búsqueda y la selección de los hechos estén regidas por las tareas de la historia literaria y que se les preste atención primeramente a los hechos que tienen una importancia decisiva para el conocimiento historicoliterario. Igualmente, también los trabajos de bibliografía y edición deben estar determinados por las necesidades y las tareas generales de la historia literaria.

Atendamos ahora a las tareas propias de la historia literaria que se derivan de que la historia literaria estudie las obras literarias en conexión con las realidades históricas literarias.

I. El primer conjunto de tareas estará determinado por la existencia objetiva de obras literarias que forman una serie histórica en la que podemos observar los cambios en la organización de las formas [*tvaru*] literarias, en otras palabras: observar la evolución de la estructura literaria. No tomaremos en cuenta aquí las conexiones que resultan de que la obra sea el resultado de un determinado trabajo de un autor, ni las conexiones que resultan de que la obra devenga objeto de una percepción estética; en este punto nos conciernen solamente el movimiento de la estructura literaria y la caracterización de las obras literarias desde el punto de vista de la evolución literaria inmanente.

II. El segundo conjunto de tareas resulta de la aspiración a observar la génesis de la obra, a observar la tensión entre el esfuerzo literario del creador literario y la estructura literaria contemporánea de él, y a estudiar la intervención de las tendencias extraliterarias en la evolución literaria. Puesto que la obra es un signo orientado estéticamente en atención a la realidad, nos esforzaremos por dilucidar y reconstruir las relaciones entre la obra y la realidad histórica, entre el creador literario y la sociedad.

III. El tercer conjunto de tareas está determinado por el hecho de que las obras literarias son percibidas estéticamente por el público sobre el fondo de determinadas usanzas literarias (normas literarias), de modo que así la apariencia y la interpretación del signo cambian. Tenemos la posibilidad de observar también los cambios de los valores literarios y la vitalidad de las obras literarias.

Expondremos más detalladamente estos conjuntos de tareas en los capítulos siguientes. Todas estas tareas conducen al historiador literario a una determinada sistematización de la evolución literaria y a las unidades historicoliterarias, cuya descripción, explicación y caracterización significa captar las tendencias evolutivas típicas en los tres conjuntos principales de tareas historicoliterarias.

## **La evolución de la estructura literaria**

Para el método historicoliterario es decisivo, además del objeto de estudio, el aspecto histórico. Esto significa que no observamos las obras literarias como fenómenos aislados, sino en una disposición temporal. Toda obra se incorpora a alguna serie histórica; esta última está dada no sólo por la época de nacimiento, sino también por propiedades internas (por ejemplo, estilísticas, rítmicas, temáticas); hasta las obras cuya época de nacimiento no conocemos logramos incorporarlas con cierta probabilidad a una serie histórica. La descripción de las series históricas pasa a ser, ciertamente, la primera tarea de la historia literaria. Desde hace mucho tiempo la historia literaria forma estas series con arreglo a unidades naturales. Una serie simple es la descripción histórica de las obras de un mismo autor, o de las obras escritas en un mismo idioma (una literatura nacional), o de las obras de un determinado género literario (la historia de la prosa, del drama, de la balada, etc.). Como todas las ciencias históricas, tampoco la historia literaria puede darse por satisfecha con el mero registro de los hechos y con la mera descripción. No le incumbe, es cierto, hacer conclusiones generales acerca del carácter de las obras verbales artísticas en general —ellas están reservadas para la teoría general de la literatura, que es parte de la estética—, pero concentra su atención en todos esos momentos que caracterizan la sucesión histórica de los fenómenos literarios, es decir, en los *cam-bios* que se efectúan en la evolución. Sólo tenemos la posibilidad de una clasificación histórica cuando comprendemos las propiedades de las distintas obras mediante la comparación con otras obras.

*La estructura literaria.* La concentración de la atención en los cambios presupone que no contemplamos la obra en su apariencia dada estáticamente, sino que vemos en ella un componente dinámico del proceso evolutivo. Si describimos en el *Mayo* de Mácha, por ejemplo, el lenguaje literario, la temática, la composición y la posición del sujeto del creador literario en la obra, con todo eso no comprendemos aún la posición de esta obra en su inserción histórica, ni tampoco podemos tomar conciencia del valor evolutivo de dicha obra. Sólo mediante la comparación con obras precedentes nos damos cuenta de que con esta obra se modificó la constitución característica de los elementos literarios en la obra literaria: del proceder objetivo en la ordenación del material, se produce un cambio hacia la ordenación subjetiva, y ello en una obra épica; en vez del énfasis concen-

trado en la creación de un léxico poético autónomo, selecto, que es característico de la escuela poética de Jungmann, nos encontramos aquí con una conveniente organización del material de lenguaje, que está orientada a destacar los aspectos sonoros; en lugar de la unidad armónica a la que se orientaba el ideal estético en la concepción del mundo en la época de Palacký y Kollár, nos encontramos aquí, en la concepción de la realidad, con una contradictoriedad que penetra todo el acontecer como un estado necesario.

Si para el historiador literario la obra literaria es el punto de partida, entonces el conocimiento de esos cambios evolutivos en el marco de todos los fenómenos literarios deviene su objetivo final. El objeto de estudio no es ya el conjunto de los hechos dados materialmente como un todo en la obra literaria existente, sino que pasa a serlo el todo imaginario, inmaterial, dado por el conjunto de todos los elementos literarios y que se manifiesta concretamente en una determinada organización en las obras particulares. Si observamos, por ejemplo, la evolución de la lírica en el círculo de una literatura nacional, entonces nuestra atención se fija en cómo están organizados en las obras dados los distintos elementos literarios (sonoros, semánticos, temáticos), cuál es su relación mutua, y cuál es su jerarquía. Mediante un análisis gradual llegamos al conocimiento de que, por ejemplo, la lírica del período del clasicismo se distingue sustancialmente de la lírica del período del romanticismo por su precisión semántica y su objetivismo. Lo que cambia y evoluciona no son, desde luego, las obras materialmente existentes, sino la organización del conjunto de todos los elementos literarios en las obras concretas. Desde hace mucho tiempo la atención de los historiadores literarios se dirige, pues, a algo que está más allá de las obras literarias como un inventario imaginario de todas las posibilidades de la creación literaria, por más que la esfera de ese conjunto esté limitada a un autor aislado, a un género literario aislado o a un período aislado (romanticismo, realismo, etc.). De esa atención a la evolución de las relaciones entre los elementos duraderos y constantes de la creación literaria, han tomado conciencia consecuentemente las más recientes orientaciones de la estética literaria, las cuales, para ese conjunto inmaterial de elementos, situado en la subconciencia del público lector y que, además, se manifiesta en todas las obras, tienen un término: *estructura*.

Podemos constatar, pues, en el espíritu de esta terminología, que una de las principales tareas de la historia literaria es la descripción de la evolución de la estructura literaria como se manifiesta en las obras literarias concretas.

## 8 Felix Vodicka

La obra aislada, cuya estructura podemos describir mediante el análisis de los elementos y de su interrelación, se nos presenta como un componente de la evolución de una estructura superior y supraordinada.

*Las causas evolutivas inmanentes.* Las primeras interrogantes que surgen al estudiar cualquier cambio histórico, se orientan al conocimiento de las causas de esos cambios. En el período del positivismo, se buscaban las causas en hechos que se hallaban fuera del círculo de los propios fenómenos literarios, esto es, en el creador literario, en la época, etc. Sin embargo, desde el punto de vista del conocimiento de la evolución literaria, es conveniente limitarse a las obras literarias y observar si en la variación de la organización de las estructuras literarias no reside ya la posibilidad de comprender las razones de los cambios. Podemos comprobar que los elementos que en las obras de una corriente anterior tenían una posición dominante, en las obras de una nueva corriente tienen una posición subordinada; podemos mostrar que los géneros que en un período estuvieron en el centro de la atención, en el período siguiente son sustituidos por otros géneros, y que la temática de un período es reemplazada por una nueva temática. En el desgaste, en la automatización, en la convencionalización de las formas de un período, radican las principales causas de los cambios literarios. Pero aquí no se trata de causas en el sentido que tiene la palabra en las ciencias naturales, o sea: el estado de la estructura en cierto momento no conduce necesariamente a un único efecto, sino que en la tensión interna de la estructura hay cierto número de posibilidades por las que está condicionada la evolución posterior. Así se presenta el problema de la causalidad si contemplamos la sucesión coherente de las obras literarias sin tomar en cuenta las intervenciones heterónomas; en capítulos posteriores observaremos en qué medida estas intervenciones heterónomas pueden hacerse valer con respecto a la evolución inmanente.

El concepto de inmanencia, esto es, de evolución a partir de causas específicas que están en la esencia misma de los fenómenos evolucionantes, fue introducido en la investigación historicoliteraria por el formalismo y el estructuralismo. Esta concepción de la evolución inmanente debemos distinguirla del movimiento evolutivo determinado metafísicamente, como lo hallamos en algunos sistemas de estética orientados filosóficamente, como, por ejemplo, en Hegel, en quien la evolución del arte es puesta en una correlación paralela con el progreso del autoconocimiento de la idea absoluta. No obstante, el método de Hegel en la observación del progreso evo-



lutivo interior puede contribuir también a la comprensión de la evolución literaria inmanente. En verdad, no es conveniente que el historiador se aferre con todo rigor al esquema del proceso dialéctico de Hegel y que en cada material histórico busque una confirmación para el esquema triádico; el historiador tiene el deber de registrar toda la complejidad del acontecer histórico, porque la simplificación excesiva puede conducir a errores. Por otra parte, podemos constatar —al igual que en Hegel, pero sin el dogmatismo de su teleología— que la dinámica de la evolución se realiza con cierta tensión de los elementos en la estructura, en lo cual el *principio de contradicción* se hace valer de la manera más clara. Éste se manifiesta tanto en las propiedades de los distintos períodos que se suceden unos a otros (clasicismo — romanticismo — realismo), como en la diferenciación interna de las distintas épocas (Kollár — Celakovský; Mácha — Erben; Hálek — Neruda [Jan]; Vrchlický — Zeyer). El principio de contradicción es la fuerza motriz de la historia literaria en todos los hitos de su evolución. Pero no es el único principio. Cada estilo literario, cada período literario, tiene su energía vital interna y su fuerza de atracción, y posibilita cierto número de modificaciones y matices, cierta graduación en los medios expresivos y cierta riqueza en sus aplicaciones a los distintos temas. Si el historiador conoce el estado de la estructura en un momento dado, tiene la posibilidad de juzgar él mismo en qué medida y de qué modo se usaron las posibilidades que la situación dada ofrecía.

*La explicación teleológica de las unidades estructurales.* Mientras que a la vieja historia literaria en su mayor parte le bastaba con la forma causal del conocimiento cuando explicaba los fenómenos literarios, el estructuralismo se esfuerza por contribuir a la comprensión y la explicación teleológica de éstos. Contemplamos cada obra y el conjunto de obras como un todo que se dirige hacia determinado objetivo, el cual llegamos a conocer mediante el análisis interno de las relaciones de los elementos de la estructura, de modo que los distintos elementos son empleados en la obra como medios para un fin, contenido inmanentemente en la obra. De ahí el punto de vista funcional, que no sólo permite conocer la organización de la estructura en un momento dado (la obra aislada), sino también dilucidar funcionalmente el movimiento de los distintos elementos en atención a las tendencias evolutivas literarias. Esta nueva visión distingue de la manera más esencial el estructuralismo de la vieja concepción de la historiografía literaria positivista. El punto de vista causal perdió en fuerza de atracción.

## 10 Felix Vodicka

Antes, el historiador literario se esforzaba por conocer las causas externas de los cambios, las que buscaba, según sus fuentes, en dominios totalmente distantes de los propios fenómenos literarios; tan pronto como se mostró que las verdaderas premisas del movimiento hay que buscarlas en los estadios precedentes de la literatura, la atención se volvió, naturalmente, de la causalidad hacia la organización de la construcción de la obra y, con ello, también hacia el método teleológico. En *La teleología como forma del conocimiento científico* (1930), K. Englis mostró que el modo de ver teleológico está justificado allí donde podemos representarnos como *queridos* los contenidos de pensamiento sobre objetos reales, o sea, allí donde podemos distinguir algunos postulados, una intención, una finalidad, para cuya consecución empleamos diversos medios. El terreno de las manifestaciones artísticas está dominado por postulados que se dirigen hacia la finalidad suprema de todas las manifestaciones artísticas, hacia el efecto estético. Por eso, no hay razón por la que no podamos juzgar también los fenómenos literarios, una obra aislada, toda la obra de un autor, de un período, como manifestaciones concretizadas de un esfuerzo querido para la consecución del efecto estético en el terreno literario. El punto de vista funcional, o sea, la agrupación de los elementos en la estructura como medios para la consecución de la finalidad estética, nos permite comprender mucho mejor la construcción semántica de una obra o de toda una época que cuando nos representamos los distintos fenómenos (las obras) como simplemente existentes. El análisis de la obra no se limita a constatar los fenómenos, sino que se encamina a captar las funciones de éstos y, con ello, también a aprehender la construcción de toda la obra. La forma teleológica del conocimiento tiene, además, la ventaja de que da la posibilidad de observar todas las manifestaciones de la vida literaria de una manera verdaderamente histórica, como acontecer realizado para la consecución de una finalidad. Cada obra es, pues, una manifestación de ese acontecer y es, ella misma, un eslabón del acontecer que se realiza en la serie de una estructura epocal superior. La concepción de los fenómenos literarios como fenómenos queridos no está en contradicción con la inmanencia de la evolución literaria, aunque personifiquemos la volición, es decir, aunque la atribuyamos convencionalmente al creador literario (o a una época), puesto que, al realizar el análisis, descubrimos la finalidad de la volición a partir de la organización interna de la obra, sin tomar en cuenta al creador literario y su verdadera intención. Solamente al emprender

la explicación genética de la obra prestamos atención a la intención original del autor, hasta donde la conocemos, y la comparamos con la ejecución real.

El estructuralismo y la explicación teleológica de la organización de las estructuras hacen posible una concepción integral de los fenómenos literarios y de toda la evolución literaria; contemplamos todos los fenómenos literarios desde el punto de vista de las unidades naturales, de modo que cada elemento, cada señal, sólo es comprensible en su significado cuando se explica funcionalmente su relación con el todo.

*El análisis de las obras literarias.* Al analizar una obra, queremos, ante todo, conocer la organización estructural de la obra. Lo que nos importa es revelar en la obra concreta el *principio organizador* que ordenó convenientemente toda la obra de manera que se realizara su función estética. Para llegar a una idea sobre el carácter de una obra dada, debemos emprender el análisis de sus elementos y el análisis de los procedimientos artísticos con que se utilizó el material para hacer valer la función estética. En principio, tenemos siempre en cuenta todos los elementos posibles, y ya el hecho de que algunos elementos no estén representados en la obra o no hayan sido utilizados para hacer valer la función estética, permite que nos hagamos una imagen del carácter de la obra dada. En las posibilidades del empleo o no empleo de algunos elementos para la finalidad estética reside la diferenciación entre poesía y prosa artística [*krasná*] o la diferenciación entre los géneros fundamentales (por ejemplo, entre la lírica y la épica). La distinción genérica predetermina ya en cierta medida la selección y la organización de algunos elementos (por ejemplo, los motivos históricos en la épica), pero también esta limitación permite siempre un gran número de las más diversas realizaciones. Por ejemplo, es sabido que en algunos períodos, v. gr. en el romanticismo, se borra la delimitación entre los géneros, de manera que los procedimientos tradicionales de todos los géneros se interpenetran (en nuestro país, por ejemplo, en Mácha). No es tarea del presente texto ofrecer una enumeración de todos los elementos, ni de todos los modos posibles de utilizarlos; eso es tarea de la poética, de cuyas nociones toma también el historiador literario. Aquí sólo podemos señalar las esferas de elementos básicas en que se fija el historiador literario al realizar su análisis.

Se plantea la cuestión: ¿cómo se han utilizado los aspectos sonoros del lenguaje (eurritmia, eufonía, entonación, etc.)? Un objeto especial de la

## 12 Felix Vodicka

atención pasa a ser el verso, que por sí mismo constituye una unidad estructural, pero tiene al mismo tiempo su función propia con respecto a la obra entera. Investigamos el aspecto semántico del lenguaje poético en la obra dada, y ello tanto en un análisis estático en el caso de la denominación (los tropos) y la selección de las palabras, como en un análisis dinámico, esto es, en el estudio de la tensión semántica en el interior de la oración (cf. el detallado análisis de Mukarovský en «O jazyku básnickém», *Kapitoly I*<sup>\*</sup>). Al analizar los aspectos semánticos, lo que nos importa es aprehender «el conjunto de medios que caracterizan la obra poética como un todo semántico [významový]» (Mukarovský) y, por ende, su composición, la cual no se extiende solamente a la ordenación y división de los motivos, sino que puede penetrar todos los elementos de la obra.

Con el análisis del aspecto semántico de la obra nos hallamos ya en el terreno temático. También aquí en todas las obras están presentes de determinada manera algunos elementos constantes. Un elemento así es, por ejemplo, el sujeto del creador literario, que en la obra siempre aparece de algún modo, de la manera más clara en la lírica, pero también en la épica como narrador. Según las más diversas posiciones del sujeto del creador literario con respecto al tema y a todo el modo de presentación se diferencian escuelas poéticas enteras. En el arte poético temporal también se manifiesta necesariamente el tiempo como una categoría siempre presente, y por eso también utilizada para el efecto estético. En la literatura como arte temático siempre hay cierta imagen del mundo exterior —desde luego, reducida y captada con medios verbales. La extensión del material temático concreto es ilimitada, pero podemos observar qué motivos de la realidad del mundo exterior penetran en la obra y en qué funciones lo hacen. Podemos, por ejemplo, observar en qué selección y de qué modo es presentada la imagen literaria de los fenómenos psíquicos, sociales, etc. En la literatura romántica, para el efecto estético se utilizaba, por ejemplo, la polaridad entre la vida del hombre y la naturaleza; en la novela psicológica, la naturaleza es excluida de la esfera de observación y la tensión dinámica es situada en el mundo psíquico interior de los personajes novelísticos. De manera análoga, la motivación psicológica de la acción, o la simple captación objetiva del dinamismo de la acción, determinan dos diferentes formas épicas en las que la eficacia estética de la obra puede estar basada en

\* N. del T. Aquí y más adelante Vodicka remite al tomo I de *Kapitoly z české poetiky*, Praga, Svoboda, 1948

la participación o la no participación de elementos psíquicos en la construcción de la obra. Una apariencia tienen los textos con orientación intelectualista, y otra, los orientados hacia la sentimentalidad, la emocionalidad. Podemos observar qué esferas sociales devienen objeto de representación y con qué procedimientos artísticos se trabaja en ello. Así, por ejemplo, en la prosa tradicional de la novela aldeana checa, el modo de captar las propiedades esenciales del medio rural ha cambiado varias veces. En Nemcová, la esencia de la sabiduría campesina emanaba del personaje principal: la abuela (de manera análoga ocurre en Svetlá —por ejemplo, en *Kanturcice*); en Herben, Jirásek, Mrstík y Holecek, la unidad de la sociedad campesina es diferenciada en unas cuantas capas; en Cep, el individuo siente su integración al medio gracias a que absorbe internamente todos los hechos externos. En la obra nos encontramos también con cierta visión del mundo, cierta ideología, que está presente en ella, por lo menos negativamente, incluso cuando el poeta la rehuye. Esta ideología tampoco la juzgamos desde el punto de vista material, sino como un componente de la construcción semántica de la obra artística. Hay obras que son ideológicamente monosémicas, en las que la ideología está situada en el primer plano del nivel semántico (por ejemplo, las obras de la literatura medieval); hay obras en las que la ideología está diferenciada, de modo que la tensión semántica está urdida en ella, y hay obras que, por su falta de ideología, pueden influir estéticamente de una manera particularmente fuerte en comparación con las obras que tienen una ideología cristalizada. O sea, que, al analizar los aspectos semánticos y temáticos, debemos tener en cuenta no sólo lo que en la obra se comunica de manera monosémica, sino también lo que da la posibilidad de una interpretación polisémica, y, por último, lo que no se formula en la obra. O sea, que de todas estas circunstancias depende la percepción estética de la obra.

El análisis de los elementos permitirá conocer cuáles son acentuados en la obra y, al mismo tiempo, establecer qué procedimientos artísticos son decisivos para la obra. Determinamos las interrelaciones de los materiales lingüístico y temático con los procedimientos artísticos, y determinamos cuál de estos factores se subordinó a los restantes en el caso dado. En cada caso la construcción lingüística del todo se interpenetra múltiples veces con la construcción temática de éste, puesto que cada elemento temático es introducido en la obra mediante recursos de lenguaje. En conformidad con las explicaciones antes aducidas, no es necesario subrayar que no se trata de un simple inventario de todos los fenómenos de una obra, sino que el

#### 14 Felix Vodicka

objetivo es comprender la combinación funcional de éstos y determinar así los rasgos esenciales de la estructura de la obra dada.

*Las tendencias evolutivas. El valor evolutivo de las obras literarias.* El análisis aislado de la estructura de la obra no nos aclara la posición de la obra en la evolución, ni tampoco permite revelar todas sus propiedades desde el punto de vista de la función estética. Así, por ejemplo, de la medida en que se ha usado un recurso o procedimiento artístico sólo podemos darnos cuenta mediante la comparación con otras obras. Por eso, el análisis de la obra debe estar acompañado por una incesante atención a la tradición literaria. Sólo sobre esta base tenemos la posibilidad de observar la obra como una manifestación de una estructura evolucionante, y de comprenderla dinámicamente como *cambio y tendencia* hacia cierta evolución.

Mediante la comparación con las obras precedentes podemos apreciar que los elementos que están particularmente acentuados en la nueva obra, también están *actualizados* estéticamente, es decir, que en ellos se fija necesariamente la atención del lector, en la medida en que esté acostumbrado a las obras del tipo precedente. Mediante la comparación con las obras precedentes podemos establecer cómo cambió la organización de la estructura literaria, esto es, la correlación de los elementos; cómo cambian en las obras la división y la delimitación genéricas; cómo se relevan los procedimientos artísticos y cómo cambia la temática. Algunos investigadores (Ingarden, Wollman) se esforzaron por distinguir de la historia literaria el estudio de la estructura esquemática de las obras concretas y por crear una rama especial de la ciencia literaria que se ocuparía de la caracterología de las obras literarias (Ingarden). Sin embargo, si en la estructura de la obra vemos una manifestación de la estructura literaria evolucionante, en cada caso se trata de la aprehensión de un solo eslabón en el proceso histórico y no hay razón por la que la investigación historicoliteraria tenga que eludir estos análisis, que tienen una importancia fundamental para el enjuiciamiento de la obra en la evolución histórica.

Para el análisis de la evolución literaria inmanente es importante conocer las *tendencias* de esta evolución. Las obras particulares sólo pueden traducir esta tendencia de manera imperfecta o parcial, tal como, en general, al caracterizar fenómenos históricos tan complejos como son las obras literarias, los juicios más generales sobre la evolución no pueden tener la validez de leyes. Sin embargo, podemos valorar también las obras literarias

desde el punto de vista de estas tendencias de la evolución literaria. No se trata aquí de la comprensión de sus valores estéticos, se trata simplemente de la aprehensión de sus *valores evolutivos*. La obra que mueve la evolución de la estructura en una determinada dirección, tiene también, naturalmente, su valor evolutivo, el cual radica en los cambios que ella aporta. Pero también se puede juzgar el valor evolutivo de una obra con arreglo a cómo traduce la tendencia evolutiva, a si la expresa más plenamente que las obras precedentes. Por ejemplo, es indudable que en nuestro país los procedimientos artísticos del romanticismo subjetivo también habrían sido realizados sin Mácha (observamos una tendencia análoga en Sabina, Nebesky y otros), pero Mácha tradujo artísticamente esta tendencia con mucho más conciencia de su objetivo que cualquiera de sus contemporáneos. Precisamente eso es lo que determina el valor evolutivo de su obra. Este valor evolutivo no puede ser confundido con el valor estético de dicha obra, puesto que, aunque podemos constatar —a través de un análisis objetivo en una comparación con las obras precedentes— todo lo que fue utilizado para la realización del efecto artístico, lo único que decide sobre el verdadero carácter de la obra es la percepción estética de la misma, en la cual el sujeto de la percepción valora la obra desde el punto de vista de su norma estética. Tan pronto como estudiamos históricamente el valor estético de una obra, debemos prestar atención también al sentimiento estético de los lectores y observar todo el problema desde este punto de vista.

Resumimos: Al analizar objetivamente la evolución de la estructura literaria, al historiador literario lo que le importa ante todo es, pues, el análisis estructural de las obras literarias, el registro de los cambios evolutivos, el conocimiento de las tendencias evolutivas y el establecimiento del valor evolutivo de las manifestaciones literarias particulares.

### **La génesis de las obras literarias y la relación de éstas con la realidad histórica**

Hasta ahora hemos buscado las tareas de la historia literaria en la investigación objetiva de las obras literarias y de la evolución de las estructuras literarias. Pero también podemos contemplar la obra como un hecho que es el resultado de cierto proceso de nacimiento, y concentrar nuestra atención en la historia de la génesis de la obra. En esta parte de la investigación, la historia literaria presenta la mayor cantidad de analogías con las tareas

clásicas de la historia general cuando ésta se planteaba como tarea investigar «wie es denn eigentlich gewesen ist».\* Fue sólo el positivismo el que se concentró por completo en las cuestiones de la génesis de la obra. Las primeras obras sintéticas de la historia literaria checa (Jungmann, Safarík, Palacký) no incluían una genética en el sentido en que la entendió el positivismo, y también Hettner (el modelo de Vlcek) la eludía. El positivismo veía en la búsqueda de las fuentes la vía hacia la aprehensión de las causas cuyos efectos eran las obras. Se hallaba en el conocimiento causal la única forma de la verdadera ciencia literaria. Por analogía con las ciencias naturales, se planteaba incesantemente la pregunta ¿por qué?, y las respuestas debían aprehender no sólo las causas externas del nacimiento de las obras, sino también la explicación causal de sus cualidades, formas, contenido de ideas, etc. El vínculo causal que se proponía más comúnmente, remitía de la obra al autor de la obra. Un conjunto de hechos biográficos debía explicar causalmente el nacimiento de la obra, su carácter y cualidades. Después, el creador literario era reducido en su creación a causas ulteriores, que decidían también sobre el carácter de la obra. La determinación de la personalidad, y, por ende, la determinación de la obra, tomó en la teoría de Taine su forma más conocida. Puesto que la cuestión del *milieu* puede adquirir un significado múltiple, el conjunto de los hechos literarios fue explicado, según la orientación del investigador, mediante causas psicológicas, sociales, económicas, políticas, etc., mediante causas que, por su carácter, pertenecían a una esfera de fenómenos totalmente distintos de los fenómenos literarios, de modo que el historiador literario extraía sus conocimientos de la esfera de conocimientos de otras ciencias. Éste buscaba en los métodos y la problemática de esas ciencias el camino hacia su propio proceder metódico.

Desde el momento en que la historia literaria quiere ser ciencia histórica de la literatura, no puede abandonar en su estudio la esfera autónoma de su investigación, y si busca los vínculos causales, debe hallarlos ante todo en esa esfera. Y aquí entonces el problema de la causalidad se hace vigente en una perspectiva completamente distinta. El propio punto de vista causal no puede ser excluido en absoluto del estudio histórico, puesto que la sucesión de los fenómenos en el tiempo invita a explicar su variabilidad tomando en cuenta los fenómenos precedentes. Si pensamos en la cadena continua de las manifestaciones cambiantes de la estructura literaria (de obras,

\* N. del T. En alemán en el original: «cómo fue, pues, realmente».



de formas), entonces los distintos miembros de esa serie estarán condicionados por los miembros que los preceden, como se expuso en el capítulo anterior. No buscaremos, pues, las causas de las transformaciones y del movimiento fuera de la estructura literaria, sino ante todo en la evolución inmanente de ésta. El punto de vista de la evolución inmanente de la estructura literaria no puede ser expuesto como si la inmanencia excluyera cualquier ingerencia proveniente de afuera, pues las obras son realizadas por los hombres, son hechos de la cultura social y se hallan en numerosas relaciones con otros fenómenos de la vida cultural. El punto de vista de la inmanencia desea subrayar que la interconexión de las formas literarias es tan estrecha que también la creación se subordina necesariamente a los contornos externos de la lógica evolutiva de la misma, esto es, que, cuando se realizan nuevas formas literarias, las intervenciones externas deben arreglárselas siempre con las posibilidades que ofrece el estado de la estructura en el momento dado. Desde este punto de vista es posible contemplar también las cuestiones genéticas. También ante ellas el historiador literario debe tener en cuenta que el eje de su actividad cognoscitiva es la obra y que, dentro de su competencia, es preciso limitar la cuestión de la génesis a los problemas que conducen al conocimiento de las fuentes de la obra y de la relación de ésta con los hechos históricamente dados.

Si seguimos el curso del surgimiento de la obra, llegamos necesariamente al autor de la obra, al *creador literario*. En la comunidad de los que tienen relación con la literatura, al creador literario le corresponde la función del que crea, produce, la obra literaria. Esta producción se orienta a la consecución de una finalidad estética y se realiza en determinadas circunstancias o condiciones. Para el rumbo de la creación del autor literario, tiene una importancia decisiva su conocimiento de la estructura literaria de la época, su conocimiento de las convenciones literarias. Ésa es la base que deviene el punto de partida de su creación.

Entre el creador literario como trabajador literario y la literatura existente hay una tensión continua. Tomando en cuenta esa literatura, él se plantea sus tareas y se forma su intención literaria, y su obra se realiza en una incesante relación con ella (consciente o sentida instintivamente). El esfuerzo o la obra del creador literario tiene dos relaciones posibles con la tradición literaria que él conoce: o se identifica con ella, o se desvía de ella en el sentido de un esfuerzo por una creación nueva y de matices individuales. La tensión en la relación con las formas evolutivas existentes se manifiesta a menudo a través de una búsqueda en la que el autor hallará el

camino indicado hacia una solución individualmente concebida de las tareas literarias. (Por ejemplo, el joven Brezina probó sucesivamente todas las convenciones de la evolución literaria de la literatura checa moderna —el estilo *à la* Hálek, *à la* Sv. Cech, el realismo— antes de llegar al método poético simbolista.) A lo anteriormente dicho está ligado el hecho de que la individualidad del autor puede hacerse valer sólo dentro de los límites de las posibilidades que ofrecen las tendencias evolutivas inmanentes de la estructura literaria en el momento dado, de modo que el creador literario resulta un portador de esas posibilidades evolutivas. Desde luego, esto no disminuye en modo alguno los méritos y facultades individuales de los que devienen portadores de la evolución literaria, puesto que la calidad de la obra, al fin y al cabo, depende del talento y la sensibilidad artística del creador literario. Además de los creadores literarios que logran percibir de qué modo pueden hacerse valer individualmente ante la tradición, hay, desde luego, creadores literarios que no comprenden las posibilidades evolutivas literarias y que no son capaces de crear, a partir de los recursos convencionales, una obra superior al término medio. El historiador literario busca las fuentes que le darían la posibilidad de poner en claro la relación del creador literario con la tradición literaria; aquí ya no le basta la obra, sobre todo si quiere dilucidar la intención en comparación con la realización, y por eso utiliza la correspondencia u otras informaciones indirectas. Sobre el carácter de esa relación influyen diversas circunstancias, ante todo el gusto literario (la norma literaria de los lectores) del momento, y después el mercado del libro, la pertenencia a una generación, la visión del mundo, las experiencias vitales, etc. De igual manera, también en la obra concreta del creador literario habrá elementos que procedan del mundo de las experiencias del creador, pero en ella estarán subordinados a la concepción global de la obra artística, de manera que estos elementos externos no siempre pueden ser interpretados únicamente como causas, sino que es preciso ver en ellos recursos con los que el creador literario realiza su obra, la cual, en su forma, depende de la tradición literaria. Entre la vida del creador y la obra no hay una conexión directa, sino una tensión dialéctica. El historiador de la literatura se ocupa del creador literario ante todo como participante en la vida literaria. En las ulteriores cuestiones genéticas, su proceder es dictado por la obra cuya historia de nacimiento y fuentes se quiere reconstruir.

*La historia del texto.* Precisamente por el hecho de que en el centro de la atención se halla la obra, al historiador literario, cuando estudia el verdadero proceso de nacimiento, le interesa más la historia de las transformaciones del texto desde el primer bosquejo hasta la forma definitiva de la obra, que el aspecto psíquico del acto de creación. Aquí le corresponde indagar a la psicología, pero las transformaciones del texto dan la posibilidad de conocer la cristalización de la intención, ponen al descubierto la tensión entre la obra que se está creando y la tradición literaria, el camino recorrido en la búsqueda de recursos formales, el proceder seguido en la organización de la estructura literaria. Recordemos qué instructiva es la relación entre el fragmento de *Záhor* de Erben y *Záhorové loze*. O, por ejemplo, en las diferencias entre las distintas ediciones de *A la tercera y a la cuarta generación* de Herben podemos observar cómo el autor trató de sustituir una fábula construida a la manera romántica por una fábula más realista en la disposición y en la motivación. La reelaboración artística de *La cárcel más oscura* que realizó Olbracht, está acompañada claramente por la aspiración a devolverle la frescura a esa obra en vista de los cambios de la estructura literaria del momento mediante la apelación a recursos narrativos más nuevos (cf. O. Králík, *Slovo a slovesnost*, nº 3). Con frecuencia el texto de la obra no tiene una forma constante, hay diferencias entre el manuscrito y el impreso, y en distintas ediciones el texto cambia incesantemente, con la participación del creador literario o sin ella. Pero si en el estudio histórico hemos de ser realmente justos para con la obra artística en sus componentes de sonido y de significado, debemos cuidar de hacer uso de los textos originales o de ediciones críticas. En esos textos están interesadas tanto la lingüística, que emplea los textos como fuente de lenguaje, como la historia literaria. Consideramos textos originales los que han salido directamente de la mano del autor o los que han sido corregidos por él. Sin embargo, en la perspectiva histórica a veces tienen mayor importancia los textos propagados por la imprenta, aunque no hayan sido corregidos por el autor y difieran mucho del manuscrito, puesto que para nosotros es importante la apariencia de la obra que devino parte constitutiva de la tradición literaria y que actuó sobre los lectores. La larga tradición de los estudios filológicos creó ciertos principios y métodos para la edición crítica de los textos más antiguos. No podemos estudiarlos aquí; sin duda, presuponemos que también el historiador literario que realice un trabajo de edición, posea preparación filológica.

En el caso de las obras anónimas, al estudio del texto está ligada, desde luego, la aspiración a identificar al autor, y también la cuestión de determinar el momento de creación. Éstas son cuestiones que el historiador literario resuelve tomando en cuenta todos los hechos históricos que puedan verter luz sobre el problema dado.

*Las fuentes de la obra.* Estudiar las fuentes de la obra significa descomponer la obra en elementos genéticos. Todo lo que entra en la obra, ha sido puesto allí por el autor. Suponemos, pues, que con un número suficiente de informaciones podemos hacernos una idea del origen de los distintos componentes de la obra en las experiencias y vivencias del creador literario, y que a veces hasta podemos reconstruir, sobre la base del material histórico, este mundo de sus experiencias y conocimientos (por ejemplo, el conocimiento de las obras literarias de las que depende el texto de su propia obra). Sin embargo, no se trata de una reconstrucción del mundo interior del creador literario, sino de la recopilación del material que fue la base del trabajo del creador. Partiendo de la obra, podemos dividir esas fuentes en tres grupos:

1. Fuentes de lenguaje, o sea, las fuentes lingüísticas de las que tomó el creador literario durante su trabajo (por ejemplo, un dialecto, el lenguaje de la literatura antigua, el lenguaje bíblico, el conocimiento de los lenguajes especializados, del *slang*, etc.).
2. Fuentes temáticas, o sea, el origen de los distintos motivos y unidades temáticas superiores.
3. Fuentes de procedimientos literarios.

Todas estas fuentes, desde luego, pueden interpenetrarse, de manera que a menudo no podemos distinguir las unas de otras. Todas las fuentes parten de las vivencias de la vida del creador literario, de su conocimiento del mundo o de sus experiencias literarias. También aquí tenemos en cuenta que las vivencias de la vida y las convenciones literarias, o las ideas literarias, pueden interpenetrarse; que, al igual que las experiencias de la vida penetran en la obra, también las ideas literarias pueden dominar, desde el principio mismo, el modo en que el creador literario vivencia la realidad. Incluso nuestras informaciones sobre las experiencias de la vida tienen, la mayoría de las veces, una forma literaria, de manera que, en su caso, a menudo ya se trata de estilizaciones literarias. Esto se manifiesta

sobre todo en la correspondencia. Aunque el proceder atomizante de la búsqueda de las fuentes descompone la obra —de manera que en eso se distingue del proceder del análisis estructural, el cual atiende incesantemente al todo—, también aquí tenemos, no obstante, la posibilidad de estudiar la elección de las fuentes desde el punto de vista de las intenciones artísticas encerradas en la obra. Por ejemplo, si un autor realista utiliza sus conocimientos de un dialecto para la caracterización de personajes, esto tiene su función respecto a la intención literaria global. Igualmente, el empleo de un procedimiento literario bajo la influencia de un autor extranjero (por ejemplo, la ironía de la Joven Alemania en Neruda) tiene su función respecto a la evolución de la literatura del país en el momento dado.

*Las influencias literarias.* Las influencias literarias tienen la máxima importancia para la comprensión de las conexiones literarias de la obra. Al estudio de estas influencias se liga a veces la cuestión de la originalidad de la obra. Durante largo tiempo la historiografía literaria se esforzó por entender la cuestión de la originalidad, queriendo distinguir las influencias literarias del aporte original del autor. Se realizaron muchos trabajos detallados, pero muy a menudo los resultados no satisfacían, o no convencían, si el autor del estudio atendía sólo al detalle y olvidaba el todo y la evolución de la estructura literaria. El estructuralismo no rechaza el estudio de las influencias, porque en este caso se trata de la aprehensión histórica de las fuentes, pero está consciente de que la influencia solamente sustituye, o ayuda a crear, la tendencia evolutiva literaria cuyo nacimiento es posibilitado por el estado de la estructura literaria en el momento dado. De esa manera, el estudio de las influencias se desplaza de la cuestión de la originalidad o de la determinación genética de la obra hacia la cuestión de la relación funcional de las influencias con la evolución literaria. Desde luego, esto no quiere decir que no exista el problema de la originalidad del autor; sin embargo, esta cuestión no se resuelve mediante el establecimiento de las fuentes, sino que su solución resulta ante todo de la ubicación de la obra en la evolución de la estructura poética.

Ocupan un lugar especial las influencias de las literaturas extranjeras. Las influencias autóctonas, al fin y al cabo, siempre son explicables por la fuerza y la eficacia de la tradición literaria, pero con la influencia literaria extranjera se realiza una interpenetración literaria de varios conjuntos literarios nacionales. Puesto que el estudio de estas influencias suponía una orientación especial de los profesionales del ramo, que estaban obligados a

extraer sus nociones del conocimiento de varias literaturas, esto dio impulso para el nacimiento de una disciplina científica aparte, la llamada literatura comparada. En la concepción francesa, la literatura comparada se erigió como una ciencia histórica que estudia las obras de diversas literaturas en sus relaciones. No siempre se trataba meramente de un método de comparación que permitía comparar obras de diversas procedencias en sus propiedades iguales y diferentes (este método ha estado vivo siempre en la historia literaria), sino de un método científico que posibilitaba establecer la influencia real, la toma en préstamo, y, de acuerdo con eso, explicar, al menos parcialmente, una obra mediante otra obra. De estas tareas, el método comparativo conducía, de manera completamente natural, a otras tareas —al estudio intensivo de los materiales temáticos [*látkoslovní*], al estudio de las corrientes literarias supranacionales y, por último, al estudio de la literatura mundial, a las tentativas de construir una morfología literaria—, pero la cuestión de la influencia estuvo durante largos años en el centro de la atención de la ciencia comparativa de la literatura. Al estudiar las influencias extranjeras, debemos tener en cuenta que el autor que emplea una obra extranjera como fuente, la traslada de los contextos literarios de la literatura extranjera y la inserta en los contextos de la literatura autóctona, de modo que los mismos recursos tienen un radio de acción distinto en los nuevos contextos. Así pues, la influencia no siempre es solamente una casualidad externa que interviene en la creación del autor y en la evolución literaria como un elemento extraño; la mayoría de las veces la influencia se realiza donde el esfuerzo literario naciente se encuentra con la mano de ayuda que le tiende un fenómeno extranjero paralelo. Por eso, no buscaremos unilateralmente la causa de un fenómeno en el fenómeno extranjero influyente, sino más bien en la propia evolución del autor o en la evolución literaria, de modo que la influencia es más bien un medio que una causa. Desde luego, la influencia puede ser entendida no sólo desde el punto de vista de la evolución literaria, sino también desde el punto de vista de las necesidades de la norma literaria de un período dado; las obras que la norma valora positivamente, aunque por su origen se remonten al pasado y a un medio literario extranjero, pueden devenir un factor influyente en la creación literaria.

*El estudio de los materiales temáticos.* La búsqueda de las fuentes temáticas de la obra condujo la historia literaria al conocimiento de que, en el círculo de algunas comunidades literarias, distintos materiales temáticos

[*látky*] mantienen su vitalidad por más largo tiempo, de manera que entre las distintas obras podemos estudiar las conexiones basadas en los materiales temáticos, caracterizadas sólo por modificaciones secundarias del esquema fundamental. Sobre todo la creación verbal [*slovesnost*] popular se distingue por un círculo establecido de materiales tradicionales. Igualmente, la poesía medieval manifestaba una inclinación a la limitación e invariabilidad de los materiales. También aquí, por todas partes resulta que algunos materiales, sobre todo de cuentos de hadas, son propiedad internacional, de manera que el estudio traspasa de nuevo el círculo de una literatura nacional. Los materiales, sobre todo los de cuentos de hadas, eran programáticamente recopilados y registrados con todas sus variantes. Sobre todo las ciencias alemana (Botte) y checa (Polívka, Tille) realizaron en eso un trabajo muy amplio y meritorio. El estudio de los materiales temáticos estuvo dominado desde el punto de vista científico por el afán de investigar genéticamente el origen de los materiales. De ahí también las tres teorías más importantes sobre el origen de los materiales de los cuentos de hadas: la mitológica, la migracional y la antropológica. A menudo se trataba francamente de la posibilidad de derivar el material temático de las formas y usanzas de la vida.

Todo el carácter del estudio de los materiales temáticos ha sido sometido a crítica en los últimos tiempos, sobre todo cuando se superó la división esquemática de las obras literarias en contenido (y en el material se estudiaban ante todo los llamados elementos de contenido) y forma. Lo que la historia literaria registraba como material temático, no siempre era un mero material en bruto, sino ya una construcción temática que le daba al material unidad de significado. Los estudios de los materiales temáticos no pudieron limitarse a los simples motivos, que en la obra funcionan sólo en relación con otros motivos, sino que debieron tomar en cuenta contextos semánticos enteros, los sucesos (los *sujets*), en los que, sin embargo, se trata ya de una determinada organización del material que está determinada por la función estética. Las obras con material temático común forman así cierta tradición de creación verbal. Estudiar esta tradición desde el punto de vista de la forma, resulta más conveniente para los intereses historicoliterarios que el punto de vista genético que se orienta hacia el material y hacia el conocimiento de su base en la vida. Algo análogo ocurre con otros estudios de materiales temáticos que observan la elaboración literaria de los materiales bíblicos, de la Antigüedad, históricos, naturales, etc.; cuando están determinados por el interés en la elaboración artística

literaria de los hechos dados, se hallan en la esfera de intereses del historiador literario, pero cuando están orientados al aspecto factual, son objeto del estudio historicocultural. Con esto, desde luego, no estamos diciendo que no queramos determinar la fuente de materiales temáticos de la obra; ella tiene su importancia precisamente para la comprensión de las cualidades y tendencias artísticas de la obra.

*La vida del creador literario como fuente de la creación literaria.* Si estudiamos las fuentes no literarias de la obra, la atención se concentra entonces, ante todo, en los elementos temáticos basados en la vida. A menudo un motivo, personaje, sentimiento, experiencia o acción basado en la vida, entra en la obra, de manera que la relación entre la vida y la obra ha llegado a ser uno de los problemas más frecuentemente estudiados de la historia literaria. La historia literaria de antaño a menudo subrayaba que sin el conocimiento de la vida no se puede comprender la obra; en realidad, este conocimiento contribuye al conocimiento genético, pero la percepción estética de la obra no depende de él, puesto que ella parte del texto y puesto que sólo secundariamente, según las usanzas epocales de la percepción estética, se proyectan en la obra ciertas circunstancias de la vida del creador literario. El creador literario real no es idéntico a la persona del creador como se manifiesta en la obra artística. Las vivencias de la vida del creador literario, tan pronto como devienen material para la obra, se subordinan a la tradición literaria ya por el hecho de que son enunciadas literariamente y, además, son estilizadas desde el punto de vista de las intenciones artísticas concretas. Esta intención también decide a menudo la selección de los motivos dados por la vida, aunque no se puede excluir apriorísticamente que una situación biográficamente dada devenga el punto de partida del aspecto temático de la obra; pero también en este caso la representación literaria obliga a la estilización.

Puesto que se veía en la genética la principal tarea de una historia literaria científica, es natural que al estudio de la biografía del creador literario se le prestara plena atención. El aspecto biográfico predominaba con frecuencia sobre el aspecto literario, y a las cuestiones genéticas se asociaban otras, de manera que también la relación entre la obra y el creador literario era explicada de maneras diversas: primero, causalmente, de modo que se buscaba en la vida el origen de la obra; más tarde, desde el punto de vista de los intereses de la psicología, la obra fue una guía hacia la



comprensión de la estructura psíquica del individuo, y, finalmente, se buscó en el concepto de personalidad un modo de superar sintéticamente la contradicción entre la vida y la obra.

La sistemática de la investigación científica de los fenómenos exige que se llegue a cierta clasificación de las tareas. Seguramente sería conveniente construir una disciplina histórica que se ocupara de la *biografía* de los creadores literarios. Para la historia literaria, en la forma en que hemos señalado aquí sus tareas, esa disciplina sería una ciencia auxiliar, porque sólo podrían interesarle las relaciones que se derivan de la polaridad entre la obra y el creador literario, y de ningún modo el propio destino de la vida del creador literario. El estudio biográfico, es decir, la investigación del individuo desde el punto de vista de las vicisitudes de su vida, puede entonces adquirir una coloración metódica diferente. No debe contentarse con la mera descripción de los hechos de la vida, pero el individuo puede ser entendido como un fenómeno psíquico o social; sin embargo, no puede ser entendido como un fenómeno literario, porque, sencillamente, no lo es. Así pues, es preciso dejar que la psicología individual investigue la estructura psíquica del creador literario, y que la sociología histórica investigue la determinación social de éste. No es posible conocer esas realidades con los métodos de la ciencia literaria.

Esto, desde luego, no excluye en absoluto el interés de la historia literaria por los hechos biográficos y la vida de los creadores literarios en la medida en que las vicisitudes de la vida influyen sobre la creación. Entonces, siempre podemos plantearnos la pregunta: ¿qué significa la obra literaria con respecto al creador literario?, y estudiar así la relación entre la realidad no literaria y la realidad literaria.

*Las fuentes epocales de la obra.* En los elementos temáticos de la obra hay un gran número de detalles que testimonian que la obra nació en una determinada época, en una determinada situación histórica social, cultural, ideológica y política. Nos referimos aquí a los hechos epocales que se hallan fuera del círculo de los hechos literarios epocales entre los que la obra misma se inserta. Taine, sus sucesores y las tendencias historicoliterarias de orientación sociológica se acercaban a la obra literaria con la aspiración a explicar la obra a partir de la época, a mostrar que en la época (en su orientación espiritual, en la estratificación social, en la situación económica, etc.) se deben ver las causas de que la obra haya adquiri-

do su apariencia real. Pero también aquí debemos proceder sin un superfluo apriorismo y con el método historicoliterario. Ciertamente, el sistema de los valores epocales se manifiesta de alguna manera en la obra, puesto que se trata de una obra temática. Cuando el autor toma, por ejemplo, de la tensión social de la época, de la orientación religiosa de ésta, de la moral epocal, etc., éstas son para él solamente materiales temáticos con los que trabaja, y ellos aún no pueden explicar la construcción de la obra ni su intención artística; al contrario, el material se somete a esa intención. Si pensamos, por ejemplo, en el Medioevo, en la literatura gótica, no se puede afirmar unilateralmente que la ideología cristiana gótica determine el carácter del arte de esa época, pero se puede señalar el paralelismo entre ambos fenómenos y mostrar sus interrelaciones. El elevado naturalismo y el realismo del arte gótico tardío están, ciertamente, en interrelación con una vida social y económica relajada y más desenvuelta (el nacimiento de las ciudades), pero, desde el punto de vista de la evolución interna de la estructura artística, tienen su motivación en el arte del período precedente, que acentuaba la esquematicidad abstracta, alejada de la expresión individualizada.

Este punto de vista, que se niega a explicar causalmente los fenómenos literarios mediante los no literarios, no va, desde luego, tan lejos como para no admitir que dentro de los límites de las posibilidades de la estructura literaria que evoluciona inmanentemente se hacen valer también la intervención y la influencia de las tendencias epocales no literarias. Un testimonio de esto es la llamada literatura de tendencia, en la que la orientación estética de la obra se dirige a contribuir a la puesta en evidencia de algún interés público. La atención al carácter de la tendencia que el autor se propone, puede aquí, desde luego, influir también sobre la construcción de la obra. Pero la ingerencia de la época en la evolución de la literatura también puede manifestarse de otro modo. Tan pronto como la evolución autónoma de la literatura es limitada por una presión del exterior, eso se manifiesta naturalmente también en la producción literaria: la evolución, o es frenada y se hace retroceder la producción hacia viejas formas, o, por el contrario, es acelerada y se dirige hacia nuevas formas que permiten actuar literariamente en la nueva situación. Tenemos singulares ejemplos de esto en la literatura checa del siglo XVII, cuando hechos externos —la interrupción de la tradición literaria en el estrato dominante y el cambio de confesión religiosa en la mayoría de la población— hicieron posible una transición más fácil hacia las formas literarias barrocas.

*La relación de la obra con la realidad.* Aunque el estructuralismo ha rechazado la investigación causal de la conexión entre la obra, de un lado, y el creador literario y la época, del otro, no se puede descuidar la investigación de la relación entre la obra y la realidad. En el arte temático esta relación se siente intensamente, sobre todo porque el material de la obra artística verbal es el lenguaje, o sea, un sistema de signos que transmiten comunicados sobre la realidad de los perceptores. Por eso el estructuralismo también ve un *signo* en la obra literaria entera. La finalidad de este signo no es, a decir verdad, una comunicación lingüística sobre la realidad, orientada a la identidad, sino que se trata de un conocimiento específico de la realidad, orientado a un efecto estético. Tal como la explicación del signo comunicativo supone el conocimiento del sistema de signos, asimismo la explicación de los signos con orientación estética presupone cierta tradición de percepción de tales signos. En la creación del signo literario estético, e igualmente en su percepción, está presente una incesante tensión entre la realidad y la obra, al tiempo que la obra puede significar algo respecto a esa realidad —desde luego, de manera que la función estética se haga valer. Mukarovský, que, partiendo de la investigación lingüística, introdujo el concepto de signo también en la estética estructural, caracteriza esta relación de la manera siguiente: «Se ha hecho evidente que la obra sólo puede significar polisémicamente los fenómenos que entran en contacto con ella (el creador literario, los lectores, la realidad social, etc.), y en modo alguno puede ser un resultado mecánicamente necesario y unívoco de ninguno de ellos; así, por ejemplo, un mismo estado de la estructura poética puede significar, en diferentes medios, diferentes estados de la organización social.» (*Kapitoly I*, p. 96). Precisamente el carácter del signo estético permite que el lector pueda proyectar en la obra realidades que, aunque no están en ella, pueden estar en ella. Por el contrario, las diferencias entre la realidad que nos rodea y la realidad semántica de la obra hacen posible la vivenciación estética de la obra.

De esto se deriva para la historia literaria que ella se ha de esforzar por aprehender al menos algo de esa riqueza de relaciones entre la realidad y la obra, aunque eso sea siempre muy difícil a causa de la polisemia de la realización semántica de los elementos sgnicos de la obra. Para nosotros, no se trata por ahora de la percepción de la obra, es decir, de la realización semántica del signo, sino más bien de la construcción del signo. Procederemos históricamente, o sea, confrontaremos la obra con la realidad en el instante en que nació, y nos esforzaremos por aprehender las relaciones

entre la realidad y su signo en la obra artística. Se verá, por ejemplo, que para juzgar el carácter de la obra artística tienen ya una importancia decisiva la relación entre el estado del lenguaje comunicativo escrito de esa época y el lenguaje poético, la relación entre la vida real del creador literario y su representación poética, la relación entre la sociedad y su representación literaria, etc. Aquí no se trata ya del establecimiento de las fuentes, sino de la comprensión de la polaridad entre la obra y la realidad. Puesto que aquí partimos del punto de vista de la construcción del signo, siempre instalamos aquí la realidad histórica, epocal, y, con una constante atención a esa realidad, que representa un solo nivel de la observación, estudiamos el aspecto semántico de la obra. Emprendemos aquí, en cierto sentido de la palabra, una explicación histórica de la obra, pero sin anular con ello las propiedades características que resultan de su orientación estética. Este estudio contribuye al conocimiento de la esencia de lo estético en el terreno literario y, al mismo tiempo, al esclarecimiento de los rasgos específicos de una obra concreta o de todo un período. Recordemos solamente lo que, por ejemplo, sobre el carácter de la obra artística plástica testimonia la comparación entre un cuadro que representa un paisaje y la apariencia real de éste último o su fotografía. De manera semejante, también para la comprensión del carácter global del signo artístico verbal es conveniente conocer la realidad que allí existía en el momento de su creación, en una comparación con el aspecto semántico de la obra acabada. La comparación entre los hechos sociales y las personas de la realidad de la joven Božena Němcová, por una parte, y la representación artística de esos hechos en *La abuelita*, por la otra, es una vía útil para la comprensión del método de trabajo de B. Němcová y de su intención artística.

Sin embargo, las relaciones entre la obra y la realidad no están dadas simplemente por el tema. Mukarovský ha mostrado que en la estructura lingüística de la manifestación poética se reflejan algunos hechos de la evolución social; así, por ejemplo, el modo en que Neruda emplea el checo coloquial del medio urbano es paralelo al desplazamiento del centro de gravedad de la vida social checa del campo a las ciudades («Poznámky k sociologii básnického jazyka», *Kapitoly I*).

La confrontación histórica de la obra con los hechos de la época reconstruye cierta situación ideal, históricamente dada, o sea, la suposición de que el perceptor podría conocer y notar realmente todas esas relaciones. En las épocas cercanas al nacimiento de la obra, la percepción de los lectores puede acercarse a esa situación. Sin embargo, de eso no es posible

inferir que sólo en esos supuestos se podría conocer realmente la obra o percibirla estéticamente de manera plena, o que tal percepción sería siempre deseable desde el punto de vista de la realización del aspecto semántico de la obra. Cada obra nos entrega cierto «comunicado» sobre la realidad; esta realidad, en la obra poética, es siempre un componente de la construcción estructural de la obra, y como tal, desde luego, podemos estudiarla sin atender a la realidad que se halla fuera del mundo de la propia obra. Al percibir estéticamente una obra que procede de otra época, confrontamos con la obra, naturalmente, nuestra propia concepción de la realidad, determinada, desde luego, no sólo subjetivamente, sino también epocal y socialmente; esta concepción tiene una influencia mucho mayor sobre el carácter de la percepción estética que la realidad histórica construida artificialmente. En esto nada cambia el hecho de que, en su percepción, el lector educado es capaz de entrar, hasta cierto punto, incluso en las situaciones epocales más remotas —desde luego, sólo muy esquemáticamente.

### **La historia de la repercusión de las obras literarias**

Hemos colocado la obra en el centro de la investigación historicoliteraria y hemos contemplado las posibilidades de su estudio desde el punto de vista de la evolución de la estructura literaria y desde el punto de vista de su génesis. Abordaremos ahora la tercera tarea principal del estudio historico-literario. La obra literaria es concebida por la estética estructural como un signo estético que está destinado a un público. Debemos, pues, tener en cuenta en todo momento no sólo su existencia, sino también su recepción; debemos tomar en consideración que es percibida, interpretada y valorada estéticamente por una comunidad de lectores. Sólo siendo leída, llega la obra a su realización estética, sólo así deviene en la conciencia del lector un objeto estético. Pero con la percepción estética está estrechamente relacionada la *valoración*. La valoración supone criterios de valoración, que, sin embargo, no son constantes, de modo que tampoco el valor de la obra es, desde el punto de vista de las fuentes históricas, una magnitud constante e invariable. Precisamente a causa de que los criterios de valoración y los valores literarios cambian incesantemente en la evolución histórica, una tarea natural de la ciencia histórica es aprehender esos cambios.

La obra literaria, una vez publicada o difundida, deviene propiedad del público, el cual la aborda desde el punto de vista del sentimiento artístico

epocal. Una tarea capital del historiador es conocer ese sentimiento artístico epocal en el dominio literario, para poder comprender también la repercusión de las obras y sus valoraciones actuales. Al estudiar la evolución literaria, nos hemos ocupado de la obra como miembro de la serie evolutiva sin tomar en consideración cómo la obra actuó estéticamente en realidad ni cómo fue valorada, dados a la tarea de aprehender su valor evolutivo; ahora nuestra atención se traslada a las obras como objetos estéticos y a las obras como valores estéticos. A ese fin, debemos estudiar la evolución de la conciencia estética, en la medida en que tiene cualidades suprapersonales y encierra la actitud epocal hacia el arte verbal. Los elementos subjetivos de la valoración, resultantes de la disposición psíquica momentánea del lector o de sus simpatías o antipatías personales, deben ser separados, por la crítica histórica de las fuentes, de la actitud epocal hacia las manifestaciones literarias, puesto que el objetivo de nuestro conocimiento lo constituyen precisamente aquellos rasgos que tienen carácter de generalidad histórica. Lo que nos interesa, en realidad, es reconstruir la norma literaria en la evolución histórica a fin de que podamos observar las relaciones entre esa serie evolutiva y la propia evolución de la estructura literaria. Es natural que algo de los puntos de vista de esa norma entre en la obra cuando ésta nace. Mukarovský ha caracterizado desde este punto de vista la obra literaria como «equilibrio dinámico de diferentes normas, aplicadas en parte positivamente, en parte negativamente» («La norme esthétique», *Travaux du IX congrès int. de philosophie*, XII, 3, p. 75; véase ahora en *Studie z estetiky*, Praga, 1966, p. 75).

Ya hemos observado desde este ángulo esta relación en la parte que se ocupaba de la génesis de la obra, pero, además, precisamente la existencia de un conjunto de normas epocales determina de qué manera la obra se incorpora a la literatura. En el mencionado artículo, Mukarovský describió las propiedades básicas de la norma estética. Su relación con las nuevas obras está determinada por una tensión dinámica, en la cual la obra tiene a menudo la capacidad de empujar la norma en otra dirección, diferente de la de la norma original. Por eso la obra no debe ser valorada siempre positivamente si está conforme con la norma, puesto que la expectativa estética puede estar orientada a algo nuevo, diferente de la norma. Si observamos ahora las normas literarias así entendidas en la continuidad evolutiva, tenemos la posibilidad de observar también las interrelaciones de esa serie histórica de normas con la serie histórica de las obras literarias existentes, y, por ende, con la evolución de la estructura literaria. Siempre

hay entre ellas cierta correlación paralela, puesto que ambas creaciones, la creación de la norma y la creación de un nuevo hecho literario, parten de una base común: de la tradición literaria que ellas están superando. Pero, a pesar de eso, no se pueden identificar esas dos series, porque toda la variedad de la vida de las obras literarias surge precisamente de la tensión dinámica entre la obra y la norma. El caso más común es que la evolución literaria se adelante al gusto literario, de modo que la norma literaria cojea tras la evolución literaria (por ejemplo, el caso de Mácha o el de Neruda). Pero puede ocurrir que se llegue al caso contrario, sobre todo cuando los críticos que asumen la función de portadores de la evolución de la norma literaria, plantean postulados que sólo ulteriormente son realizados por la creación literaria (en nuestro país, el caso de Salda). Es que debemos tener presente que la percepción estética no es determinada sólo por las convenciones tradicionales, sino también por el ansia de nuevas obras concretas que correspondieran a ideas indefinidas, más bien sentidas internamente que formulables, sobre una belleza literaria hasta entonces no realizada. La base de la norma valorativa de un determinado período es, desde luego, cierto estado de la estructura literaria, pero en el supuesto de que está siendo superado constantemente, de modo que sólo excepcionalmente la norma literaria se paraliza en una rigurosa estabilización. Ocurre, sin embargo, que una teoría literaria exista como norma, sin tener como contenido una realidad literaria, bien como una anomalía histórica (diversas poéticas dogmáticas), bien como utopía programática, y eventualmente el postulado no se realiza en toda su extensión.

Las normas y postulados literarios constituyen el punto de partida para la valoración. No debemos concebir la literatura de un período dado sólo como el conjunto de las obras literarias existentes, sino también como el conjunto de los valores literarios. En la esfera de interés y conocimientos del público literario de una determinada nación o determinado estrato social en un momento dado, hay cierto número de obras dispuestas en cierta jerarquía de valores. Cada nueva obra se incorpora de algún modo a esa literatura y es valorada del todo instintivamente por sus lectores. Esta valoración, desde luego, sólo tiene importancia para la estabilidad de la escala de los valores literarios si fue hecha pública. De ahí la importante función de los críticos.

Así como es tarea de la historia literaria aprehender toda la riqueza de las relaciones que resultan de la polaridad entre la obra literaria y la realidad, también la dinámica determinada por la polaridad entre la obra y el

público lector debe pasar a ser objeto de descripción histórica. Así aprenderemos en el verdadero sentido de la palabra la vida literaria, en la que las obras devienen asunto de una percepción estética y valor que tiene a menudo trascendencia no sólo en el dominio estético, sino también en toda la vida social de una colectividad de lectores dada.

Si resumimos ahora las principales tareas de la historia literaria en la esfera de dicha polaridad entre la obra y el modo de su percepción, podemos enumerarlas como sigue:

1. Reconstrucción de la norma literaria y del conjunto de postulados literarios del período dado.

2. Reconstrucción de la literatura del período dado, es decir, del círculo de las obras que son objeto de una valoración viviente, y descripción de la jerarquía epocal de los valores literarios.

3. Estudio de las concretizaciones de las obras literarias (contemporáneas y del pasado), es decir, estudio de la apariencia de la obra con que de la obra nos encontramos en la concepción del período dado (sobre todo en las concretizaciones de la crítica).

4. Estudio del alcance de la eficacia de la obra en los dominios literario y extraliterario.

Todas estas tareas parciales están, desde luego, interrelacionadas y se interpenetran. Naturalmente, no se trata meramente de un inventario de todos los hechos que están relacionados con las tareas dadas, sino que se trata del establecimiento de las tendencias fundamentales del proceso evolutivo. El carácter mismo de este proceso, acompañado de una constante orientación a la variabilidad, impide, desde luego, que lleguemos a leyes en el sentido de las ciencias naturales, sobre todo cuando debemos tener en cuenta que en el organismo social de los perceptores de productos literarios hallaremos, unos al lado de otros, varios estratos tendientes siempre hacia normas distintas, sea que esa diferenciación esté determinada generacionalmente (la norma literaria de los hijos, de los padres, de los abuelos), o por la partición vertical del público literario (los lectores cultivados estética y literariamente, la amplia comunidad de lectores, los lectores de los productos literarios periféricos). Precisamente por eso un análisis historicoliterario cuidadoso habrá de evitar tales generalizaciones que no toman en consideración la rica división de la norma literaria. La conciencia de la existencia de una división local, generacional y vertical del público lector incita al estudio de la interrelación de los gustos literarios de esos estratos sociales de lectores.



Con el estudio de las tareas que ya hemos mencionado, surgen, sin embargo, nuevos problemas metodológicos. Aquí sólo podemos señalar los más importantes:

1. *La reconstrucción de la norma literaria.* ¿Cuáles son las fuentes del estudio de la norma literaria?

1. Las normas están contenidas en la literatura misma, es decir, en las obras que son leídas y gustadas y con las que se miden y valoran las nuevas obras literarias o las restantes obras literarias.

2. Las poéticas normativas o las teorías literarias epocales nos permiten conocer las «reglas» por las que se «ha de» regir la literatura de un período dado.

3. Las manifestaciones de la valoración crítica de la literatura, los puntos de vista y los métodos de esa valoración, así como los postulados críticos orientados a la creación literaria, son la fuente más abundante. La atención del historiador se fija ante todo en esta actividad crítica, puesto que esta última es, por así decir, el único resto de la relación activa y valorativa del lector con la obra. El crítico, dentro del conjunto de personas físicas que participan en la vida literaria y se asocian en torno a la obra, tiene su función definida. Su deber es pronunciarse sobre la obra como objeto estético, aprehender la concretización de la obra, esto es, su apariencia desde el punto de vista del sentimiento estético y literario de la época, y pronunciarse sobre su valor dentro del sistema de valores literarios vigentes, y, al hacerlo, determina con su juicio crítico en qué medida la obra cumple los postulados de la evolución literaria. Corresponde al historiador literario observar cómo desempeñan esta función los críticos de un período dado, del mismo modo que es una tarea suya juzgar cómo desempeñan los creadores literarios su función respecto a las tareas literarias dadas. Hay períodos en los que la crítica es más bien un freno de la evolución; en otros, por el contrario, es su resorte. Hay períodos en que ayuda al público en su cambio de gusto, mientras que en otros es un guardián de los valores tradicionales del pasado. Sin embargo, también hay momentos en los que desatiende alguna de sus funciones —por ejemplo, la valoración o la descripción de la concretización—, lo cual tiene, naturalmente sus consecuencias en el sistema de los valores epocales: la jerarquía de los valores es vacilante y el gusto literario se halla en un estadio de multivocidad [*mnohoznacnosti*] no cristalizada.

El crítico parte de ciertos postulados y emplea ciertos métodos que el historiador trata de llegar a conocer. No debemos identificar los métodos críticos con los métodos del análisis científico de la obra o con el proceder historiológico. Así, por ejemplo, la marcada acentuación del punto de vista psicologizante en la crítica al finalizar el pasado siglo (por ejemplo, la estopsicología de Hennequin) no es solamente una consecuencia de que se llegara al conocimiento científico de la importancia de los factores psíquicos en la obra, sino que está en relación con una norma literaria que pone énfasis en los elementos psíquicos como un postulado en la creación literaria. Mientras que los métodos críticos ayudan a concretizar y valorar la obra desde el punto de vista de postulados dados, los métodos historiológicos permiten comprender y explicar la obra en conexión con los restantes fenómenos históricos. Desde luego, en el pasado ha ocurrido a menudo que la frontera entre ambos dominios se viera cruzada en la praxis, y el crítico deviniera involuntariamente historiador (F. X. Salda) y el historiador deviniera crítico (A. Novák). Por eso, en cierta medida también pueden convertirse en una fuente para el conocimiento de la norma las obras historiológicas, sobre todo las de aquellas épocas de la historia literaria en que ésta ponía énfasis en el juicio valorativo, pronunciado independientemente de los hechos históricos, pero desde el punto de vista de postulados dados. Desde luego, aquí es preciso proceder con cautela y, en cada caso, individualmente.

Si hablamos de la norma y los postulados, hay que subrayar que los postulados no tienen que concernir exclusivamente al modo de organización del material desde el punto de vista técnico (las reglas). En el mencionado artículo, Mukarovsky incluye también entre las normas los postulados éticos, sociales, religiosos, filosóficos, etc., o sea, los que conciernen a las cuestiones ideológicas de la literatura. Desde este punto de vista, estos postulados aparecen como tareas resueltas mediante la obra verbal con función estética. También podemos, a la inversa, observar cómo la percepción de la obra se mueve dentro del círculo de los postulados epocales de vida o de ideas, que influyen también en su valoración estética. En la percepción de cualquier obra artística con elementos temáticos, se hace valer siempre la relación entre la realidad de la vida y los valores de la vida, por una parte, y la realidad comunicada con medios artísticos, por la otra, de modo que también la valoración es un resultado de un complejo proceso condicionado por toda la estructura epocal de la vida y de sus valores, como expuso Mukarovsky en el libro *La función, la norma y el valor*

*estéticos como hechos sociales.* Cada obra que deviene objeto de una valoración, choca también en este contexto con las usanzas y las ideas convencionales de la colectividad perceptora, de modo que sobre el fondo de éstas se realiza la concretización epocal de la obra, ya sea positiva o negativa la valoración. La obra con un tema desacostumbrado y no apoyado por la tradición literaria o social, aparece como una violación de la norma, lo mismo que un nuevo manejo artístico de una temática acostumbrada en la norma contemporánea.

El enjuiciamiento de las obras literarias desde el punto de vista de las ideas religiosas, sociales, éticas, etc. puede estar tan fuertemente acentuado en la norma literaria, que la función estética de la obra sólo se siente vivamente allí donde es apoyada por una orientación de ideas concordante (recordemos el punto de vista religioso en la literatura medieval). Hay, desde luego, cierta frontera entre la percepción estética de la obra y su enjuiciamiento desde el punto de vista de las ideas. Tan pronto como la valoración de la obra se orienta sólo hacia la realidad sobre la que la obra comunica algo y deja de interesarse en la obra misma y su construcción, tan pronto como la obra es juzgada sólo desde el punto de vista de la veracidad del comunicado ofrecido, y no también desde el punto de vista del modo de manifestación poética en el texto existente, se elimina de la esfera de observación precisamente ese elemento esencial que distingue tan claramente el signo estético de los restantes conjuntos signícos que tienen sólo una función comunicativa. Esta observación concentrada exclusivamente en el comunicado no pertenece ya al dominio de la investigación historicoliteraria propiamente dicha, pero puede pasar a ser objeto de estudios historicoculturales, para los cuales la obra literaria es una fuente. Desde el punto de vista metodológico, debemos, sin embargo, tener siempre en cuenta que la obra literaria, en consideración a su función estética, puede ser juzgada como fuente histórica sólo con cierta cautela y a condición de que se respete su función, puesto que a ésta puede estar subordinada también la comunicación en la obra dada, sobre todo porque muy a menudo las obras tienden a la polisemia, permitiendo varias interpretaciones semánticas.

2. *La reconstrucción de la jerarquía de los valores en la literatura de un espacio de tiempo dado.* Ya en la esencia misma de la relación humana con la realidad y los fenómenos que nos rodean está el que sean evaluados y, desde el punto de vista de su valor, incluidos en sistemas enteros de

valores vigentes. En la valoración está incluido el afán de superar la incertidumbre y la indefinición en la relación del individuo y de toda la sociedad humana con los fenómenos, y la valoración acompaña también a la percepción estética. Desde el punto de vista literario, aquí se trata de un incesante equilibramiento de la tensión que resulta de la existencia de las obras literarias, por una parte, y de la disposición general de la percepción de los lectores, en otras palabras: en la valoración la estructura de la obra se encuentra con la estructura de la norma literaria.

La atención del historiador literario se vuelve hacia lo que constituye la extensión y el contenido de la literatura en un momento dado de la evolución. Nos referimos aquí a la literatura viviente, en la medida en que es un componente de la conciencia de los lectores; no se trata de los valores literarios históricos, que están fuera de la esfera del interés intensivo de los lectores, y que por eso carecen permanente o temporalmente de eficacia estética activa. Esta reconstrucción del repertorio literario viviente tiene su importancia para el conocimiento de la norma literaria del período dado y para el estudio de la variabilidad de la vitalidad literaria de obras o autores aislados. Observamos qué obras gustaron de los autores contemporáneos y del pasado, observamos cuál fue la relación con las corrientes literarias contemporáneas y del pasado. Nos damos cuenta de que no toda obra que se publica llega a incorporarse a los valores literarios contemporáneos, aunque más tarde se convierta tal vez en un valor innegable (*Mayo de Mácha*); hay, desde luego, obras que devienen valores históricos en el momento mismo de su nacimiento. Inversamente, ocurre que se incluyan en la esfera de la literatura viviente obras que ya mucho tiempo atrás fueron excluidas de la «alta» literatura o que hasta entonces no habían sido incluidas en ella por ser consideradas como obras de un gusto literario inferior (el culto de la canción popular, el culto de las coplas de buhonero). En el estudio de la conciencia literaria de una época dada, se reconoce como un mandamiento del método ante todo una cuidadosa atención a la base social de la diferenciación del gusto literario. Podemos observar en qué relación se halla el repertorio literario de los estratos amplios de lectores con el repertorio de los lectores de la «alta» literatura, cuál es la extensión de las preferencias de los lectores, si la comunidad de lectores es compacta y homogénea en sus preferencias literarias o si se desintegra en varios grupos cerrados, etc. Nos hallamos aquí ante tareas que tienen un carácter sociológico; cometería, sin embargo, un error el investigador que explicara el nacimiento de la norma literaria de grupos sociales particulares

únicamente a partir de las condiciones de vida del grupo dado y olvidara la fuerza de las convenciones literarias y de los procedimientos literarios tradicionales resultantes de la naturaleza del material. Es indudable que existen ciertas relaciones entre el gusto literario y las condiciones de vida de determinado estrato social, pero no hay suficientes condiciones objetivas para una explicación causal en términos de subordinación. Tal como en la evolución de la estructura literaria los principales elementos causales están contenidos inmanentemente en el estado precedente de la literatura, también la evolución de la norma literaria es determinada ante todo por causas que tienen su origen en la organización de los elementos estructurales de la norma literaria, porque una nueva etapa evolutiva pone en primer plano precisamente aquellos elementos que fueron desatendidos en la norma precedente. Así pues, también la evolución de la norma literaria puede ser explicada de manera estructuralista. Pero, a pesar de eso, también aquí, en la formación de la norma y del valor epocal, también puede hacerse valer en cierta medida la intervención de elementos heterónomos. El editor, el mercado del libro, la publicidad, son factores que pueden actuar sobre la valoración, pero, de manera análoga, también los cambios repentinos en el acontecer político o las presiones políticas pueden contribuir al cambio de la norma. El historiador estudia la relación de esos elementos heterónomos con las condiciones inmanentes de la nueva organización de la norma literaria y observa si esas intervenciones externas aceleran o retardan la evolución autónoma, o de qué modo las nuevas normas y las nuevas valoraciones, a pesar de las perturbadoras intervenciones externas, hallan sus intérpretes, o de qué modo tratan de eludir la presión de manera que ésta resulte ineficaz. No siempre es una norma real lo que se presenta como tal. Las intervenciones externas pueden también contribuir a que los caminos de la producción literaria y la norma literaria se alejen uno del otro, pero, a pesar de eso, esta contradicción no puede ir tan lejos como para que desaparezcan todos los puntos de contacto, porque la norma literaria, aunque influye ella misma en las obras que nacen, de todos modos depende en mayor o menor medida de la creación literaria existente. Ciertamente es que los postulados pueden desviarse temporalmente en un grado muy considerable de las posibilidades de las situaciones literarias dadas, pero si la idea de qué aspecto ha de tener la literatura no ha de moverse perpetuamente sólo en el dominio de la ficción, debe partir de la realidad literaria como base para ulteriores aspiraciones.

3. *La repercusión de las obras literarias y la concretización de éstas.* Si la historia literaria quiere captar los rasgos esenciales de la vida literaria, no le resulta importante solamente constatar la valoración positiva o negativa de una obra literaria o llegar a ciertas conclusiones sobre el gusto del público, sino que le importa mucho más observar en la sucesión histórica la apariencia concreta de las obras literarias, cómo se forma ésta en la lectura con orientación estética. En otros tiempos la historia literaria trabajaba con obras aisladas como valores dados y observaba cómo ese valor era captado y descubierto por la crítica y los lectores. Las diferencias y disparidades en la valoración fueron explicadas como errores y deficiencias del gusto literario, en el supuesto de que existe una única norma estética «correcta». Sin embargo, los historiadores, estéticos y críticos literarios nunca se han puesto de acuerdo en cuanto a esa norma única y «correcta», puesto que no la hay, no hay tampoco una única valoración y la obra puede devenir objeto de varias valoraciones, al tiempo que su apariencia en la mente del que percibe (la concretización) cambia incesantemente. El término «concretización» lo empleó por vez primera Roman Ingarden en el libro *Das literarische Kunstwerk*. Formuló también la exigencia de investigar la vida de las obras literarias en las concretizaciones. Ingarden ve la estructura de la obra de manera aislada y estática, sin tomar en cuenta la dinámica de la evolución de la estructura literaria supraordinada; por eso supone que la obra puede ser concretizada de manera que se hagan valer todas sus cualidades estéticas; las diferencias en la concretización conciernen sólo a aquellos elementos de la obra que están ya, en su propia esencia, incompletos y exigen un completamiento en la imaginación del lector (por ejemplo, los esquemas de descripción). Pero si tenemos en cuenta el estado histórico de la estructura encerrado en la obra, por una parte, y la serie evolutiva de la cambiante norma literaria, por la otra, nos damos cuenta de que no sólo los pasajes insuficientemente explícitos, sino la eficacia estética de toda la obra y, por ende, también su concretización están sometidos a incesantes cambios. Tan pronto como la obra, al ser percibida, es integrada a nuevos contextos (una situación lingüística que ha cambiado, otros postulados literarios, una estructura social modificada, un nuevo sistema de valores espirituales y prácticos, etc.), en la obra se pueden sentir como estéticamente eficaces precisamente aquellas propiedades que antes no se sintieron en la obra como estéticamente eficaces, de modo que la valoración positiva puede estar basada en razones diametralmente opuestas. Precisamente por eso una tarea de la historia literaria es observar esos cambios de la concretiza-

ción en la repercusión de las obras literarias, así como las relaciones entre la estructura de la obra y la norma literaria evolucionante, puesto que así siempre estamos prestando atención a la obra como objeto estético y observando el alcance social de su función estética. Mientras que al estudiar la evolución literaria hemos puesto énfasis en el conocimiento de lo que es la obra en la serie de las obras existentes, al estudiar la vida literaria ponemos énfasis en lo que, al ser percibida estéticamente, devino la obra en las mentes de los que forman el público literario. La *vitalidad* de la obra depende de qué propiedades encierra potencialmente en sí la obra en vista de la evolución de la norma literaria. Si una obra literaria es valorada positivamente también cuando se produce un cambio de la norma, eso significa que tiene mayor extensión vital en comparación con una obra cuya eficacia estética se agota con la desaparición de la norma epocal. La repercusión de la obra literaria está acompañada también por su concretización y el cambio de la norma exige también una nueva concretización de la obra. Desde el punto de vista metodológico, es preciso subrayar que serán una fuente ante todo las concretizaciones críticas, puesto que se las arreglan con la obra desde el punto de vista de todo un sistema de valores y contribuyen a la incorporación de la obra a la literatura; en los juicios críticos también se lleva a cabo una argumentación de lo que gusta o no gusta. Una desventaja es que tenemos solamente el registro de la concretización y nuestras fuentes no siempre tienen igual valor, de modo que la imagen histórica de la vida de la obra literaria depende necesariamente de la riqueza y calidad de las fuentes. (cf. *Slovo a slovesnost*, n° 7)

Surgen singulares problemas de método si observamos la repercusión de la obra en un medio literario extranjero. Ya la traducción es en cierto sentido una concretización que lleva a cabo el traductor. La repercusión de la obra entre lectores y críticos en el medio extranjero difiere con gran frecuencia de la repercusión en el medio de origen, puesto que también la norma es diferente.

4. *La eficacia literaria y extraliteraria de las obras literarias.* Hasta ahora hemos hablado de la eficacia de la obra literaria, como se manifiesta en los lectores y especialmente en los intermediarios típicos entre las obras y los lectores, en los críticos, cuando la obra es objeto de la percepción estética. Pero la obra, que en cierta forma produce un efecto sobre los lectores, puede influir también en sus acciones, pensamientos y sentimientos, porque se vuelve parte de su vida psíquica. Ante todo influye en el

gusto literario de los lectores-creadores literarios, y por eso puede producir un efecto sobre su creación literaria, incluso sin que tengan conciencia de ello. Nos hallamos aquí ante el problema de la influencia, que ya hemos estudiado desde el punto de vista genético. Allí partimos de la obra terminada y observamos las circunstancias que produjeron un efecto sobre su nacimiento y forma, de modo que otra obra literaria pudo aparecer como fuente o factor contribuyente a que la obra adquiriera su apariencia existente. Ahora utilizamos el procedimiento opuesto: en el centro de la atención no está la obra influida, sino la obra influyente, y nuestra tarea es aprehender todos los fenómenos literarios cuyo nacimiento o eficacia estética depende de la existencia de la obra observada. Si hemos de hablar sobre la eficacia literaria de la obra, no podemos limitarnos a los casos de influencia directa consciente o inconsciente, olvidando aquellos en que nuevas obras literarias pueden hacerse valer plenamente desde el punto de vista estético sobre el fondo de una obra anterior, de la cual se destacan como de su contrario. Ello ocurre allí donde, por ejemplo, el material temático es el mismo, pero la concepción difiere, o se conserva la fábula, pero cambian los medios expresivos (las «imágenes renovadas» de Zeyer), o donde se trata de un manejo artísticamente nuevo de un arte anterior (por ejemplo, las *Variaciones sobre Máchá* de Hora).

Además de la eficacia literaria, podemos observar también la eficacia de la obra en el dominio extraliterario, especialmente cuando el desarrollo de algún problema por medios estético-literarios contribuyó a su solución en la praxis de la vida. Es de todos conocido que precisamente las cualidades estéticas de la obra poética tienen la posibilidad de producir un efecto tan poderoso sobre la impulsividad de los lectores, que el modo en que son captadas o señaladas las relaciones con la realidad puede influir en sus acciones. Recordemos sólo los casos conocidos en que tipos de personajes literarios producen un efecto sobre la estilización de los tipos sociales epocales, en que la moral de la obra influye la moral de la sociedad, en que la sociedad le asigna a la obra una función en la lucha por la realización de determinados postulados sociales, económicos, nacionales, etc. Tiene un lugar especial desde este punto de vista la literatura de tendencia o la así llamada poesía didáctica, en la que la toma en cuenta de la eficacia extraliteraria forma parte de la intención del autor. Al realizar tal estudio, nos hallamos ya, sin embargo, en un terreno en el que la historia literaria se encuentra con los intereses de otras ciencias históricas, las cuales desde su punto de vista pueden juzgar la extensión de esa eficacia extraliteraria a



menudo mejor que el historiador literario concentrado en el dominio de los fenómenos literarios.

## **Los conjuntos historicoliterarios**

Las principales tareas del estudio historicoliterario, aquí repartidas en tres secciones en las que se presta atención al signo estético verbal como hecho histórico desde el punto de vista de su puesto en la serie de las restantes manifestaciones verbales con función estética, desde el punto de vista de su génesis y su relación con la realidad histórica, y desde el punto de vista de su recepción, pueden ser observadas en material delimitado de diferentes maneras. El conjunto [*celek*] más fundamental y más natural es la obra. Sin embargo, desde hace mucho tiempo la historia literaria se encamina hacia conjuntos superiores, sobre todo porque cierto es que la obra es un hecho histórico, pero su historicidad está dada únicamente por su conexión con los demás fenómenos literarios; su dinámica evolutiva sólo puede ser observada sobre el fondo de los demás fenómenos. Un conjunto natural es también el autor, o sea, la problemática dada por la existencia de obras provenientes de un mismo creador literario. Un conjunto superior es la literatura nacional, en la que la unidad del conjunto está determinada por el material, el lenguaje y el carácter social y culturalmente delimitado del medio en que las obras nacen y son percibidas. Otra orientación del estudio histórico está determinada por el interés en determinados tipos de organización de la estructura literaria (los géneros literarios), por el interés en los procedimientos literarios, por el interés en elementos particulares de la estructura literaria. En todos estos casos, la mayoría de las veces se trata de cuestiones de la ciencia teórica de la literatura (la poética) que, sin embargo, son mostradas en su variabilidad y condicionamiento históricos en relación con los demás fenómenos historicoliterarios. También los temas concretos pueden llegar a ser el punto de partida, y el estudio histórico nos mostrará la variabilidad de su representación y presentación literarias. En este caso, el punto de partida puede ser también la realidad (por ejemplo, un acontecimiento histórico), pero la atención está enfocada hacia el signo literario.

Al estudiar una obra, un autor, la historia de una poética y de una temática, y al estudiar una literatura nacional, es decir, al estudiar aquellos fenómenos que están, hasta donde es posible, firmemente delimitados y deslindados, el historiador se esfuerza por llegar a conjuntos y conceptos

históricos generales que le permitirían una clasificación más detallada del material y que devendrían, a su vez, objeto de estudio. La extensión y el contenido interno de estos conjuntos deben ser determinados precisamente por el trabajo analítico y sintético de la historia literaria. Por eso, el período es el conjunto típico del estudio historicoliterario; en él está comprendida la determinación histórica del material observado, su inclusión en la sistemática histórica. Todos los conjuntos o problemas del estudio historicoliterario que hemos enumerado, sólo pueden ser observados en conexión con una clasificación histórica, y por eso la cuestión de la definición de los distintos períodos es uno de los problemas fundamentales de una historia científica de la literatura. Si queremos observar una obra en las conexiones históricas, eso quiere decir que nos interesa su posición en una evolución que se dirige de un período a otro. De manera análoga, la problemática del autor y de su obra debe ser clasificada teniendo en cuenta las tendencias literarias epocales. La dinámica de una literatura nacional, de la literatura europea o de la literatura mundial no puede ser aprehendida de otro modo que no sea tipificando las principales fases evolutivas. Al estudiar los géneros, las formas y los temas, atravesamos el material en la sucesión temporal y queremos conocer los hechos observados en su relación con los principales períodos evolutivos. El esfuerzo por comprender un período acompaña al historiador literario a cada paso, porque trata de llegar a las categorías generales que le permitirían dominar la complejidad del acontecer histórico.

*El período* suele ser caracterizado en la praxis historicoliteraria de dos maneras: dogmáticamente o empíricamente. O se declara un determinado conjunto de procedimientos literarios manifestación de un determinado período, cuyos contornos son construidos con arreglo a los más diversos puntos de vista lingüísticos, políticos, estilísticos, de la ciencia del espíritu, o se delimita el período mediante el método comparativo según las cualidades características de las obras literarias de una determinada extensión temporal. Al caracterizar dogmáticamente un período literario, Fr. Strich fue tan lejos en su libro *Deutsche Klassik und Romantik*, que partió de una contradicción dada metafísicamente y caracterizada en general por el anhelo humano de acabamiento (*Vollendung — Klassik*) e infinitud (*Unendlichkeit — Romantik*). El inconveniente de este procedimiento es que los conceptos así creados no aprehenden categorías históricas, porque los casos a que se refieren rebasan el marco de un solo período. El historia-

dor que esté interesado en obtener un medio para lograr una sistemática temporal y que sea consciente de la irrepitibilidad de determinado estadio temporal en su integridad, preferirá las caracterizaciones del período obtenidas empíricamente, aunque sea consciente de las dificultades que están ligadas a este procedimiento. En las historias literarias de los distintos pueblos, los términos que designan períodos no son empleados de manera uniforme y, además, la delimitación de estos últimos no suele ser sometida a un examen científico, sino que parte de la praxis crítica. Cierta desorganización de la ciencia historioliteraria en las últimas décadas tiene su raíz en el insuficiente dominio científico de la terminología literaria histórica. Las palabras «romántico», «clasicista», «barroco», «gótico» y «realista» se emplean polisémicamente y a menudo como etiquetas externas sin una verdadera fundamentación. En distintos países y en distintos pueblos, estos conceptos no coinciden; por ejemplo, el clasicismo alemán, en la concepción de los franceses, tiene muchas cualidades románticas. El origen de esa no uniformidad reside también en el punto de vista metodológico de las distintas orientaciones científicas, porque los puntos de vista periodizacionales y la fundamentación decisiva para la clasificación de los períodos se escogen de acuerdo con el punto de partida teórico de la observación. La mayoría de las veces la clasificación de los períodos cayó cautiva de otra disciplina interesada en la literatura. Así, los puntos de vista periodizacionales de la literatura checa, primeramente, en la concepción de Dobrovský, fueron identificados del todo con los puntos de vista de la evolución del lenguaje; más tarde, en la concepción de Jakubec, con los puntos de vista de las ideas, y sólo en la última época penetró en la concepción de Novák el punto de vista estético-literario autónomo, que en este caso a veces se fundía, además, con el interés por captar toda la atmósfera espiritual y social de la época, siguiendo el ejemplo del historiador J. Pekar. La literatura, en la que hay tantos testimonios directos del desarrollo de la cultura nacional, a menudo fue valorada precisamente desde el punto de vista de la cultura nacional, y de esa manera se introdujeron también en la periodización literaria muchos puntos de vista históricos. La historia literaria francesa gustaba de concebir los períodos cronológicamente, de modo que quería, por ejemplo, aprehender la unidad literaria de los distintos siglos. En la historia literaria alemana, O. Walzel se esforzó por colocar la periodización sobre la base del estilo, mientras que las tendencias de la así llamada *Geisteswissenschaft* les brindaron a Strich, Korff, Petersen y Cysarz la ocasión de hacer formulaciones que se liberaban de la periodización de la

descripción positivista y se esforzaban por aprehender los rasgos generales, eventualmente dados metafísicamente, de la espiritualidad de períodos particulares. Sin embargo, mientras que Petersen quiere aprehender cómo se manifiesta en la literatura la tendencia específica del espíritu alemán en la alternación rítmica de períodos de carácter racional e irracional (cf. *Die Wissenschaft von der Dichtung*, p. 44), H. Cysarz, en el artículo «Das Periodeprinzip in der Literaturwissenschaft» (*Philosophie der Literaturwissenschaft*, pp. 42-129), se aparta de la manera más radical del punto de vista histórico al juzgar el pasado; no considera las obras del pasado como un objeto histórico, sino como obras que influyen directamente sobre nosotros, es decir, de manera análoga al crítico, y desde este punto de vista contempla también el problema de la periodización.

Puesto que el período y su delimitación son una exigencia fundamental de una concepción científica de la historia literaria, debemos llegar a esos conceptos históricos generales mediante un verdadero método historicoliterario, aunque la conexión de las obras literarias con otras obras artísticas, o incluso con toda la evolución cultural nacional, eventualmente europea, no deja lugar a duda. Los historiadores literarios de orientación positivista comenzaban su explicación de un período con una descripción de la época en sus tendencias sociales, culturales, económicas, etc., y sólo después se acercaban a la literatura, para que se destacara el condicionamiento de ésta en consideración a los demás fenómenos históricos. La idea del condicionamiento fue una consecuencia de la explicación causal de los fenómenos literarios; se olvidaba que cualquiera de las otras series históricas podría ser explicada de una manera análogamente determinista. Pero los fenómenos literarios forman una esfera autónoma, se las arreglan con su propia dinámica evolutiva, y con los demás fenómenos están en conexión paralela o correlación; por tanto, también para dominar metódicamente el problema del período se debe partir siempre del análisis de aquellos componentes literarios que están siempre presentes de algún modo en la estructura literaria, sea cual fuere su posición con respecto al todo. Buscamos las dominantes de las estructuras y formas literarias comparándolas con las obras precedentes y siguientes, y en las manifestaciones típicas vemos también los rasgos de todo el período. Nos esforzamos por percibir los componentes constantes (las constantes) y los componentes variables. Buscamos los elementos típicos del empleo estético del material lingüístico —por ejemplo, en la estructura del verso (en nuestro país, Mukarovský ha tratado de explicar sobre esa base las principales fases evolutivas de la poesía

checa)—, buscamos las organizaciones típicas del material en los distintos géneros, las posiciones características del sujeto en la obra, el modo como es captada la realidad, etc. Observamos en qué relación con estos problemas se halla la temática, y nos esforzamos por hacernos una imagen del inventario temático del período dado. Sólo después pasamos al examen que se esfuerza por aprehender la relación entre la realidad y la literatura, entre la compleja estructura social de los valores epocales y la construcción del signo estético-literario, puesto que en el arte temático la eficacia de la obra depende de esas relaciones. Recordemos sólo las relaciones entre el lenguaje literario normalizado y el lenguaje poético, o, en el dominio temático, las relaciones entre la moral epocal y la moral de la literatura. Todos estos son conocimientos que nos conducen a la comprensión de las cualidades epocales de la literatura como creación con función estética. Sólo después se fija la atención en que la literatura es un hecho social, es decir, en que su producción y su recepción son realizadas por la gente.

Buscamos los rasgos característicos de la actitud de los creadores literarios hacia las tareas literarias, sus postulados, las fuentes de su inspiración, su posición individual y colectiva (las escuelas poéticas, las generaciones), la participación en el acontecer literario, etc. Entre la vivencia de la vida y su representación literaria podemos también observar los cambios característicos de la construcción epocal del signo poético. Kollár, por ejemplo, objetiva sus sentimientos amorosos hacia Mina con una tendencia idealista, Mina recibe las cualidades de la perfección abstracta y una misión divina. Mácha, por el contrario, de la intensa vivencia amorosa introduce en la obra únicamente la tensión emocional, los celos y el desengaño, mientras que las figuras femeninas de sus obras tienen una apariencia ficticia, dada por las intenciones semánticas internas de la obra entera (Marinka, Lea, Jarmila), aunque algunas obras son publicadas para expresar una experiencia íntima (*Obrazy z života mého*). Buscamos, finalmente, los rasgos típicos de la percepción epocal de la obra, reconstruimos la norma epocal, los valores literarios epocales, etc. Al proceder así, la literatura permanece siempre en el centro de nuestra atención, sin que la complejidad del proceso histórico sea desfigurada en modo alguno. De esa manera, el período literario es delimitado desde el principio desde el punto de vista literario, y los rasgos característicos parten de las cualidades autónomas de la estructura literaria.

Así pues, la definición y la enumeración de las propiedades de un período pueden abarcar los productos reales sólo de una manera generalizada, pueden captar las tendencias en su máximo y su mínimo, de modo que en cada obra particular podemos aprehender solamente la medida de su tipicidad epocal. El objetivo no es meramente el establecimiento mecánico de las cualidades, sino que en cada obra de la época buscamos el contenido intencional desde el punto de vista del proceso realizado. Por eso es importante que entendamos el período también como una unidad dinámica y que, de acuerdo con eso, lo delimitemos también temporalmente. La delimitación temporal del período ocasiona ciertas dificultades. No se trata, ciertamente, del establecimiento de fechas exactas, sobre todo cuando la mayoría de las veces en los estadios de transición los períodos se interpenetran, y tampoco se trata de que en cada cambio de la estructura veamos el advenimiento de una nueva época. Se trata de los rasgos característicos globales del proceso, el cual, a su vez, también está diferenciado y cuya unidad está dada también por cierta tensión interna de fenómenos contrarios y que, no obstante, podemos abarcar bajo un denominador común. Esto permite comprender la evolución también en el interior de un período; si no tomáramos en cuenta esta dinámica interna, no obtendríamos en el período un concepto supraordinado de la sistemática histórica, sino una mera enumeración estática de cualidades. Pero en la historia literaria nos resulta importante poder observar en cada caso la carga funcional de los distintos fenómenos literarios con respecto a la orientación literaria epocal. Además de períodos con tendencias dominantes cristalizadas, hallaremos también, desde luego, fenómenos de transición típicos, que hacen posible el avance de una organización estructural a otra.

Hemos disertado sobre el período antes de hacerlo sobre los demás conjuntos historioliterarios porque, sin los esfuerzos por establecer conceptualmente el período, no podríamos pensar correctamente de manera histórica sobre los fenómenos literarios. Nuestro proceder, desde luego, no coincide con el del trabajo analítico del historiador literario, que debe conocer ante todo las organizaciones de las obras particulares para poder construir el período.

*La obra* es el conjunto básico de la ciencia literaria, dado por su existencia material. No es preciso que aquí nos ocupemos más detalladamente del estudio de este conjunto, puesto que así ocurrió la mayoría de las veces en la exposición misma de los tres círculos de tareas historioliterarias.

Estudiar históricamente la obra significa aprehender la descripción y la organización de la estructura literaria teniendo en cuenta las obras precedentes, aprehender la génesis de la obra y su relación con la realidad del período en que apareció (la interpretación histórica de la obra), de modo que de estos hechos se puede inferir el valor epocal de la obra. Después se trata de la vida de la obra en la literatura, su encuentro con las normas literarias, su concretización, valoración, etc. En el caso de la obra, siempre pasa a primer plano la relación entre su tipicidad epocal y su carácter distinto individual, de modo que los nuevos elementos en la organización del material son una manifestación del carácter activo de la obra en el proceso evolutivo que queremos conocer.

*El autor.* Con este término designamos la problemática dada por la existencia de las obras literarias que provienen de un solo creador. Nos referimos aquí ante todo al conjunto de su obra, una estructura cuya unidad está dada por las cualidades internas, los rasgos evolutivos específicos, y por el hecho de que el autor también es percibido como un todo por la comunidad de lectores. Naturalmente, esta unidad está dada también genéticamente por la existencia de un solo autor: el «creador literario» [básník]. Mientras que, al examinar históricamente la obra, la hemos puesto en conexión con otras obras, la estructura autoral tiene también su propia problemática evolutiva, y conocerla significa comprender también la personalidad del creador desde el punto de vista de su esfuerzo y de la evolución literaria. Pasamos así de la esfera del autor a la esfera del «creador literario» que, desde el punto de vista del desarrollo general o epocal de la estructura literaria, cumple cierta función con su creación. Estudiamos su intención literaria y su resultado en la obra y observamos de qué manera el creador literario contribuyó con su creación al cambio de la estructura literaria. En la obra misma se reflejan también, naturalmente, ciertas actitudes hacia la vida del creador literario y hacia sus experiencias del mundo exterior, de manera que la biografía del creador literario permite conocer el aspecto genético de toda la obra. Precisamente por eso la totalidad del autor, dada por la vida y la obra, desde hace mucho tiempo ha atraído a los historiadores literarios, de modo que el tratamiento de este conjunto tiene una rica tradición. Nació así un tipo de monografías que son, en cierto sentido de la palabra, anfíbias, porque esclarecen a la vez los hechos de la vida y los hechos de la literatura, quieren conocer al mismo tiempo las tendencias de la vida psíquica del autor y las tendencias literarias en las

manifestaciones literarias de éste. Mientras los trabajos monográficos de ese tipo conserven la división de ambos conjuntos, sin someter un dominio al otro, no se puede objetar nada contra ellos desde el punto de vista del proceder científico. Pero tan pronto como entre los hechos de la vida y los hechos literarios se busque no sólo una correlación, sino también una conexión causal, tan pronto como el producto literario sea explicado sin residuo a partir de las circunstancias de la vida o, por el contrario, se busque en los productos literarios la explicación de la dinámica de la vida psíquica del creador literario, estaremos violando la estructura autónoma de ambos conjuntos e introduciendo así en toda la problemática elementos extraños. Así pues, el método historicoliterario extrae del material biográfico principalmente lo que le permite conocer la relación entre el mundo de experiencias del creador literario y la representación literaria de ese mundo, subordinada al proceder estético-literario autónomo. Además, por supuesto, se forma una ciencia independiente de la vida de los creadores literarios, orientada por métodos psicológicos, para la cual la obra es ante todo un hecho de la vida, porque en la organización de la estructura psíquica del creador literario el esfuerzo por crear tiene su puesto.

Cierto es que el autor es una estructura literaria firmemente delimitada por las obras, pero no siempre se trata de un material homogéneo, porque en él están representadas las obras de diversos géneros literarios. Si queremos entender la totalidad del autor, debemos realizar ya cierta abstracción y generalización. Resultan componentes básicos de la estructura del autor las distintas obras o los distintos procedimientos literarios, y sus interrelaciones crean dentro de esa estructura una tensión dinámica en la que se hace valer la tendencia dominante de la misma. Cuando se observan los componentes aislados, en el conjunto de la obra autoral tiene un lugar particularmente característico el sujeto del creador literario como se manifiesta en la obra, esto es, el creador literario como narrador o como transmisor de los estados líricos. La comparación de este sujeto con la vida real del creador literario nos esclarece de la mejor manera las leyes autónomas de la creación literaria y el carácter epocal de la obra.

Con los demás hechos literarios y períodos entran en relación las obras particulares y el autor como un todo. Entender el puesto del autor en la evolución literaria resulta en todo momento el principal objetivo del estudio historicoliterario. Así se determinan la medida de su tipicidad epocal y la esencia de su originalidad individual.



El autor también es percibido estéticamente como un todo. Los lectores y, desde luego, también los críticos perciben de manera completamente instintiva en las obras de un autor particular cualidades comunes y diferentes, y se forman, de acuerdo con su sentimiento estético, una concretización generalizada del autor, que parte de la obra, pero que existe fuera de ella. Al igual que la obra, también el autor tiene su propia vida en la literatura, es concretizado y valorado de diversas maneras, de modo que en el transcurso de una época siempre son distintas las obras que se siente estéticamente eficaces. Así, por ejemplo, en las concretizaciones de Neruda como autor se manifiesta hasta los años 70 la inclinación a destacar al autor de *feuilletons*,\* eventualmente al cuentista; desde la edición de *Canciones cósmicas* están uno al lado del otro el prosista y el poeta, y en la generación de los años 20 es valorado ante todo como lírico. Desde luego, esto muestra que la imagen de Neruda como autor cambió sustancialmente en la percepción y la valoración orientadas estéticamente.

*La literatura nacional.* No hay duda de que el rasgo más característico del conjunto natural de la literatura nacional es el material lingüístico unitario. Desde el principio de su desarrollo, la historia literaria, unida al interés filológico, observaba desde este punto de vista el conjunto de toda una literatura nacional. Sólo más tarde el punto de partida para juzgar la unidad de la literatura pasa a ser otro substrato: la nación, la tribu, la sociedad en su unidad y diferenciación, la raza, etc. Actualmente la teoría literaria se vuelve de nuevo hacia la base lingüística, puesto que ésta es un componente esencial de la estructura literaria, de modo que la literatura nacional es determinada así por sus componentes autónomos. Cuando se tomaba otro punto de partida, ocurría que en la literatura nacional se incluían también obras que no habían sido escritas en la lengua nacional (por ejemplo, las latinas en el Medioevo y el Renacimiento), puesto que el objetivo pasaba a ser la aprehensión de la creatividad literaria nacional sin limitación idiomática. En realidad, la literatura de cada lengua tiene su propia problemática, dada por el carácter distinto del material lingüístico, tiene

\* N. del T. En checo, *fejeton* (del fr. *feuilleton*): género publicístico-literario; artículo no demasiado extenso, orientado por regla general a cuestiones de actualidad social o cultural, a menudo con varios temas ligados libremente, escrito en un estilo ligero y divertido, y que no raras veces comentaba satíricamente o con ironía las opiniones y acontecimientos característicos de la época (*Slovník literární teorie*, bajo la red. de Stepán Vlasín, Praga, Československý Spisovatel, 1977).

su propia tradición y sigue, naturalmente, su propia curva evolutiva, aunque no se pueden subestimar las conexiones con la evolución literaria de otras naciones o de toda la comunidad cultural europea. Las orientaciones que ponían énfasis en la comprensión de las fuerzas espirituales que dominan la creación literaria de una determinada nación, olvidaban a menudo las cualidades específicas de las obras literarias con función estética, de modo que en la literatura buscaban fuentes para captar la filosofía histórica de una determinada nación. Cuando se delimita desde el punto de vista lingüístico la literatura nacional, la totalidad está dada por el hecho de que todos los componentes de la estructura literaria sólo pueden ser realizados mediante un determinado sistema lingüístico. En este sistema lingüístico residen los gérmenes de la diferencia de una literatura respecto de otra, puesto que, aunque los objetivos literarios pueden ser en un momento dado los mismos en diferentes naciones, los medios responden a las posibilidades de un sistema lingüístico dado. Este hecho lo señaló sobre todo Mukarovsky en el artículo «La tradición de la forma»: «La influencia de la lengua en la evolución de la construcción poética consiste en que cada lengua resuelve a su manera las tareas planteadas por la evolución europea de la poesía... y en que un mismo fenómeno —por ejemplo, cierto género de metro o rima—, al ser realizado en diferentes materiales lingüísticos, adquiere aspectos y funciones del todo diferentes.» (recopilación *Strážce tradice*, 1940, véase ahora en *Kapitoly z české poetiky*, I, p. 247). Pero, como ciertas organizaciones del material, es decir, ciertas formas literarias, son componentes de la serie evolutiva ininterrumpida en la que las nuevas formas son una modificación o lo contrario de las formas precedentes, la individualidad de la literatura nacional está determinada, según Mukarovsky, por ese hecho. De eso se deriva para la historia literaria la tarea de observar las formas que tienen una larga tradición evolutiva y son particularmente características de la originalidad de la literatura dada.

También a la literatura nacional la observamos desde el punto de vista historioliterario en las tres direcciones fundamentales de la investigación historioliteraria. Puesto que aquí lo que nos interesa es la totalidad de la literatura nacional, debemos tomar en cuenta también la división vertical de la literatura y las interrelaciones entre sus distintos estratos.

Cuando se estudia la evolución inmanente de la estructura literaria en las formas y las obras, nos vemos llevados a la periodización, que divide la literatura en períodos. Cuando realizamos un estudio genético, debemos tomar en cuenta todas las circunstancias que hicieron posible el movimien-

to literario, tengan su origen en los creadores literarios, en los estratos sociales o en las así llamadas influencias de literaturas extranjeras. En las intervenciones heterónomas en la evolución literaria hallamos ciertas manifestaciones que están dadas por la situación política, social y cultural de la nación, por su posición histórica. También se puede observar en el marco de toda la evolución literaria el cambio de la relación entre la literatura y la realidad histórica, y aquí hallamos ciertos cambios evolutivos característicos. En algunos períodos la construcción temática de los signos literarios, a fin de hacer valer la función estética, toma del sistema de valores reconocidos (la literatura religiosa medieval), mientras que en otros tiempos se busca la eficacia estética en la tensión entre la realidad literaria y la realidad histórica (por ejemplo, el utopismo social en la literatura). Por último, también el estudio de la repercusión de las obras literarias tiene en el dominio de la literatura nacional su rica problemática. La evolución y los cambios de la norma literaria, la estratificación social del público literario, el cambio de los valores literarios, la relación de la norma con la evolución literaria y con la evolución cultural y política, son tareas que se nos ofrecen. Aquí se pueden observar también las cuestiones de la así llamada tradición literaria, o sea, en qué extensión está incluido en la norma el pasado literario y en qué extensión este pasado en forma de tradición influye sobre la evolución de la literatura. Allí donde la cultura literaria está desarrollada, allí donde se siente intensamente la conexión interna de las distintas formas, es natural que el pasado literario en la conciencia del público literario no sea un mero conjunto de valores históricos, sino un componente vivo de sus normas, con las que valora y controla el presente literario. En la conciencia literaria actual del público existe una idea de los tipos literarios básicos, representada por los así llamados clásicos. Por eso observamos de qué modo esta tradición de los clásicos influye tanto en la valoración como en la creación literaria. Recordemos solamente que toda la creación lírica moderna checa se realiza bajo el control de dos clásicos, Mácha y Neruda, en los cuales desde los años 80 se ha visto alternativamente el tipo representativo de la literatura checa.

*Los conjuntos supranacionales y las relaciones literarias.* Los métodos comparativos de la ciencia literaria revelaron cómo la evolución literaria avanza paralelamente en las literaturas de algunas naciones. Por así decir, en todas las literaturas europeas y, naturalmente, también en las literaturas de las naciones del así llamado Nuevo Mundo se puede observar

cómo los postulados literarios que se plantean las distintas literaturas nacionales tienen algunos rasgos comunes, supranacionales, ciertos puntos de contacto. De manera semejante, también algunas obras literarias tienen en su eficacia literaria un alcance supranacional (por ejemplo, Shakespeare). Sobre todo las normas literarias de cada literatura están determinadas no sólo por su relación con las manifestaciones literarias del país, sino también por su relación con las literaturas extranjeras, que puede ser tanto más intensiva, cuanto más se siente la necesidad de ciertas manifestaciones literarias que no están representadas en la literatura del país. Se forman modas literarias (por ejemplo, el culto de Ossian) que tienen una repercusión más amplia, eventualmente mundial, y hay obras que devienen propiedad literaria de todas las naciones cultivadas, es decir, se incorporan a la así llamada literatura mundial.

Mientras que el positivismo prestaba atención ante todo a la cuestión de las así llamadas influencias de una literatura sobre otra (la literatura comparativa), en los últimos tiempos empieza a extenderse el interés científico por los hechos literarios que tienen vigencia y función propia en las literaturas de varias naciones, y que eventualmente devienen asuntos de la literatura mundial. Para el conjunto de estas cuestiones la escuela francesa de comparatistas historicoliterarios acuñó el término «la littérature générale», o sea, la historia general de la literatura; las investigaciones de ésta habían de referirse a hechos comunes a varias literaturas y juzgados en sus interdependencias o en sus coincidencias (cf. P. van Tieghem, *La littérature comparée*). La literatura comparativa general logró realmente mostrar cómo algunas tendencias evolutivas se realizan paralelamente y en el marco de un intercambio supranacional de valores epocales en el círculo más amplio de las literaturas europeas; recordemos, por ejemplo, los estudios de Van Tieghem sobre el prerromanticismo. En el ámbito de la ciencia checa se han resuelto varias veces cuestiones de las relaciones y coincidencias literarias internacionales de las literaturas eslavas. En nuestro país, F. Wollman se ha esforzado por colocar toda la cuestión sobre una base metodológica más exacta y definida, poniendo énfasis en el estudio comparativo de las formas literarias.

Cada estudio comparativo debe atender a no aislar el objeto que se compara de los contextos históricos a que pertenece. Se trata, pues, de que, cuando se estudien los rasgos comunes de la evolución literaria europea, al mismo tiempo se tomen en cuenta las diferencias individuales que se derivan de las inserciones históricas y estructurales de los fenómenos de

las literaturas nacionales examinados. Según la formulación de Mukarovsky, pasan a ser objeto de comparación «series evolutivas enteras y su polaridad recíproca» («Mezi poesí a výtvarnictvím», *Slovo a slovesnost*, n° 7; véase ahora en *Kapitoly z české poetiky*, I, p. 253 y ss.). Este mandamiento metodológico impide que se compare sólo con arreglo a casualidades externas.

El estudio comparativo, en la medida en que se ocupa de la cuestión de la influencia, lo hemos discutido en el capítulo sobre la génesis de la obra. Pero las cuestiones comparativas se presentan de otra manera si queremos aprehender los fenómenos literarios que se hallan, es cierto, bajo la presión de una dominante determinante común, pero que se diferencian bajo la influencia de la tradición literaria local. Así, por ejemplo, los problemas de la métrica, como los encontramos en distintas literaturas en la época del humanismo y del clasicismo, son resueltos en las diferentes naciones de manera distinta en consideración al carácter de la tradición y al material lingüístico. De manera análoga, cualquier postulado de los distintos períodos es interpretado y realizado de modo diferente en las distintas literaturas. P. van Tieghem, por ejemplo, partió del hecho de que en las literaturas europeas comienza en cierto momento una reacción contra las «reglas» del clasicismo y la Ilustración literaria, y observó de qué modo esta reacción se manifestó en las distintas naciones y cuáles fueron sus rasgos comunes y sus rasgos nacionalmente distintos. Siempre debemos partir de lo común para poder observar lo que diferencia. Precisamente por eso el estudio comparativo contribuye al esclarecimiento de las cualidades características de las literaturas nacionales. La mayor cantidad de rasgos comunes la hallamos en las cuestiones concernientes a los postulados literarios y a la norma literaria, mientras que, cuando se resuelven de manera propia los problemas literarios, la fuerza determinante de la evolución inmanente de la estructura de la literatura nacional se manifiesta como factor diferenciador. Por eso es evidente que la «literatura general» no forma un conjunto que tenga el mismo carácter que los conjuntos literarios sobre los que hemos reflexionado anteriormente. En este caso, falta ante todo el material lingüístico común.

Hemos agotado las principales esferas de las tareas de la historia literaria que se derivan del examen de la literatura como conjunto estructural. Sin embargo, la literatura no es sólo un conjunto histórico, sino que es, a su vez, un componente en una serie de estructuras históricas superiores. La historia de la literatura es parte de la historia del arte y es parte de la

evolución cultural de la nación, y, eventualmente, también de toda la humanidad. Cuando se examinan esos hechos, la literatura no es un fin supremo en sí misma, sino que en la dinámica evolutiva de la estructura supraordinada recibe cierta función. Queremos conocer las funciones del arte literario en el marco de la historia de todas las artes. Queremos conocer las funciones de la literatura en la vida cultural de una determinada nación. El deseo de conocer este problema atrae sobre todo allí donde ya una mirada superficial a la realidad revela la posición central de la literatura en la historia cultural del conjunto nacional, como ocurre precisamente en la literatura checa. Éstas son cuestiones que la historia literaria no puede, es cierto, abarcar ella misma dentro de su competencia, pero a la solución de las cuales puede contribuir con los resultados de sus estudios.

1942

Traducción del checo: *Desiderio Navarro*