

LA HISTORIA DE LA LITERATURA COMO
PROVOCACIÓN DE LA CIENCIA LITERARIA

I

La historia de la literatura, en nuestra época, ha caído cada vez más en descrédito, pero ello no ha ocurrido en modo alguno sin su culpa. La historia de esta digna disciplina describe inconfundiblemente en los últimos ciento cincuenta años la trayectoria de una constante decadencia. Sus máximas realizaciones pertenecen en conjunto al siglo XIX. En la época de Gervinus y Scherer, De Sanctis y Lanzón, escribir la historia de una literatura nacional se consideraba la obra culminante de la vida del filólogo. Los patriarcas de la disciplina veían el fin supremo de ésta en presentar, en la historia de las obras literarias, la idea de la individualidad nacional en su camino hacia sí misma. En la actualidad, este encumbrado camino es ya un recuerdo lejano. La forma superada de la historia de la literatura viene arrastrando una existencia sumamente precaria en la vida intelectual de nuestros días. Se ha conservado en una exigencia para examen del Estado condenada a la supresión. Como asignatura obligatoria ha sido casi suprimida de la enseñanza secundaria en Alemania. Fuera de esto, las historias de la literatura pueden encontrarse aún en todo caso en las bibliotecas de la burguesía culta, que, a falta de un diccionario más adecuado, las consulta para resolver ciertas cuestiones literarias.¹

1. En esta crítica sigo a M. Wehrli, quien últimamente escribió sobre «Sinn und Unssinn der Literaturgeschichte» (publicado en el suplemento literario del *Neue Zürcher Zeitung* del 26 de febrero de 1967) y, desde otro punto de vista, pronosticó también que la ciencia literaria volvería los ojos a la historia. De los trabajos más recientes sobre el problema de la historia de la literatura (citados a continuación sólo con la indicación del año) conozco los siguientes: R. Jakobson, «Über den Realismus in der Kunst» (1921) en *Texte der russischen Formalisten I*, ed. J. Striedter, Munich, 1969, pp. 373-391; W. Benjamin, «Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft» (1931), en *Angelus Novus*, Frankfurt, 1966, pp. 450-456; R. Wellek, «The Theory of Literary History», en *Études dédiées au quatrième Congrès de linguistes. Travaux du Cercle Linguistique de Prague* (1936), pp. 173-191; *id.*, «Der Begriff der Evolution in der Literaturgeschichte» en *Grundbegriffe der Literaturkritik*, Stuttgart-Berlin-Maguncia, 1965; U. Leo, «Das Problem der Literaturgeschichte» (1939), en *Sehen und Wirklichkeit bei Dante*, Frankfurt, 1956; W. Krauss, «Literatur

Es evidente que la historia de la literatura va desapareciendo de los cursos universitarios. No es ningún secreto que los filólogos de mi generación han sustituido la exposición tradicional de conjunto o por épocas de su literatura nacional por clases con una problemática histórica o sistemática. La producción científica ofrece un cuadro análogo: trabajos colectivos en forma de manuales, enciclopedias y (como sucesor más reciente de las llamadas *Buchbinder-Synthese*) colecciones de interpretaciones han desplazado a las historias de la literatura, consideradas poco serias y muy pretenciosas. Es significativo que tales obras pseudohistóricas de síntesis provengan raramente de la iniciativa de eruditos y sean, en general, idea de algún editor activo. En cambio, la investigación sería encuentra su cristalización en monografías de revistas especializadas y presupone la medida más rigurosa de los métodos de la ciencia literaria, la estilística, la retórica, la filología textual, la semántica, la poética, la morfología, la historia de las palabras, los temas o los géneros. Es verdad que, incluso hoy, las revistas especializadas están aún llenas en general de artículos que responden a una problemática de historia literaria. Sin embargo, sus autores se ven expuestos a una doble crítica. Desde el punto de vista de las disciplinas vecinas, sus problemas son calificados, abierta o disimuladamente, de problemas aparentes, y sus resultados son rechazados como un saber propio meramente de anticuario. A la crítica de la teoría literaria le sucede casi lo mismo. Esta crítica tiene que objetar a la historia clásica de la literatura que pretenda ser únicamente una forma de historiografía, pero, en realidad, se mueva fuera de la dimensión histórica, no logrando por tanto fundamentar tampoco el juicio estético requerido por su objeto, que es la literatura como una de las artes.²

2. Así, sobre todo R. Wellek, 1936, pp. 173-175, e *id.* en R. Wellek y A. Warren, *Theorie der Literatur*, Berlín, 1966, p. 229: «La mayor parte de las historias de la literatura más importantes son o bien historias de la cultura o bien colecciones de artículos críticos. Lo primero no es historia del arte; lo segundo no es historia del arte». [Hay trad. cast. de José M^a Gimeno, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1993⁴.]

geschichte als geschichtlicher Auftrag» (1950), en *Studien und Aufsätze*, Berlín, 1959, pp. 19-72; J. Storost, «Das Problem der Literaturgeschichte», en *Dante-Jahrbuch*, 38 (1960), pp. 1-17; E. Trunz, «Literaturwissenschaft als Auslegung und als Geschichte der Dichtung», en *Festschrift f. Trier*, Meisenheim, 1954; H. E. Hass, «Literatur und Geschichte», en *Neue deutsche Hefte*, 5 (1958), pp. 307-318; R. Barthes, «Histoire ou littérature» (1960), en *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt, 1969; F. Sengle, «Aufgaben der heutigen Literaturgeschichtsschreibung», en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 200 (1964), pp. 241-264.

Más adelante explicaremos esta crítica. La historia de la literatura en su forma más corriente suele eludir el dilema de una sucesión meramente analítica de hechos, ordenando su material según tendencias generales, géneros y «demás», para tratar en seguida bajo esos epígrafes cada una de las obras en sucesión cronológica. La biografía de los autores y la valoración del conjunto de su obra aparecen en tales casos unas veces sí, y otras no. También puede ocurrir que ordene su material de manera lineal, según la cronología de grandes autores, y los valore conforme al esquema de «Vida y Obras»; los autores menores se quedan aquí un tanto apartados (se les aloja en los huecos intermedios) y es también inevitable que de ese modo se fraccione la evolución de los géneros. La segunda forma es más adecuada para el canon de los autores de la Antigüedad clásica; la primera se encuentra con mayor frecuencia en las literaturas más modernas, que tienen que luchar con la dificultad, hoy en día cada vez mayor, de tener que efectuar una selección de entre una serie inmensa de autores y obras.

Pero una descripción de la literatura que siga un canon ya sancionado y ponga sencillamente en sucesión cronológica la vida y la obra de los escritores no es, como ya observó Gervinus, *una historia; apenas llega a ser el armazón para una historia*.³ Ningún historiador tampoco consideraría histórica una exposición por géneros que, registrando modificaciones de una obra a otra, siguiese las formas de evolución propia de lírica, drama y novella y se limitase a enmarcar la inexplicada coexistencia del desarrollo literario con una consideración general, casi siempre tomada de la historia, acerca del espíritu y las tendencias políticas de la época. Por otro lado, no sólo es raro, sino que incluso está mal visto que un historiador de la literatura emita juicios cualitativos sobre las obras de épocas pasadas. Más bien suele apelar al ideal de la objetividad de la historiografía, que sólo tiene que describir *cómo fue en realidad*. Su inhibición estética se basa en buenas razones, pues la calidad y la categoría de una obra literaria no provienen ni de sus condiciones de origen biográficas o históricas ni únicamente del puesto que ocupa en la sucesión del desarrollo de los géneros, sino de los criterios, difi-

3. Georg Gottfried Gervinus, *Schriften zur Literatur*, Berlín, 1962, p. 4 (en una reseña crítica de 1833 sobre historias de la literatura recientemente publicadas): «Estos libros pueden tener toda clase de méritos, pero, desde el punto de vista histórico, no poseen casi ninguno. Siguen cronológicamente las diversas clases de poesía, colocan cronológicamente uno detrás de otro a los escritores, como hacen otros con los títulos de los libros, y luego caracterizan, de cualquier manera, poetas y poesía. Pero esto no es historia; apenas es el esqueleto de una historia».

ciles de captar, de efecto, recepción y gloria póstuma. Y, si el historiador literario, obligado al ideal de la objetividad, se limita a la exposición de una época pasada, deja para el crítico competente en la materia el juicio acerca de la literatura de su propia época aún no concluida y se atiene al canon seguro de las «obras maestras», en general, dentro de su perspectiva histórica, quedará rezagado en una o dos generaciones respecto al desarrollo más reciente de la literatura. En el mejor de los casos, participará como lector pasivo en el análisis actual de los fenómenos literarios del momento presente, convirtiéndose así en la formación de su juicio en un parásito de una crítica que él tácitamente desprecia como «poco científica». Por consiguiente, ¿qué podrá ser hoy en día un estudio histórico de la literatura que (basándonos en una definición clásica del interés de la historia, la de Friedrich Schiller) prometa al *observador reflexivo* una información tan escasa, al *hombre activo de mundo* ningún modelo que imitar, al *filósofo* ninguna conclusión importante y al lector cualquier cosa menos una *fuentes del más noble de los goces*?⁴

II

En las citas se suele invocar una autoridad con objeto de sancionar un paso en el desarrollo de la reflexión científica. Pero también pueden servir para recordar un antiguo problema, para expresar que una respuesta ya clásica resulta insuficiente, por haberse vuelto a su vez histórica y exigir de nosotros un replanteamiento del problema y una nueva solución. La respuesta de Schiller a la pregunta de su discurso inaugural de Jena del 26 de mayo de 1789: «¿Qué significa, y para qué fin se estudia la Historia universal?», no es sólo representativa de la comprensión de la historia por parte del idealismo alemán, sino que ilustra también una mirada crítica retrospectiva hacia la historia de nuestra disciplina, pues indica la esperanza con que la historia de la literatura del siglo XIX, en competencia con la historiografía general, trataba de hacerse con el legado de la filosofía idealista de la historia. Al mismo tiempo permite reconocer por qué el ideal de conocimiento de la escuela histórica tenía que conducir hacia una crisis y había de acarrear asimismo la decadencia de la historia de la literatura.

4. *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*, en *Schillers Sämtliche Werke*, edición del centenario, t. XIII, p. 3.

Gervinus puede servirnos de testigo principal. No sólo escribió la primera exposición científica de una *Historia de la Literatura nacional poética de los alemanes* (1835-1842), sino también la primera (y única) historia de un filólogo.⁵ Sus *Elementos de Historia* convierten las ideas directrices de la obra *Sobre la misión del historiador*, de Guillermo de Humboldt (1821), en una teoría utilizada también en otro lugar por Gervinus para fundamentar la gran misión de una historia de las bellas letras. El historiador de la literatura sólo se convertirá en historiógrafo cuando, investigando su objeto, haya encontrado «la única idea básica que imbuya la serie de hechos que él se propuso estudiar, se manifieste en ellos y los relacione con los acontecimientos mundiales».⁶ Esta idea conductora, que para Schiller seguía siendo el principio teleológico general y que nos permite comprender el progreso histórico universal de la humanidad, aparece ya en Humboldt en diversas manifestaciones de la *idea de la individualidad nacional*.⁷ Y luego, cuando Gervinus hace suya esta *manera ideal de explicar* la historia, pone imperceptiblemente la *idea histórica*⁸ de Humboldt al servicio de la ideología nacional: una historia de la literatura nacional alemana tiene que indicar la forma en que «los alemanes, con libre conciencia, volvieron a emprender la inteligente dirección en la que los griegos habían conducido a la humanidad y a la que los alemanes, por su propio modo de ser, siempre se habían sentido inclinados».⁹ La idea universal de la filosofía ilustrada de la historia se descompone en la multiplicidad de la historia de las individualidades nacionales y, finalmente, se restringe al mito literario de que son precisamente los alemanes quienes han sido llamados a suceder realmente a los griegos, a causa de aquellas ideas que «sólo los alemanes estaban en condiciones de realizar en su pureza».¹⁰

Este proceso, que se hace patente en el ejemplo de Gervinus, no es típico únicamente de la historia de la filosofía del siglo XIX. Posee también una implicación metodológica que se pudo aplicar tanto a la historia de la literatura como a toda la historiografía cuando la escuela histórica sumió en el descrédito el modelo teleológico de la filosofía idealista de la historia. Tras

5. Primera edición de 1837 bajo el título «Grundzüge der Historik», en *Schriften...*, op. cit., pp. 49-103. 6. *Schriften...*, op. cit., p. 47.

7. *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers*, en *Werke*, en cinco volúmenes, ed. A. Flitner y G. Giel, Darmstadt 1960, t. I, p. 602: «Grecia representa con ello una idea de individualidad nacional que no existió ni antes ni después, y de la misma manera que en la individualidad reside el secreto de toda existencia, así en el grado de libertad y peculiaridad de su influencia recíproca reside todo el progreso de la historia mundial de la humanidad».

8. *Grundzüge der Historik*, §§ 27-28. 9. *Schriften...*, op. cit., p. 48. 10. *Ibid.*

haberse rechazado como algo no histórico¹¹ la solución encontrada por la filosofía de la historia, consistente en considerar la marcha de los acontecimientos desde «un fin, un punto culminante ideal» de la historia universal, ¿cómo había de entenderse y exponerse entonces la coherencia de la historia, que nunca había existido como un todo? Con esto, como indicó H. G. Gadamer, el ideal de la historia universal se convirtió en objeto de confusión para la investigación histórica.¹² El historiador, según la formulación de Gervinus, «sólo puede pretender exponer series completas de sucesos, pues no puede juzgar donde no tiene ante sí las escenas finales».¹³ Las historias nacionales podían considerarse como series completas en tanto se las viese culminar, políticamente, en el momento consumado de la unificación nacional o, literariamente, en el punto culminante de un clasicismo nacional. Sin embargo, su continuación después de la «escena final» debería plantear de nuevo inevitablemente el antiguo dilema. Por ello Gervinus hizo finalmente de la necesidad virtud al rechazar (en memorable concordancia con el famoso diagnóstico de Hegel sobre el *fin del período artístico*) la literatura de la propia época postclásica como mero fenómeno de decadencia y dar a los «talentos que ahora carecen de objetivo» el consejo de que mejor sería que se dedicasen al mundo real y al Estado.¹⁴

Pero el historiador del historicismo parecía sustraerse al dilema de la conclusión y continuación de la historia cuando se limitaba a las épocas que podía tener ante los ojos hasta la «escena final» y describir en su propia plenitud, sin tener en cuenta lo que de ella pudiera derivarse. Por consiguiente, la historia como exposición de una época prometía también realizar plenamente el ideal metódico de la escuela histórica. Desde entonces, en los casos en que no basta con el despliegue de la individualidad nacional como hilo conductor, la

11. *Grundzüge der Historik*, § 26.

12. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübinga, 1960, pp. 185-105, esp. p. 187: «También la "escuela histórica" sabía que, en el fondo, no puede haber ninguna otra historia que no sea historia universal, porque únicamente a partir del todo se determina lo individual en su significado individual. ¿Cómo se las arreglará el investigador empírico, para el que nunca puede existir el todo sin ceder sus derechos a los filósofos y a su propia arbitrariedad?». [Hay trad. cast.: *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme.]

13. *Grundzüge der Historik*, § 32.

14. *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen*, t. IV, p. VII: «Nuestra poesía tuvo su época, y si la vida alemana no ha de paralizarse, entonces debemos hacer que los talentos que ahora carecen de objetivos se vuelvan hacia el mundo real y el Estado, donde es preciso que un nuevo espíritu sea infundido en una nueva materia».

historia de la literatura coloca una tras otra diversas épocas separadas entre sí. Donde antes podía acreditarse «la regla básica del género literario de la historia según la cual el historiador debe esfumarse ante su objeto y éste debe aparecer en completa objetividad»,¹⁵ era en la época como un todo con sentido individual. Si la «completa objetividad» exige que el historiador prescindiera del punto de vista de su actualidad, también ha de poder reconocerse el valor y la importancia de una época del pasado independientemente del ulterior curso de la historia. La famosa frase de Ranke de 1854 da a este postulado un fundamento teológico: «Pero yo afirmo: toda época se relaciona directamente con Dios, y su valor no se basa en modo alguno en lo que se deriva de ella, sino en su existencia misma, en su propio yo».¹⁶ Esta nueva respuesta a la pregunta acerca de cómo debe entenderse el concepto de «progreso» en la historia, asigna al historiador la tarea de una nueva teodicea: al considerar y presentar cada época como algo válido en sí, justifica a Dios ante la filosofía de la historia del progreso, la cual consideraba las épocas meramente como peldaños para la generación subsiguiente y con ello presuponía una predilección con respecto a la generación posterior y, por consiguiente, una «injusticia por parte de la Divinidad».¹⁷ La solución de Ranke para el problema que la filosofía de la historia había dejado tras de sí se obtuvo, sin embargo, a costa de romper el hilo entre el pasado y el presente de la historia, entre la época «tal como fue realmente» y «lo que salió de ella». El historicismo, al apartarse de la filosofía de la historia de la Ilustración, no sólo abandonó la construcción teleológica de la historia universal, sino también el

15. En la *Selbstanzeige* de su *Geschichte der Poetischen Nationalliteratur der Deutschen* (*Schriften...*, op. cit., p. 123), donde Gervinus (defensor todavía del historicismo de la Ilustración contra el historicismo del Romanticismo) contradice esta regla básica y repudia resueltamente la «actitud rigurosamente objetiva de la mayoría de los historiadores actuales».

16. *Über die Epochen der neueren Geschichte, in Geschichte und Politik: Ausgewählte Aufsätze und Meisterschriften*, ed. Hofmann, Stuttgart, 1940, p. 141.

17. «Pero si se quisiera suponer [...] que este progreso consiste en que la vida de la humanidad es más elevada en cada época, que por consiguiente cada generación supera completamente a la precedente, con lo cual los últimos serían siempre los preferidos, y los anteriores solamente los portadores de sus sucesores, sería esto una injusticia de parte de la Divinidad» (*ibid.*). Hay que hablar de una «nueva teodicea», porque ya la filosofía histórica del idealismo repudiada por Ranke (como hizo notar O. Marquard) podía elevar la secreta pretensión de una teodicea en tanto que, para descargar a Dios, convertía al hombre en sujeto responsable de la historia y entendía el proceso dentro de la historia como un proceso jurídico o un progreso en las condiciones jurídicas humanas (cf. «Idealismus und Theodizee», en *Philosophisches Jahrbuch*, 73, 1965, pp. 33-47).

principio metódico que, según Schiller, distingue ante todo al historiador universal y su procedimiento, a saber: «el unir el pasado con el presente»,¹⁸ reconocimiento firme, sólo supuestamente especulativo, del que la escuela histórica no podía impunemente hacer caso omiso,¹⁹ como lo ha demostrado también el desarrollo posterior en el campo de la historia de la literatura.

La labor de la historia literaria del siglo XIX se llevó hasta el final con la convicción de que la idea de la individualidad nacional constituía «la parte invisible de cualquier hecho»²⁰ y que esta idea permitía asimismo presentar «la forma de la historia».²¹ En la medida en que desapareció esta convicción, tuvo también que perderse el hilo de los sucesos, dividirse la literatura pasada y la presente²² en esferas de juicio separadas y volverse problemática la selección, la determinación y la valoración de los hechos literarios. La orientación hacia el positivismo está condicionada primordialmente por esta crisis. La historia literaria positivista creía hacer de su necesidad virtud

18. *Op. cit.*, p. 528; cf. pp. 526 ss., donde Schiller define la tarea del historiador universal como un procedimiento en el que hay que descubrir y resolver el principio teleológico, es decir, el objetivo consistente en descubrir y resolver, ante todo, en el curso de la historia mundial, el problema del orden del mundo, porque sólo cabe esperar una historia universal tras el último plano en épocas posteriores». El procedimiento mismo describe la historiografía como una especie de «historia de la acción»: el historiador universal asciende desde la más reciente situación mundial hacia el origen de las cosas, haciendo resaltar de entre los hechos aquellos que han ejercido una influencia esencial en la actual configuración del mundo; luego, en el camino hallado de este modo, da media vuelta y, «siguiendo el hilo de estos hechos designados», puede ahora explicar la relación que existe entre el pasado y la actual constitución del mundo como historia universal.

19. La consecuencia del principio de que el historiador, al ir a exponer una época pasada, tiene que expulsar primero de su mente todo cuanto conoce acerca del ulterior curso de la historia (Fustel de Coulanges) es el irracionalismo de una «compenetración» que no acierta a dar cuenta de las condiciones previas y de los prejuicios de su punto de vista histórico. La crítica que a esto opone W. Benjamin desde el punto de vista del materialismo histórico lleva insensiblemente más allá del objetivismo de la concepción materialista de la historia; véase *Geschichtsphilosophische Thesen*, núm. VII, en *Schriften I*, Frankfurt, 1955, p. 497.

20. W. von Humboldt, *op. cit.*, p. 586.

21. *Ibid.*, p. 590: «El historiador digno de este nombre debe presentar cada hecho como parte de un todo, o lo que viene a ser lo mismo la forma de la historia en general en cada uno de ellos».

22. Para esta distinción entre historia de la literatura y crítica de la literatura es significativa la definición del concepto de filología en *Grundriss der romanischen Philologie* de G. Gröber, t. I, Estrasburgo, 1906², p. 194: «La manifestación del espíritu humano en el lenguaje, que sólo es comprensible de un modo mediato, y sus realizaciones en el discurso, artísticamente tratado, del pasado, constituyen, pues, el objeto propiamente dicho de la filología».

tomando prestados sus métodos de las ciencias naturales exactas. El resultado es demasiado conocido: la aplicación del principio de la explicación meramente causal a la historia de la literatura hizo aparecer unos factores sólo externamente determinantes, dio excesiva importancia a la investigación de las fuentes y disolvió la peculiaridad específica de la obra literaria en un haz de «influencias» que podían intercambiarse a voluntad. La protesta no se hizo esperar mucho tiempo. La historia de la filosofía se adueñó de la literatura, opuso a la explicación causal de la historia una estética de la creación irracional y buscó la coherencia de la poesía en el retorno de ideas y motivos supratemporales.²³ En Alemania se dejó implicar en la preparación y fundamentación de la ciencia de la literatura etnicista del nacionalsocialismo. Después de la guerra fue sustituida por métodos nuevos que completaron el proceso de desideologización, pero que ya no volvieron a asumir la tarea clásica de la historia literaria. La exposición de la literatura en su historia y en su relación con la historia pragmática se hallaba fuera del interés de la nueva historia de las ideas y los conceptos, como también de la investigación de la tradición que floreció como sucesora de la escuela de Warburg. La primera aspira secretamente a una renovación de la historia de la filosofía en el espejo de la literatura;²⁴ la última neutraliza la práctica de la vida de la historia, buscando el centro de gravedad del saber en el origen o en la continuidad supratemporal de la tradición, pero no en la actualidad y en la singularidad de un fenómeno literario.²⁵ El reconocimiento de lo permanente en el cambio continuo exime de la molestia de tener que entender la historia. La continuidad de la herencia antigua elevada a idea suprema aparece en la obra monumental de Ernst Robert Curtius, que alimentó a una legión de investigadores epígonos dedicados al estudio de los tópicos, en la tensión, no entendida históricamente, sino inmanente a la tradición literaria, entre creación e imitación, entre la poesía y la mera literatura: por encima de lo que Curtius llama «la cadena indestructible de la tradición de la mediocridad»²⁶ se eleva un clasicismo intemporal de las obras maestras y deja tras de sí la historia como una *terra incognita*.

23. Véase también W. Krauss, 1950, pp. 19 ss., y W. Benjamin, 1931, p. 453: «En este pantano, se encuentra como en su casa la hidra de la estética escolar con sus siete cabezas: creatividad, compenetración, vinculación al tiempo, recreación, visualización, ilusión y goce artístico».

24. Cf. también R. Wellek, 1965, p. 193.

25. W. Krauss, 1950, pp. 57 ss., muestra, tomando como ejemplo a E. R. Curtius, hasta qué punto este ideal científico se basa en el pensamiento del círculo de George.

26. *Literatura europea y Edad Media latina*, FCE, 1989⁵.

El abismo entre la consideración histórica y la consideración estética de la literatura no llega a salvarse aquí, como tampoco se salvó en la teoría literaria de Benedetto Croce con su división, llevada *ad absurdum*, de poesía y no poesía. El antagonismo entre poesía pura y literatura vinculada a la época sólo había de superarse cuando se puso en entredicho la estética en la que se basaba tal antagonismo y se reconoció que la oposición entre creación e imitación sólo caracteriza a la literatura del período del arte humanístico, pero ya no puede abarcar los fenómenos de la literatura moderna o, incluso, de la medieval. De la tendencia positivista y de la idealista se separaron la sociología de la literatura y el método inmanente a la obra. Ambos ahondaron todavía más el abismo entre historia y poesía. Donde más intensamente se advierte esto es en la antitética teoría literaria de las escuelas marxista y formalista, que debe figurar en el centro de este panorama crítico de la historia previa de la actual ciencia de la literatura.

III

Ambas escuelas tienen en común apartarse del ciego empirismo del positivismo y de la metafísica estética de la historia de la filosofía. Han intentado resolver por caminos opuestos el problema de cómo ha de recuperarse el hecho literario aislado o la obra literaria aparentemente autónoma en el contexto histórico de la literatura y cómo se ha de comprender ese hecho en cuanto testimonio del proceso social o en cuanto momento de la evolución literaria. Pero como resultado de ambas tentativas no puede registrarse hasta ahora ninguna gran historia de la literatura que, basándose en las nuevas premisas marxistas o formalistas, haya modificado las antiguas historias de las literaturas nacionales, haya transformado su canon establecido y haya presentado la literatura mundial en forma de proceso, con vistas a su función emancipadora, formadora de percepción o social. Las teorías literarias marxista y formalista, debido a su carácter unilateral, cayeron finalmente en una aporía cuya solución habría requerido establecer en una nueva relación la concepción histórica y la estética.

La provocación originaria y continuamente renovada de la teoría literaria marxista estriba en su negación de una historia propia tanto para el arte como para las correspondientes formas de conciencia de la moral, la religión o la metafísica. La historia, tanto de la literatura como del arte, ya no puede conservar por más tiempo su «apariencia de independencia», si se conside-

ra que sus producciones presuponen la producción material y la práctica social del ser humano, y que también la producción literaria participa en el «verdadero proceso vital» de la apropiación de la naturaleza que determina el trabajo o la historia de la cultura de la humanidad. Sólo cuando se expone este «proceso vital activo», «deja la historia de ser una recopilación de hechos muertos». ²⁷ Por consiguiente, también la literatura y el arte sólo pueden verse como un proceso (Werner Krauss), ²⁸ concebirse como una de las maneras igualmente originarias de la «apropiación humana del mundo» y representarse como parte del proceso general de la historia en el que el hombre supera el estado de naturaleza para elevarse a la categoría de ser humano (Karel Kosík) «en relación con la práctica del ser humano histórico», en su «función social». ²⁹

Este programa, reconocible en *La ideología alemana* (1845-1846) y en otros primeros escritos de Karl Marx sólo en sus gérmenes, espera aún su realización, al menos por lo que respecta a la historia del arte y de la literatura. Poco después de su nacimiento, con el debate de Sickingen del año 1859, la estética marxista entró ya en una problemática, condicionada por la época y por el género, que todavía dominó las discusiones entre Lukács, Brecht y otros en el debate sobre expresionismo de los años 1934-1938: el problema de la imitación o el reflejo en el realismo literario. La teoría realista del arte del siglo XIX, dirigida provocativamente contra el romanticismo alejado de la realidad por literatos hoy olvidados (Champfleury, Duranty), atribuida por la historia literaria *post festum* a los grandes novelistas Stendhal, Balzac y Flaubert, y en el siglo XX, durante la era estalinista y elevada a dogma del realismo socialista, estuvo siempre en curiosa dependencia de la estética de la *imitatio naturae*. Al mismo tiempo, mientras se imponía el concepto moderno del arte como «firma del hombre creador», como realización de lo irrealizado, como potencia constructiva o formadora de realidad contra la «tradición metafísica de la identidad de ser y naturaleza y la determinación de la obra humana como «imitación de la naturaleza»», ³⁰ la estética marxista creía que debía legitimarse todavía o de nuevo

27. Marx-Engels, *Die deutsche Ideologie* (1845-1846), en K. Marx y F. Engels, *Werke*, Berlín, 1959, pp. 26-27.

28. W. Krauss, «Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag» (1950), en *Studien und Aufsätze*, Berlín, 1959, pp. 26, 66.

29. K. Kosík, *Die Dialektik des Konkreten*, Frankfurt, 1967 (Theorie 2), pp. 21-22.

30. H. Blumenberg, «Nachahmung der Natur: Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen», en *Studium Generale*, 10 (1957), pp. 267, 270.

mediante una teoría de la reproducción. Es verdad que en su concepto del arte puso la «realidad» en el lugar de la «naturaleza», pero luego, con ejemplar compromiso y de manera esencialmente plena, volvió a dotar la realidad preexistente al arte con los rasgos esenciales de la naturaleza aparentemente vencida.³¹ Medida con arreglo a la posición originariamente antinaturalista de la teoría marxista,³² su restricción al ideal mimético del realismo burgués sólo puede valorarse como reincidencia en un materialismo sustancialista ya que, partiendo del concepto del *trabajo* en Marx, de una historia del arte entendida en la dialéctica entre naturaleza y trabajo, horizonte de condicionamiento material y práctica objetiva, la estética marxista no habría tenido tampoco necesidad de cerrarse a la evolución moderna del arte y de la literatura, que fue rechazada por la crítica doctrinaria hasta el pasado más reciente como decadente porque no acertaba a dar con la «verdadera realidad». La lucha de los últimos años, en la que fue suprimiéndose paulatinamente este veredicto, ha de interpretarse al mismo tiempo como un proceso en el que la estética marxista procede a defender, con retraso de siglos, la idea largo tiempo reprimida del carácter *formador* de realidad por parte del arte, en contra de la reducción de la obra de arte a una mera función *reproductora*.

La teoría ortodoxa del reflejo se oponía a esta genuina misión de una historia de la literatura dialéctico-materialista no menos que a la solución del problema correlativo sobre cómo se había de determinar la realización y el efecto de las formas literarias como una modalidad independiente de la práctica objetiva del ser humano. El problema de la relación histórica y evolutiva entre la literatura y la sociedad fue tratado de manera unilateral y frecuentemente criticada por las variantes del método de Plejánov consistente en la reducción de los fenómenos culturales a equivalentes económicos, sociales o de clase que, como realidad previa, determinan el origen del arte y la literatura y deben explicarse como una realidad meramente reproducida. «Quien parta de la economía como de algo dado y que ya no puede seguir derivándose, como la causa más profunda de todo y la única realidad que no tolera ya ningún interrogante, convertirá la economía en su resulta-

31. *Ibid.*, p. 276.

32. Cf. H. Blumenberg, *ibid.*, p. 270: «El antinaturalismo del siglo XIX está sostenido por este sentimiento de restricción de la auténtica productividad del ser humano por este molesto horizonte de condiciones. El nuevo patetismo del trabajo se dirige ahora contra la naturaleza: Comte acuñó la expresión *antinaturaleza*, Marx y Engels hablan de *antifisis*».

do, en una cosa, en un factor histórico autónomo y con ello hará de la economía un fetiche».³³ La «ideología del factor económico», enjuiciada tan rigurosamente por Karel Kosík, ha obligado a la historia a encasillarse en un paralelismo que se ve constantemente refutado por el fenómeno histórico de la producción literaria, tanto en la sucesión como en la coexistencia de las obras.

La literatura, en la abundancia de sus configuraciones, sólo puede referirse en parte de manera precisa a ciertas condiciones concretas del proceso económico. Antes de nuestra época, los cambios de la estructura económica y las modificaciones en la jerarquía social se realizaron generalmente en procesos largos con pausas apenas visibles y revoluciones poco espectaculares. Dado que el número de determinantes comprobables de la «subestructura» siguió siendo mucho más reducido que la producción literaria, en rápida transformación, de la «supraestructura», la multiplicidad concreta de las obras y los géneros tuvo que referirse constantemente a los mismos factores o hipótesis de concepto tales como feudalismo, auge de los municipios burgueses, disminución de la función de la nobleza, modo de producción del capitalismo primitivo, medio o tardío. Asimismo, según su género o la forma correspondiente a la época, las obras literarias se hicieron más o menos permeables a los acontecimientos de la realidad histórica, lo cual condujo al evidente descuido de los géneros no miméticos frente a la épica. No es casual que, en la búsqueda de equivalentes sociales, el sociologismo se atenga a la serie tradicional de obras maestras y grandes autores, porque su originalidad parece interpretable como visión directa del proceso social o, a falta de tal visión, como expresión involuntaria de cambios en la base.³⁴

33. K. Kosík, *op. cit.*, p. 116.

34. El ejemplo típico de ello lo constituye la interpretación que Engels hace de Balzac en su carta a Margaret Harkness (1888), que culmina en el argumento siguiente: «Considero uno de los mayores triunfos del realismo que Balzac se viese obligado a obrar en contra de las simpatías por su propia clase y en contra de sus prejuicios políticos, de suerte que viese la necesidad de la caída de sus amados nobles y los describiera como personas que no merecían mejor destino, y el hecho de que viese a los verdaderos seres humanos en el único lugar donde podían encontrarse en aquel tiempo [...]» (K. Marx-F. Engels, *Über Kunst und Literatur*, ed. M. Kliem, Berlín, 1967, t. I, p. 159). La mistificación de que la realidad social «obligara» a Balzac a efectuar una exposición objetiva en contra de sus propios intereses, dota a la realidad hipostasiada (como en la «astucia de la razón», de Hegel) de la capacidad de producir literatura incluso indirectamente. En este «triunfo del realismo», la historia literaria marxista encontró carta blanca para apropiarse de autores conservadores, como, por ejemplo, Goethe o Walter Scott, para el proceso de emancipación de la literatura.

Es evidente que, de ese modo, se priva a la historicidad de sus dimensiones específicas. En efecto, una obra importante que, en el proceso literario, señala una nueva dirección, aparece rodeada de una inmensa producción de obras que responden a las esperanzas o ideas tradicionales acerca de la realidad, es decir, que, como indicativo social, no son menos importantes que la novedad solitaria de la gran obra, novedad que a menudo no llega a comprenderse hasta muy tarde. Esta relación dialéctica entre la producción de lo nuevo y la reproducción de lo antiguo sólo puede concebirse mediante la teoría del reflejo si dicha teoría deja de aferrarse a la homogeneidad de lo simultáneo y temporaliza la armónica sucesión de estados sociales y de los fenómenos también sociales que los reflejan. Con este caso, sin embargo, la estética marxista se encuentra ante una dificultad que no le pasó inadvertida al propio Marx, «la desigual relación del desarrollo de la producción material [...] respecto a la de la producción artística».³⁵ Esta dificultad, tras la que se esconde la historicidad específica de la literatura, sólo puede ser resuelta por la teoría del reflejo a expensas de su propia supresión.

Por ello la pretensión de captar dialécticamente la teoría del reflejo hizo que su principal defensor, Georg Lukács, incurriese en crasas contradicciones.³⁶ Estas contradicciones se observan tanto en su explicación de la validez normativa del arte antiguo como en su canonización de Balzac en la literatura moderna, pero también en su concepto de la totalidad y su correlato, el «carácter inmediato de la recepción». Cuando Lukács se apoya en el famoso fragmento de Marx sobre el arte antiguo y afirma que también el efecto actual de Homero es «inseparable de la época, va ligado a las condiciones de producción en las que, o bajo las cuales, se originó la obra de Homero»,³⁷ da por explicado aquello que sólo había de explicarse después de Marx: por qué «puede proporcionarnos aún un goce artístico»³⁸ una obra que, como mero reflejo de una forma de desarrollo social superada hace ya mucho tiempo, sólo debería merecer en nuestro tiempo el interés del historiador. ¿Cómo puede el arte de un remoto pasado sobrevivir a la destrucción de su base económico-social, si, siguiendo a Lukács, hemos de negar a la forma artística toda independencia y, por consiguiente, no podemos explicar tampoco el ulterior efecto de la obra de arte como un proceso formador

35. *Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie*, en *Werke*, op. cit., t. XIII, p. 640.

36. *Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels* (1945), *Literatur und Kunst als Überbau* (1951), en *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlín, 1954.

37. *Ibid.*, p. 424.

38. *Werke*, op. cit., t. XIII, p. 641.

de historia? Lukács consigue salir de este dilema recurriendo al concepto de lo «clásico», un concepto acreditado pero que trasciende la historia, y que, sin embargo, incluso en lo relativo a su contenido, sólo puede salvar el abismo existente entre el arte pasado y el efecto presente mediante determinaciones de idealidad intemporal,³⁹ es decir, con medios que no son dialéctico-materialistas. Para la literatura moderna, como es sabido, Lukács elevó a Balzac y a Tolstoi a la categoría de norma clásica del realismo. La historia de la literatura moderna adopta con ello la forma de un esquema humanístico ya venerable en la historiografía del arte: frente a su cumbre clásica en la novela burguesa del siglo XIX, describe una línea de descenso, se pierde en artificios decadentistas ajenos a la realidad y sólo recuperará su carácter ideal en la medida en que reproduzca la realidad social en formas que ya se han vuelto históricas y han sido canonizadas por Lukács, tales como la tipificación, la individualización o la «narración orgánica».⁴⁰

Lukács pasa también por alto la historicidad de la literatura oculta por la estética marxista ortodoxa clásica, en los casos en que explica dialécticamente el concepto del reflejo, como, por ejemplo, en la exposición de las tesis de Stalin *Sobre el marxismo en la lingüística*: «Toda supraestructura no refleja sólo la realidad, sino que toma postura activa a favor o en contra de la antigua o de la nueva base».⁴¹ ¿Cómo podrían la literatura y el arte en cuanto superestructura tomar postura «activamente» respecto a su base social, cuando, por otro lado, en esta «acción recíproca», imponen, «en última instancia», según Engels, la necesidad económica y determinan el «modo del cambio y el desarrollo ulterior» de la realidad social;⁴² cuando, por consiguiente, el paso hacia lo nuevo debe permanecer constante y unilateralmente marcado por una base económica forzosamente cambiada de la producción literaria y artística? Esta unilateralidad adialéctica tampoco se elimina si, con Lucien Goldmann, se

39. «El "carácter clásico" no es, pues, consecuencia de una sujeción a "reglas" formales, sino precisamente del hecho de que la obra de arte puede conferir a las condiciones humanas más esenciales y típicas la máxima expresión de la simbolización de la individualización» (op. cit., p. 425). Véase también P. Demetz, «Zwischen Klassik und Bolschewismus. Georg Lukács als Theoretiker der Dichtung», en *Merkur*, 12 (1958), pp. 501-515 y, del mismo autor, *Marx, Engels und die Dichter*, Stuttgart, 1959.

40. Brecht criticó irónicamente esta canonización de la «forma de novelas menos burguesas del pasado siglo» como el «carácter formalista» de la teoría del realismo, cf. sus manifestaciones en la controversia Brecht-Lukács, en *Marxismus und Literatur*, ed. F. J. Raddatz, Hamburgo, 1969, t. II, pp. 87-98.

41. *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, op. cit., p. 419.

42. Citado en Lukács, op. cit., pp. 194-196.

quiere atribuir la relación existente entre literatura y realidad social a una «homología» de estructuras y no de contenidos.

Las ideas de Goldmann sobre la historia de la literatura del clasicismo francés y la sociología de la novela postulan una serie de «puntos de vista universales», específicos de clase, degradados desde el siglo XIX por el capitalismo tardío y finalmente objetivizados, los cuales (y en esto se revela el no superado clasicismo) deben satisfacer el ideal de la «expresión completa», que Goldmann atribuye únicamente a los grandes poetas.⁴³ Así, la producción literaria queda limitada también aquí, como ya lo estuvo en Lukács, a una función secundaria que nunca va más allá de reproducir el proceso económico en armónico paralelismo. Esta armonización de *signification objective* y *expression cohérente*, de estructura social previa y manifestación artística reproductora, presupone claramente la unidad clásico-idealista de contenido y forma, esencia y manifestación,⁴⁴ sólo que, en vez de la idea, se declara ahora como sustancia el aspecto material, es decir, el factor económico. La consecuencia de ello es que la dimensión social de la literatura y el arte respecto a su recepción queda igualmente restringida a la función secundaria de hacer reconocer tan sólo *más* una realidad ya (o supuestamente) conocida de modo diferente.⁴⁵ El que limita el arte a un reflejo, limita también su acción (aquí se venga la herencia no confesada de la *mimesis* platónica) al reconocimiento de algo ya conocido. Pero precisamente con ello se le niega a la estética marxista la posibilidad de captar el carácter revolucionario del arte, la posibilidad de conducir al hombre a una nueva percepción del mundo o de una anticipada realidad por encima de las ideas fijas y prejuicios de su situación histórica.

La estética marxista sólo puede sustraerse a las aporías de la teoría del

43. Véase también la Introducción (*Le tout et les parties*) de *Le dieu caché: Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, París, 1959 (hay trad. cast. *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península, 1968), y *Pour une sociologie du roman*, París, 1964, pp. 44 ss.

44. Véase también la crítica de W. Mittenzwei, «Die Brecht-Lukács-Debatte», en *Das Argument*, 10, 1968, 31, que censura a Lukács su insistencia en esta unidad como falta de dialéctica: «La dialéctica marxista, sin embargo, parte del carácter contradictorio de la unidad entre naturaleza y fenómeno».

45. Por consiguiente, el concepto de la totalidad intensiva en la teoría del reflejo de Lukács tiene su inevitable correlación en la «inmediatez de la recepción»: la realidad objetiva en la obra de arte se reconoce precisamente en el momento en que el «receptor» (lector, oyente, espectador) se reconoce a sí mismo en ella (cf. *Probleme des Realismus*, Berlín, 1955, pp. 13 ss.). El efecto de la obra de arte presupone, pues, ya en el público la adecuada experiencia total de la que aquélla podrá diferenciarse sólo gradualmente como un reflejo más completo y más fiel.

reflejo y volver a percibir la historicidad de la literatura, si reconoce con K. Kosík que «toda obra artística posee un doble carácter en unidad indivisible: es expresión de realidad, pero constituye también la realidad que no existe al lado de la obra y antes de ella, sino precisamente sólo en la obra».⁴⁶

Los primeros intentos de recuperar para el arte y la literatura el carácter dialéctico de la práctica histórica se observan en las teorías literarias de Werner Krauss, Roger Garaudy y Karel Kosík. Werner Krauss, que en sus estudios de historia de la literatura de la Ilustración rehabilitó la consideración de las formas literarias porque en ellas se ha almacenado «un elevado grado de efectos sociales», define del modo siguiente la función *formadora* de sociedad que posee la literatura: «La creación literaria se dirige a la percepción. Eso hace que se quiera en ella a la sociedad a la que interpela: su ley es el estilo; el conocimiento del estilo permite descifrar también a quién se dirige la creación literaria».⁴⁷ R. Garaudy se opone a cualquier «realismo cerrado en sí mismo» para determinar de nuevo el carácter de la obra de arte como «réalisme sans rivage», partiendo de la actualidad del hombre abierta al futuro, como trabajo y mito: «Puesto que cuando incluye al ser humano, la realidad ya no es solamente aquello que es, sino también todo aquello que le falta, lo que todavía ha de ser».⁴⁸ K. Kosík resuelve el dilema del fragmento de Marx sobre el arte antiguo—cómo y por qué una obra de arte puede sobrevivir a las condiciones bajo las cuales se originó—con una definición del carácter del arte que transmite históricamente la naturaleza y la acción de una obra de arte y las reduce a una unidad dialéctica: «La obra vive mientras produce un efecto. En el efecto de la obra se incluye lo que se realiza tanto en el consumidor como en la obra misma. Lo que sucede con la obra es una expresión de lo que la obra es [...]. La obra es y vive como una obra porque exige una interpretación y actúa a través de muchos significados».⁴⁹

46. K. Kosík, *op. cit.*, p. 123.

47. *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlín, 1963, p. 6, y *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag*, *op. cit.*, p. 66.

48. «Statt eines Nachwortes zu "D'un Réalisme sans rivages"», en *Marxismus und Literatur*, *op. cit.*, p. 227.

49. *Dialektik des Konkreten*, *op. cit.*, pp. 138-139; respecto a esto podemos recordar K. Marx, *Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie*, *op. cit.*, p. 624: «El objeto de arte, al igual que cualquier otro producto, crea un público con sentido artístico y capacitado para gozar de la belleza. Por lo tanto, la producción no produce solamente un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto».

La idea de la que la naturaleza histórica de la obra de arte reside no sólo en su función expositiva o expresiva, sino también, de manera igualmente necesaria, en su acción, había de tener dos consecuencias para la nueva fundamentación de la historia de la literatura. Si la vida de la obra no deriva «de su existencia autónoma, sino de la interacción recíproca entre obra y humanidad»,⁵⁰ este continuo trabajo de comprensión y reproducción activa del pasado no puede quedar exclusivamente limitado a la obra. En esta interacción entre obra y humanidad debe incluirse más bien la relación recíproca entre las obras y considerarse la coherencia histórica de las obras entre sí en las interrelaciones de producción y recepción. Dicho de otro modo: la literatura y el arte sólo se convierten en historia con carácter de proceso cuando la sucesión de las obras está causada no sólo por el sujeto productor, sino también por el sujeto consumidor, por la interacción entre autor y público. Por otro lado, sólo cuando «la realidad humana no sea únicamente una producción de algo nuevo, sino también una reproducción (crítica y dialéctica) de lo pasado»,⁵¹ podrá manifestarse en su peculiaridad la función del arte en el proceso de esta continua totalización, aun cuando la realización específica de la forma artística ya no se defina de un modo exclusivamente mimético, sino que se considere dialécticamente como un medio para formar la percepción y transformar la realidad, en el que se realiza de manera destacada la «formación de los sentidos».⁵²

Formulado así, el problema de la historicidad de las formas artísticas es un descubrimiento tardío de la ciencia literaria marxista, pues ya se le había planteado cuarenta años antes a la escuela formalista, combatida por aquella en el momento en que fue condenada al silencio y obligada a dispersarse por quienes tenían entonces el poder.

IV

Los comienzos de los formalistas, que se dieron a conocer desde 1916 como miembros de la Sociedad para la Investigación del Lenguaje Poético (Opoyaz) con varias publicaciones programáticas, se hallaban bajo el signo

50. *Ibid.*, p. 140. 51. *Ibid.*, p. 148.

52. Me refiero a la conocida explicación de K. Marx sobre «La formación de los cinco sentidos es obra de toda la historia universal hasta el día de hoy», cf. «Ökonomisch-philosophische Manuskripte» (1844), en K. Marx-F. Engels, *Über Kunst und Literatur*, op. cit., p. 119.

de una rigurosa acentuación del carácter artístico de la literatura. La teoría del método formal⁵³ elevó de nuevo a la literatura a la categoría de objeto autónomo de la investigación al liberar la obra literaria de todos los condicionantes históricos y determinar de una manera puramente funcional, como «suma de todos los medios artísticos empleados en ella», tanto su realización específica como la nueva lingüística estructural.⁵⁴ Con ello desaparece la tradicional distinción entre poesía y literatura. El carácter artístico de la literatura debe derivar exclusivamente de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico. En su función práctica, el lenguaje representa ahora, como *serie no literaria*, a todos los restantes condicionamientos históricos y sociales de la obra literaria, descrita y definida como obra de arte precisamente en su diferencia específica (*écart poétique*), y por consiguiente, no en su relación funcional con la serie no literaria. La distinción entre lenguaje poético y lenguaje práctico condujo al concepto de la *percepción artística*, que rompió completamente la conexión entre literatura y práctica de la vida. El arte se convierte ahora en el medio para destruir el automatismo de la percepción cotidiana mediante el «distanciamiento». De ello se sigue que la recepción del arte no puede consistir ya en el ingenuo goce de lo bello, sino que exige diferenciar la forma y reconocer el procedimiento. De ese modo, el proceso de percepción en el arte aparece como un fin en sí mismo, la *perceptibilidad de la forma* como su distintivo específico y el *descubrimiento del procedimiento* como principio de una teoría que en la consciente renuncia al conocimiento histórico ha hecho de la crítica artística un método racional, obras de permanente categoría científica.

Sin embargo, no hay que pasar por alto otro logro de la escuela formalista. La historicidad de la literatura, negada en un primer momento, reapareció al elaborarse el método formalista, planteando a éste un problema que le obligó a revisar de nuevo los principios de la diacronía. Lo literario

53. Ediciones en versión alemana: Boris Eichenbaum, *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, Frankfurt, 1965; Yuriy Tynyanov, *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, Frankfurt, 1967; Viktor Sklovskiy, *Theorie der Prosa*, Frankfurt, 1966, en trad. francesa: *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov*, París, 1965; la valoración crítica actual de la escuela formalista es la introducción a los *Texte der russischen Formalisten I* (Munich, 1969) de Y. Strieder, a quien debo mucho por sus consejos y alientos en la redacción de parte de este libro.

54. Esta famosa fórmula, acuñada por V. Sklovskiy en 1921, fue mejorada poco después por el concepto de un «sistema» estético en el que cada medio artístico tiene que cumplir una función determinada, cf. V. Erlich, *Russischer Formalismus*, Munich, 1964, p. 99.

de la literatura está condicionado no sólo sincrónicamente por la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico, sino también diacrónicamente por la oposición a lo existente previamente en el género y a la forma anterior en la serie literaria. Si la obra de arte «es percibida sobre el fondo de otras obras de arte y por medio de la asociación con ellas», como lo formuló Victor Sklovskiy,⁵⁵ la interpretación de la obra de arte debe tener también en cuenta su relación con otras formas existentes antes que ella. Así fue como la escuela formalista comenzó a buscar su propio regreso a la historia. Su nuevo planteamiento se diferenciaba de la antigua historia de la literatura en el abandono de su concepto básico de un proceso rectilíneo y continuo y en el hecho de oponer al concepto clásico de la *tradición* un *principio dinámico de evolución literaria*. La concepción de una continuidad a modo de crecimiento perdió su antigua preeminencia en la historia del arte y de los estilos. El análisis de la evolución literaria descubre en la historia de la literatura la «autogeneración dialéctica de nuevas formas»⁵⁶ y describe el desarrollo supuestamente pacífico y gradual de la tradición como un proceso con cambios bruscos, rebeliones de nuevas escuelas y conflictos de géneros en competencia. El «espíritu objetivo» de épocas unitarias es rechazado como especulación metafísica. En cada época coexisten, según Viktor Sklovskiy y Yuriy Tynyanov, varias escuelas literarias, y *una de ellas representa la cima canonizada de la literatura*; la canonización de una forma literaria conduce a su automatización y provoca en la capa inferior la formación de nuevas formas que *conquistan el lugar de la más antigua*, llegan a convertirse en fenómeno de masas y, finalmente, vuelven a ser desplazadas a su vez hacia la periferia.⁵⁷

Con este esquema, que opone, paradójicamente, el principio de la *evolución literaria* al sentido orgánico-teleológico del concepto clásico de evolución, la escuela formalista se halla ya muy cerca de una nueva comprensión histórica de la literatura en el terreno del origen, canonización y decadencia de los géneros. Enseñó la nueva manera de ver la obra de arte en su historia, es decir, en el cambio de los sistemas de géneros y formas literarios

55. *Der Zusammenhang der Mittel des Sujetbaus mit den allgemeinen Stilmitteln* (Poetik, 1919), cito por B. Eichenbaum, *op. cit.*, p. 27. Entre otros signos de la *evolution des genres*, F. Brunetière consideraba ya la «influencia de las obras sobre la obra» como la relación más importante de la historia de la literatura, cf. Wellek, 1965, p. 39.

56. B. Eichenbaum, *op. cit.*, p. 47.

57. *Ibid.*, p. 46; Y. Tynyanov, *Das literarische Faktum und Über literarische Evolution*, *op. cit.*

abriendo así camino a una idea que se apropió también de la lingüística: de que la sincronía pura es ilusoria, porque (en formulación de Roman Jakobson y Yuriy Tynyanov) «todo sistema se presenta necesariamente como evolución y, por otro lado, la evolución ostenta forzosamente el carácter de sistema».⁵⁸ Comprender la obra de arte en su historia, es decir, dentro de la historia de la literatura definida como *sucesión de sistemas*,⁵⁹ no equivale aún a verla en la historia, es decir, en el horizonte histórico de su origen, función social y acción histórica. La historicidad de la literatura no se agota en la sucesión de sistemas estético-formales; la evolución de la literatura, como la del lenguaje, no se ha definir sólo de modo immanente, por su propia relación de diacronía y sincronía, sino también por su relación con el proceso general de la historia.⁶⁰

Si desde aquí dirigimos de nuevo la mirada hacia el dilema recíproco de la teorías literarias formalista y marxista, llegaremos a una consecuencia que ninguna de las dos se planteó. Si la evolución literaria puede concebirse en el cambio histórico de sistemas, y la historia pragmática en la concatenación evolutiva de estados sociales, ¿no será también posible, en tal caso, colocar la «serie literaria» y la «serie no literaria» en una conexión que abarque la relación entre literatura e historia, sin obligar a la literatura a asumir una mera función de reproducción e ilustración abandonando su carácter artístico?

v

En la pregunta así formulada veo yo el reto de la ciencia literaria de volver a ocuparse del problema de la historia de la literatura, que había quedado sin resolver en el debate entre los métodos marxista y formalista. Mi intento de superar el abismo existente entre literatura e historia, entre conocimiento histórico y conocimiento estético, puede comenzar en el nombre ante el que se han detenido ambas escuelas. Sus métodos conciben el *hecho*

58. Y. Tynyanov y R. Jakobson, «Probleme der Literaturund Sprachforschung», en *Kursbuch*, 5 (1966), p. 75.

59. Y. Tynyanov, *Die literarischen Kunstmittel...*, *op. cit.*, p. 40, contrapone la «sucesión de los sistemas» como concepto principal de la evolución literaria a la «tradición» como concepto básico de la antigua historia de la literatura.

60. Para la ciencia lingüística, este principio ha estado representado sobre todo por E. Coseriu, cf. *Sincronía, diacronía e historia*, Montevideo, 1958.

literario en el círculo cerrado de una estética de la producción y de la exposición. Con ello privan a la literatura de una dimensión que forma parte imprescindible tanto de su carácter estético como de su función social: la dimensión de su recepción y su efecto. Los lectores, los oyentes y los espectadores, en suma, el factor del público, desempeñan un papel sumamente exiguo en ambas teorías literarias. La estética ortodoxa del marxismo trata al lector (cuando lo trata) de un modo no diferente a como trata al autor: se pregunta por su posición social e intenta reconocerlo en la composición de una sociedad presentada. La escuela formalista sólo necesita al lector como sujeto receptor que, siguiendo las indicaciones del texto, se limita a distinguir la forma o descubrir el procedimiento. Supone en el lector la comprensión teórica del filólogo capacitado para reflexionar sobre los medios artísticos basándose en el conocimiento que tiene de los mismos; por el contrario, la escuela marxista equipara precisamente la experiencia espontánea del lector con el interés científico del materialismo histórico, que quiere descubrir en la obra literaria relaciones entre la supraestructura y la base. Pero (como lo ha formulado Walter Bulst) «jamás se ha redactado ningún texto para ser leído e interpretado filológicamente por filólogos», o (añado yo) históricamente por historiadores.⁶¹ Ambos métodos yerran respecto al lector en su genuino papel igualmente inalienable en relación con su conocimiento tanto estético como histórico—en su función de receptor al que va destinada primordialmente la obra literaria—. En efecto, también el crítico que emite su juicio acerca de una nueva manifestación, el escritor que concibe su obra frente a las normas positivas o negativas de una obra precedente y el historiador de la literatura que clasifica una obra en su tradición y la explica históricamente, son primeramente lectores, antes de que su relación reflexiva con la literatura pueda volver a resultar productiva. En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, una cadena de meras reacciones, sino que constituye a su vez una energía formadora de historia. La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida, pues úni-

61. «Bedenken eines Philologen», en *Studium generale*, 7, pp. 321-323. La nueva manera de abordar la tradición literaria, que R. Guette, con su método propio, la crítica estética, trató de relacionar con el conocimiento histórico en una serie de artículos trascendentales (en parte, *Questions de littérature*, Gante, 1960), corresponde a su principio (no publicado) casi idéntico en su formulación: «Le plus grand tort des philologues, c'est de croire que la littérature a été faite pour des philologues» [«El gran error de los filólogos es creer que la literatura se ha hecho para ellos»]. Véase también su «Éloge de la Lecture», en *Revue générale belge*, enero 1966, pp. 3-14.

camente por su mediación entra la obra en el cambiante horizonte de experiencias de una continuidad en la que se realiza la constante transformación de la simple recepción en comprensión crítica, de la recepción pasiva en recepción activa, de las normas estéticas reconocidas en una nueva producción que las supera. La historicidad de la literatura, al igual que su carácter comunicativo, presupone una relación de diálogo, y al mismo tiempo de proceso, entre la obra, el público y la nueva obra, relación que puede concebirse tanto en la interacción entre comunicación y receptor como en las correlaciones entre pregunta y respuesta, entre problema y solución. El círculo cerrado de una estética de la producción y la exposición, en el que se mueve hasta ahora principalmente la metodología de la ciencia literaria, debe abrirse, por consiguiente, a una estética de la recepción y del efecto para que el problema relativo a la concepción de la sucesión histórica de obras literarias como contexto de la historia de la literatura encuentre una nueva solución.

La perspectiva de la estética de la recepción no sirve únicamente de intermediaria entre la recepción pasiva y la comprensión activa, entre la experiencia normativa y la nueva producción. Si consideramos de esta manera la historia de la literatura en el horizonte del diálogo formador de continuidad entre la obra y el público conseguiremos también resolver de manera permanente la oposición entre su aspecto estético y su aspecto histórico, reanudando así de nuevo el hilo entre la manifestación pasada y la experiencia actual de la obra literaria, hilo que había sido cortado por el historicismo. La relación entre la literatura y los lectores tiene implicaciones tanto estéticas como históricas. La implicación estética consiste en que la recepción primaria de una obra por el lector supone ya una comprobación del valor estético por comparación con obras ya leídas.⁶² La implicación histórica se hace visible en el hecho de que la comprensión de los primeros lectores prosigue y puede enriquecerse de generación en generación en una serie de recepciones, lo cual supone también una decisión acerca de la importancia histórica de una obra y hace visible su categoría histórica. En este proceso de historia de la recepción, al que el historiador de la literatura sólo puede sustraerse a expensas de no preguntarse por las premisas que guían su comprensión y su juicio, se realiza al mismo tiempo—mediante la nueva apropiación de obras del pasado—la constante conciliación del arte

62. Esta tesis constituye un punto central de la *Introduction à une esthétique de la littérature* de G. Picon, París, 1953, cf. pp. 90 ss.

anterior y del actual, de la validez tradicional y de la comprobación actual de la literatura. La calidad de una historia de la literatura fundada en la estética de la recepción dependerá del grado en que sea capaz de tomar parte activa en la continua totalización del pasado por medio de la experiencia estética. Esto requiere, por un lado (frente al objetivismo de la historia literaria positivista), una canonización buscada conscientemente, la cual, por otro lado (frente al clasicismo de la investigación de la tradición), presupone una revisión crítica, cuando no la destrucción del canon literario ya superado. El criterio de esa formación de un canon y el cambio siempre necesario en la forma de exponer la historia de la literatura aparece claramente indicado por la estética de la recepción. El camino que va de la historia de la recepción de cada una de las obras a la historia de la literatura debería llevar a ver y exponer cómo la serie histórica de dichas obras condiciona y aclara el conjunto de la literatura, importante para nosotros, en cuanto prehistoria de su experiencia en el momento actual.⁶³

Partiendo de estas premisas, la pregunta sobre cómo sería posible hoy en día fundamentar metodológicamente y escribir de nuevo la historia de la literatura debería hallar su respuesta en las siete tesis siguientes (VI-XII).

VI

Una renovación de la historia de la literatura requiere eliminar los prejuicios del objetivismo histórico y fundamentar la estética tradicional de la producción y de la presentación en una estética de la recepción y los efectos. La historicidad de la literatura no se basa en una relación de «hechos literarios» establecida post festum, sino en la previa experiencia de la obra literaria por sus lectores. Esta relación dialógica es también el primer hecho primario para la historia de la literatura, pues el historiador de la literatura debe convertirse siempre en lector antes de comprender y clasificar una obra; dicho de otro modo: antes de poder fundamentar su propio juicio en la conciencia de su posición actual en la serie histórica de los lectores.

El postulado establecido por R. G. Collingwood en su crítica a la ideología predominante de la objetividad para la historia general: «history is

63. W. Benjamin lo formuló en forma correspondiente (1931): «Ya que no se trata de presentar las obras literarias en conexión con su época, sino de presentar la época que las reconoce, o sea, la nuestra, en la época en que se produjeron. Con ello la literatura se convierte en un órgano de la historia; y convertirla en tal órgano (no convertir la literatura en material de la historia) es la misión de la historia de la literatura» (p. 456).

nothing but the re-enactment of past thought in the historian's mind» [«la historia no es más que la reconstrucción del pensamiento del pasado en la mente del historiador»],⁶⁴ sigue siendo aún más válido para la historia de la literatura, ya que la concepción positivista de la historia como descripción «objetiva» de una serie de sucesos en un pasado falla tanto en lo referente al carácter artístico como a la historicidad específica de la literatura. La obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento.⁶⁵ No es ningún monumento que revele monológicamente su esencia intemporal. Es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual: «Parole qui doit, en même temps qu'elle lui parle, créer un interlocuteur capable de l'entendre» [«Palabra que, al mismo tiempo que le habla, debe crear un interlocutor capaz de escucharla»].⁶⁶ Este carácter dialógico de la obra literaria constituye también el fundamento de que el saber filológico sólo pueda existir en la continua confrontación con el texto y no tenga que derivar del conocimiento de unos hechos.⁶⁷ El saber filológico se refiere siempre a la

64. *The Idea of History*, Nueva York/Oxford, 1956, p. 228.

65. Aquí sigo a A. Nisin en su crítica del platonismo latente de los métodos filológicos, es decir, en su creencia en una sustancia intemporal de la obra literaria y en un punto de vista intemporal de su observador: «Car l'oeuvre d'art, si elle ne peut incarner l'essence de l'art, n'est pas non plus un objet que nous puissions regarder, selon la règle cartésienne, "sans y rien mettre de nous mêmes que ce qui se peut appliquer indistinctement à tous les objets"» [«Pues, aunque no pueda encarnar la esencia del arte, la obra artística no es tampoco un objeto que, según la regla cartesiana, podamos tener en cuenta «sin poner en ella de nosotros mismos más que aquello que se puede aplicar indistintamente a todos los objetos»]; *La littérature et le lecteur*, París, 1959, p. 57 (véase para ello mi reseña crítica en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 197, 1960, pp. 223-225).

66. G. Picon, *Introduction...*, op. cit., p. 34. Esta concepción de la naturaleza dialógica de la obra de arte literaria se encuentra tanto en Malraux (*Les voix du silence*), como en Picon, Nisin y Guiette; se trata de una tradición de la estética literaria aún viva en Francia, de la que me siento particularmente deudor; en definitiva, se remonta a una famosa frase de Valéry: «C'est l'exécution du poème qui est le poème» [«El poema es la ejecución del poema»].

67. P. Szondi, «Über philologische Erkenntnis», en *Hölderlin-Studien*, Frankfurt, 1967, ve en ello con razón la diferencia decisiva entre ciencia literaria y ciencia histórica, cf. p. 11: «Ningún comentario, ninguna investigación de crítica de estilo de un poema puede proponerse el fin de llevar a cabo una descripción del poema que hubiera de entenderse por sí misma. Hasta su lector más falto de sentido crítico querrá cotejarla con el poema, y no pretenderá comprenderla hasta haber vuelto a diluir sus afirmaciones en los conocimientos de los que se desprendieron». En absoluta correspondencia con esto, R. Guiette, *Éloge de la lecture*, op. cit.

interpretación, que debe proponerse como fin, además del conocimiento de su objeto, la reflexión sobre la realización de este conocimiento y su designación como factor de una nueva comprensión.

La historia de la literatura es un proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico que reflexiona y por el propio escritor que vuelve a reproducirse. La suma de «hechos» literarios, que aumenta de forma vertiginosa, según cristaliza en las historias convencionales de la literatura, es un mero residuo de este proceso, únicamente un pasado acumulado y clasificado y, por consiguiente, no es historia, sino pseudohistoria. Quien considere como una porción de historia de la literatura una serie de tales hechos literarios, confunde el carácter contingente de una obra de arte con el de una realidad histórica. En cuanto hecho literario, el *Perceval* de Chrétien de Troyes no es «histórico» en el mismo sentido en que lo es, por ejemplo, la más o menos contemporánea Tercera Cruzada.⁶⁸ No es un «hecho» que pudiera explicarse causalmente a partir de una serie de premisas de situación y motivos, a partir de la intención reconstruible de una acción histórica y a partir de sus consecuencias necesarias y sucesorias. La conexión histórica en la que aparece una obra literaria no es una sucesión fáctica de acontecimientos, existente por sí misma e independientemente de un observador. El *Perceval* sólo se convierte en un acontecimiento literario para su lector, quien lee esta última obra de Chrétien con el recuerdo de sus obras anteriores, percibe su peculiaridad en comparación con estas y otras obras ya conocidas y logra hacerse así con una nueva pauta con la cual podrá medir las obras futuras. El acontecimiento literario, a diferencia del político, no tiene consecuencias inevitables que seguirán subsistiendo por sí mismas y a las que ya no podrá sustraerse ninguna de las generaciones siguientes. Tan sólo puede seguir actuando cuando entre los individuos de la posteridad encuentre aún o de nuevo una recepción, cuando aparezcan lectores que quieran apropiarse de nuevo la obra pretérita o autores que deseen imitarla, superarla o rebatirla. La relación de contingencia de la literatura aparece primordialmente en el horizonte de expectativas de la experiencia literaria de lectores, críticos y autores contemporáneos y posteriores. Por consiguiente, la posibilidad de comprender y exponer la historia de la literatura en su propia historicidad depende de la eventual objetivación de ese horizonte de expectativas.

68. Véase también J. Storost, 1960, p. 15, quien equipara allí el hecho histórico al hecho literario («La obra de arte es ante todo..., un hecho artístico, o sea, histórico como la batalla de Issos»).

El análisis de la experiencia literaria del lector se sustrae a la amenaza del psicologismo cuando describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema de relación objetivable de las expectativas que nace para cada obra de la comprensión previa del género, la forma y la temática de obras anteriormente conocidas y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico en el momento histórico de su aparición.

Esta tesis se dirige contra el difundido escepticismo, formulado principalmente por René Wellek para rebatir la teoría literaria de I. A. Richards, sobre si un análisis de la estética de la influencia de una obra de arte llega a dar razón del ámbito significativo de la misma y si sus intentos no se reducen, en el mejor de los casos, a una simple sociología del gusto. Wellek sostiene con sus afirmaciones la imposibilidad de determinar por medios empíricos tanto el estado de conciencia individual, por tener en sí algo momentáneo, algo personal, como un estado de conciencia colectiva según admite J. Mukařovský como efecto de la obra de arte.⁶⁹ Roman Jakobson quería sustituir la «disposición de conciencia colectiva» por una «ideología colectiva» en forma de un sistema de normas existente como *langue* para cada obra literaria y actualizado por el receptor como *parole*, aunque de modo incompleto y nunca como un todo.⁷⁰ Es verdad que esta teoría restringe el subjetivismo de la influencia de la obra literaria, pero, al igual que antes, no nos dice con qué datos puede influir en un determinado público y ser incluida en un sistema de normas una obra singular. Hay, sin embargo, medios empíricos en los que no se había pensado hasta ahora, datos literarios de los que se puede obtener para cada obra una disposición específica del público anterior tanto a la reacción psicológica como a la comprensión subjetiva de cada uno de los lectores. Al igual que en toda experiencia influyente, la experiencia literaria que trae por primera vez al conocimiento una obra hasta ahora desconocida implica un «saber previo que constituye un factor de la experiencia misma; a partir de él, lo nuevo que pasa a formar parte de nuestro conocimiento se hace experimentable, es decir, legible en un contexto de experiencias».⁷¹

69. R. Wellek, 1936, p. 179.

70. En «Slovo a slovenost», I, 192, cito por Wellek, 1936, pp. 179 ss.

71. G. Buch, *Lernen und Erfahrung*, Stuttgart, 1967, p. 56, que entronca aquí con Husserl (*Erfahrung und Urteil*, esp. § 8), pero que luego llega, más allá de Husserl, a una determinación

Aunque aparezca como nueva, una obra literaria no se presenta como novedad absoluta en medio de un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo de recepción completamente determinado. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, desde el primer momento, hace abrigar esperanzas en cuanto al «medio y el fin» que pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente en el curso de la lectura, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto. El proceso psíquico de la recepción de un texto no constituye en modo alguno, en el horizonte primario de la experiencia estética, una consecuencia meramente arbitraria de impresiones sólo subjetivas, sino la realización de determinadas indicaciones en un proceso de percepción dirigida que puede concebirse conforme a sus motivaciones constituyentes y señales desencadenantes y puede describirse también desde el punto de vista de la lingüística del texto. Si determinamos el anterior horizonte de expectación de un texto con W. D. Stempel como isotopía paradigmática que, en la medida en que aumenta la expresión, se convierte en un horizonte de expectativas inmanente, sintagmático, el proceso de recepción es susceptible de describirse en la expansión de un sistema semiológico que se realiza entre el desarrollo del sistema y su corrección.⁷² Un proceso correspondiente de fijación y cambios constantes de horizonte determina también la relación de cada texto con la serie de textos que forman el género. El nuevo texto evoca para el lector (oyente) el horizonte de expectativas que le es familiar a partir de textos anteriores y las reglas de juego que son variadas, corregidas, modificadas o también sólo reproducidas posteriormente. La variación y la corrección determinan la libertad de movimiento, la modificación y la reproducción de los límites de la estructura de un género.⁷³ La

72. W. D. Stempel, «Pour une description des genres littéraires», en *Actes du XIIe congrès international de linguistique Romané*, Bucarest, 1968, también en *Beiträge zur Textlinguistik*, ed. W. D. Stempel, Munich, 1970.

73. Aquí puedo remitir también a mi tratado «Littérature médiévale et théorie des genres», en *Poétique I* (1970), pp. 79-101, que aparecerá en forma ampliada también en el tomo I de *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg.

de la negatividad en el proceso de la experiencia, importante para la estructura del horizonte de la experiencia estética (cf. nota 111).

recepción interpretativa de un texto presupone siempre el contexto de experiencia de la percepción estética: la cuestión sobre la subjetividad de la interpretación y el gusto de lectores o sectores de lectores diversos, sólo puede formularse de una manera lógica si se ha aclarado antes cuál es el horizonte transubjetivo del entendimiento que condiciona el efecto del texto.

El caso ideal de la posibilidad de objetivación de tales sistemas de relación en la historia literaria lo constituyen las obras que evocan el horizonte de expectativas de sus lectores, marcado por una convención en cuanto al género, el estilo o la forma, para destruirlo en seguida paulatinamente, lo cual no estará sólo al servicio de una intención crítica, sino que podrá producir también efectos poéticos. Así, Cervantes hace nacer, a partir de las lecturas de *Don Quijote*, el horizonte de expectativas de los viejos libros de caballerías, tan estimados, para parodiar luego con gran hondura la aventura de su último caballero.⁷⁴ Así es también como Diderot, con las preguntas ficticias del lector al narrador al principio de *Jacques le Fataliste*, evoca el horizonte de expectativas del esquema de la novela de «viajes», entonces tan de moda, junto con las convenciones (aristotelizantes) de la fábula novelesca y de la providencia que le es propia, para oponer luego de forma provocadora a la prometida novela de viajes y de amor una *vérité de l'histoire* muy poco novelesca: la extraña realidad y la casuística moral de su historia trufada en las que la verdad de la vida desmiente continuamente la mendacidad de la ficción poética.⁷⁵ Así también Nerval, en sus *Chimères*, cita, combina y mezcla una quintaesencia de motivos románticos conocidos y ocultos y establece con todo ello el horizonte de expectativas de una mítica transformación del mundo, aunque, en este caso, para interpretar su alejamiento de la poesía romántica; las identificaciones familiares para el lector o que éste puede deducir, y las relaciones de la condición mítica se disuelven en algo desconocido en la medida en que fracasa el intento de mistificación privada del Yo lírico, se quebranta la ley de la información suficiente y llega a adquirir una función poética la misma oscuridad que se ha hecho expresiva.⁷⁶

74. Según la interpretación de H. J. Neuschafer, «Der Sinn der Parodie im Don Quijote», Heidelberg, 1963 (*Studia romanica*, 5).

75. Según la interpretación de R. Warning, «Tristram Shandy und Jacques le Fataliste», Munich, 1965 (*Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 4), esp. pp. 80 ss.

76. Según la interpretación de K. H. Stierle, «Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals "Chimères"», Munich, 1967 (*Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 5), esp. pp. 55 y 91.

Pero la posibilidad de objetivar el horizonte de expectativas se da también en obras menos perfiladas históricamente. En efecto, la disposición específica para una determinada obra prevista por un autor en su público, a falta de señales explícitas, puede obtenerse también a partir de tres factores que pueden presuponerse en general: en primer lugar, ciertas normas conocidas o la poética inmanente del género; en segundo lugar, las relaciones implícitas respecto a obras conocidas del entorno histórico y literario, y en tercer lugar, la oposición entre ficción y realidad, función poética y práctica del lenguaje, que, para el lector que reflexiona, existe siempre durante la lectura como posibilidad de comparación. El tercer factor incluye el hecho de que el lector puede percibir una nueva obra tanto en el horizonte más estrecho de su expectativa literaria como en el horizonte más amplio de su experiencia vital. En esta estructura de horizonte y en su posibilidad de objetivación por medio de la hermenéutica de pregunta y respuesta, volvemos a la cuestión de la relación entre literatura y práctica de la vida (véase XII).

VIII

El horizonte de expectativas de una obra, que puede reconstruirse según hemos dicho, permite determinar su carácter artístico en la índole y el grado de su influencia sobre un público predeterminado. Si denominamos distancia estética a la existente entre el horizonte de expectativas previo y la aparición de una nueva obra cuya aceptación puede tener como consecuencia un «cambio de horizonte» debido a la negación de experiencias familiares o por la toma de conciencia de experiencias expresadas por primera vez, entonces esa distancia estética se puede objetivar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o sorpresa; aprobación aislada, comprensión lenta o retardada).

La manera en que una obra literaria satisface las expectativas de su primer público, las supera, decepciona o frustra en el momento histórico de su aparición, suministra evidentemente un criterio para determinar su valor estético. La distancia entre el horizonte de expectativas y la obra, entre lo ya familiar de la experiencia estética obtenida hasta ahora y el «cambio de horizonte» exigido con la recepción de la nueva obra,⁷⁷ determina, desde el punto de vista de la estética de la recepción, el carácter artístico de una obra

77. Para este concepto husserliano, véase G. Buck, *Lernen und Erfahrung*, op. cit., pp. 64 ss.

literaria: en la medida en que esta distancia disminuye y a la conciencia del receptor no se le exige volverse hacia el horizonte de una experiencia aún desconocida, la obra se aproxima a la esfera del arte «de degustación» o de entretenimiento. Este último puede caracterizarse, desde el punto de vista de la estética de la recepción, por el hecho de que no requiere ningún cambio de horizonte sino que cumple, incluso, unas expectativas marcadas, por un gusto imperante, satisfaciendo el deseo de reproducción de lo que suele considerarse bello, corroborando sentimientos familiares, sancionando deseos, permitiendo gozar de experiencias no corrientes como algo «sensacional», o también planteando problemas morales, pero sólo para «resolverlos» en sentido edificante como cuestiones ya previamente solventadas.⁷⁸ Si, por el contrario, el carácter artístico de una obra ha de medirse por la distancia estética con que esta obra se opone a las expectativas de su primer público, entonces esa distancia, que al principio se experimentó felizmente o también, quizá, alienadoramente como un nuevo modo de ver las cosas, podrá desaparecer para los lectores posteriores, en la medida en que la negatividad originaria de la obra se habrá convertido en algo obvio y natural e incluso habrá entrado ya como expectativa familiar en el horizonte de una futura experiencia estética. El clasicismo de las llamadas obras maestras se incluye, en particular, bajo este segundo cambio de horizonte;⁷⁹ su forma

78. Aquí utilizo resultados de la discusión que tuvo lugar en el III Coloquio del grupo de investigación *Poetik und Hermeneutik* (ahora en el volumen: *Die nicht mehr schönen Künste-Grenzphänomene des Ästhetischen*, ed., H. R. Jauss, Munich, 1968) sobre lo cursi como fenómeno límite de lo estético. Para la actitud «degustativa» que presupone el mero arte de entretenimiento vale, lo mismo que para lo cursi, la afirmación de que aquí «se satisfacen a priori las exigencias de los consumidores» (P. Beylin), que «la expectativa satisfecha se convierte en norma del producto» (W. Iser) o que «su obra, sin tener ningún problema que resolver, tiene la apariencia de estar resolviéndolo» (M. Imdahl), op. cit., pp. 651-667.

79. Al igual que los epígonos, véase para ello B. Tomasevskij (en *Théorie de la littérature...*, ed. Todorov, cf. nota 53, p. 305): «L'apparition d'un génie équivaut toujours à une révolution littéraire qui détrône le canon dominant et donne le pouvoir aux procédés jusqu'alors subordonnés. [...] Les épigones répètent une combinaison usée des procédés, et d'originale et révolutionnaire qu'elle était, cette combinaison devient stéréotypée et traditionnelle. Ainsi les épigones tuent parfois pour longtemps l'aptitude des contemporains à sentir la force esthétique des exemples qu'ils imitent: ils discréditent leurs maîtres» [«La aparición de un genio equivale siempre a una revolución literaria que destrona el canon dominante y da el poder a los procedimientos que habían ocupado hasta entonces una posición subordinada. [...] Los epígonos repiten una combinación gastada de procedimientos que, tras haber sido original y revolucionaria, pasa a ser estereotipada y tradicional. Así, los epígonos matan, a veces por mucho tiempo, la capacidad de sus contemporáneos para sentir la fuerza estética de los ejemplos que imitan: desacreditan a sus maestros»].

bella que ha acabado siendo algo natural, y su «sentido eterno», al parecer indiscutible, las colocan, desde el punto de vista de la estética de la recepción, en la peligrosa proximidad del arte «para degustar» que convence y puede gozarse sin resistencia, de suerte que se requiere un esfuerzo especial para leer tales obras al margen de la experiencia habitual, para volver a percibir su carácter artístico (véase IX).

La relación entre literatura y público no se agota en el hecho de que cada obra tenga su público determinable específica, histórica y sociológicamente, que cada escritor dependa del medio, del círculo de intuición y de la ideología de su público y que el éxito literario presuponga un libro «que exprese lo que el grupo esperaba, un libro que revele al grupo su propia imagen». ⁸⁰ Esta comprobación objetivadora del éxito literario en la congruencia de intención entre la obra y las expectativas de un grupo social deja perpleja a la sociología de la literatura cada vez que se ha de explicar un efecto tardío o duradero. Por ello, R. Escarpit supone para la «ilusión de la permanencia» de un escritor una «base colectiva en el espacio o en el tiempo», lo que, en el caso de Molière, desemboca en un pronóstico sorprendente: «Molière es aún joven para el francés del siglo xx, porque su mundo sigue vivo y todavía nos une a él un ámbito de cultura, intuición y lenguaje [...]. Pero ese ámbito va haciéndose más pequeño y Molière envejecerá y morirá cuando muera lo que nuestro tipo de cultura tiene aún en común con la Francia de Molière». ⁸¹ ¡Como si Molière hubiera reflejado únicamente las «costumbres de su época» y tenido éxito tan sólo por esa supuesta intención! Allí donde la congruencia entre la obra y el grupo social no existe o ha dejado de existir, como, por ejemplo, en la recepción de una obra en un círculo lingüístico extranjero, Escarpit sale del apuro intercalando un «mito»: «Mitos que fueron inventados por una posteridad para la cual se hizo extraña la realidad que suplantaron». ⁸² ¡Como si toda recepción, más allá del primer público socialmente determinado de una obra fuese sólo un «eco deformado», una sucesión de «mitos subjetivos» y no tuviese en la obra recibida su objetivo *a priori* como límite y posibilidad de la comprensión posterior! La sociología de la literatura no ve su objeto de una manera suficientemente dialéctica, cuando delimita de un modo tan unilateral el

80. R. Escarpit, *Das Buch und der Leser: Entwurf einer Literatursoziologie*, Colonia-Opladen, 1961 (primera edición ampliada alemana de *Sociologie de la littérature*, París, 1958), p. 116. [Hay trad. cast.: *Sociología de la literatura*, Vilassar, Oikos-Tau, 1971.]

81. *Ibid.*, p. 117. 82. *Ibid.*, p. 111.

ámbito de escritor, obra y público. ⁸³ La delimitación es reversible: hay obras que, en el momento de su aparición, no pueden referirse todavía a ningún público específico, sino que rompen tan por completo el horizonte familiar de las expectativas literarias que sólo paulatinamente puede ir formándose un público para ellas. ⁸⁴ Una vez que el nuevo horizonte de expectativas ha alcanzado una validez más general, el poder de la norma estética modificada es observable en el hecho de que el público siente como anticuadas las obras que hasta entonces habían tenido éxito y les retira su favor. El análisis del efecto literario adquiere la dimensión de una historia literaria del lector ⁸⁵ y las curvas estadísticas de los best-seller proporcionan un conocimiento histórico sólo en la perspectiva de ese cambio de horizonte.

A modo de ejemplo puede servirnos una sensación literaria del año 1857. Junto a *Madame Bovary* de Flaubert, que desde entonces ha alcanzado fama mundial, apareció la hoy olvidada *Fanny* de su amigo Feydeau. Aunque la novela de Flaubert dio lugar a un proceso por violación de la moralidad pública, *Madame Bovary* quedó eclipsada al principio por la novela de Feydeau: *Fanny* alcanzó en un año trece ediciones y, por tanto, un éxito sin precedentes en París desde la *Atala* de Chateaubriand. Desde el punto de vista de la temática, ambas novelas venían a satisfacer las expectativas de un nuevo público que (según el análisis de Baudelaire) había abjurado de todo romanticismo y detestaba por igual lo grande y lo ingenuo en las pasio-

83. El paso que es preciso dar para salir de esta determinación unilateral lo indica K. H. Bender, *König und Vasall: Untersuchungen zur Chanson de Geste des XII. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1967 («Studia romanica», 13). En esta historia de la primitiva épica francesa se expone la aparente congruencia entre sociedad feudal e idealidad épica como un proceso que se mantiene a través de una discrepancia constantemente cambiante entre «realidad» e «ideología», es decir, entre las coyunturas históricas de los conflictos feudales y las respuestas poéticas de los cantares de gesta.

84. Estos aspectos han sido sacados a la luz por la importante sociología de la literatura de Erich Auerbach en la multiplicidad de refracciones trascendentales de la relación entre autor y público; véase además la valoración de F. Schalk (ed.), en E. Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berna-Munich, 1967, pp. 11 ss.

85. Cf. H. Heinrich, «Für eine Literaturgeschichte des Lesers» (*Mercur*, noviembre 1967), intento nacido de la misma intención, que, en forma análoga a la sustitución antes usual de la lingüística del hablante por una lingüística del oyente, aboga ahora por una consideración metodológica de la perspectiva del lector en la historia literaria y con ello se corresponde a las mil maravillas con mi propia intención. H. Weinrich indica también sobre todo cómo los métodos empíricos de la sociología de la literatura han de completarse con la interpretación lingüística y literaria del papel desempeñado por el lector y que se halla implícitamente contenido en la obra.

nes:⁸⁶ trataban un tema trivial, el adulterio en un ambiente burgués y provinciano. Ambos autores supieron dar un giro sensacional a la relación del triángulo, convencionalmente anquilosada, más allá de los esperados detalles de las escenas eróticas y pusieron bajo una nueva luz el trillado tema de los celos, invirtiendo la relación que cabía esperar entre los tres papeles clásicos: Feydeau hace que el joven amante de la *femme de trente ans*, a pesar de conseguir el objeto de sus deseos, sienta celos del marido y perezca en esta situación torturante; Flaubert da a los adulterios de la esposa de un médico de provincias, que Baudelaire interpreta como forma sublime del *dandysme*, el sorprendente final de que sea precisamente la ridícula figura del engañado Charles Bovary la que adquiera rasgos sublimes. En la crítica contemporánea oficial se encuentran voces que consideran tanto a *Fanny* como a *Madame Bovary* como producto de la nueva escuela del *réalisme*, a la que censuran su negación de todo lo ideal y su ataque a las ideas sobre las que se basaba el orden de la sociedad en el Segundo Imperio.⁸⁷ El horizonte de expectativas del público de 1857, bosquejado aquí a grandes rasgos y que, tras la muerte de Balzac, no prometía grandes cosas en el terreno novelístico,⁸⁸ explica el distinto éxito de las dos novelas, pero sólo después de haberse planteado también la cuestión relativa al efecto de su fortuna narrativa. La innovación formal de Flaubert, su principio de la «narración impersonal» (*impassibilité*), que Barbey de Auvilly atacó mediante el símil de que si se pudiera forjar una máquina de narrar a base de acero inglés, funcionaría de la misma manera que Monsieur Flaubert,⁸⁹ había

86. En *Madame Bovary par Gustave Flaubert, Oeuvres complètes*, París, 1951, p. 998: «Les dernières années de Louis-Philippe avaient vu les dernières explosions d'un esprit encore excitable par les jeux de l'imagination; mais le nouveau romancier se trouvait en face d'une société absolument usée—pire qu'usée—, abrutíe et goulue, n'ayant horreur que de la fiction, et d'amour que pour la possession» [«Los últimos años de Luis Felipe habían sido testigos de las explosiones finales de un espíritu al que aún podían excitar los juegos de la imaginación; pero el nuevo novelista se hallaba frente a una sociedad absolutamente agotada, más aún, embrutecida y ávida, a la que sólo horrorizaba la ficción y que sólo amaba la posesión»].

87. Cf. *ibid.*, p. 999, así como acusación, defensa y juicio del proceso sobre *Madame Bovary*, en Flaubert, *Oeuvres*, ed. de la Pléiade, París, 1951, vol. I, 649-717, esp. 717; además, para *Fanny*, E. Montégut, «Le roman intime de la littérature réaliste», en *Revue des deux mondes*, 18 (1858), pp. 196-213, esp. 101 y 209 ss.

88. Como lo atestigua Baudelaire, cf. *op. cit.*, p. 996: «[...] car depuis la disparition de Balzac [...] toute curiosité, relativement au roman, s'était apaisée et endormie» [«[...] porque, tras la desaparición de Balzac [...] había quedado apaciguada y adormecida toda curiosidad por la novela»].

89. Sobre estas y otras opiniones contemporáneas, véase «Die beiden Fassungen von Flauberts "Éducation Sentimentale"», en *Heidelberger Jahrbücher*, 2 (1958), pp. 96-116 (esp. p. 97).

de dejar perplejo al mismo público al que se ofrecía el emocionante contenido de *Fanny* en el tono corriente de una novela autobiográfica. También podía encontrar personificados en las descripciones de Feydeau ideales de moda y frustrados deseos vitales de un estrato social que daba el tono⁹⁰ y deleitarse a discreción con la lasciva escena culminante en la que *Fanny* (sin sospechar que su amante la está viendo desde el balcón) seduce a su marido, pues la reacción del desdichado testigo le había quitado ya su carácter moralmente escandaloso. Pero cuando *Madame Bovary*, comprendida tan sólo por un pequeño círculo de conocedores y considerada como punto crucial en la historia de la novela, acabó convirtiéndose en un éxito mundial, el público de lectores de novelas formado en ella sancionó el nuevo canon de expectativas, lo que hizo que los defectos de Feydeau—estilo florido, efectos de moda, clichés lírico-autobiográficos—resultasen insoportables y *Fanny* se marchitase como un best-seller de otros tiempos.

IX

La reconstrucción del horizonte de expectativas en el que tuvo lugar la creación y recepción de una obra en el pasado permite, por otro lado, formular preguntas a las que daba respuesta el texto y deducir así cómo pudo ver y entender la obra el lector. Este planteamiento corrige las normas generalmente desconocidas de una comprensión clásica o modernizante del arte y evita tener que recurrir, como en un círculo vicioso, a un espíritu general de la época. Muestra claramente la diferencia hermenéutica entre la comprensión de ayer y de hoy de una obra, hace consciente la historia de su recepción (presentando ambas posiciones) y, de ese modo, pone en tela de juicio el hecho, en apariencia obvio, de que, en el texto literario, la creación se le

90. Véase para ello el excelente análisis del crítico contemporáneo E. Montégut, quien expone extensamente por qué el mundo de deseos y las figuras de la novela de Feydeau son típicos de la clase de público de los barrios «entre la Bourse et le boulevard Montmartre» [«entre la Bolsa y el bulevar de Montmartre»] (*op. cit.*, p. 209), que consume un «alcool poétique» [«alcohol poético»], se complace en «voir poétiser ses vulgaires aventures de la veille et ses vulgaires projets du lendemain» [«ver poetizadas sus aventuras vulgares del día anterior y sus vulgares proyectos del siguiente»] (p. 210) y se entrega a una «idolâtrie de la matière» [«idolatría de la materia»], por la cual entiende Montégut los ingredientes de la «fábrica de sueños» del año 1858, «une sorte d'admiration béate, presque dévotionneuse, pour les meubles, les tapisseries, les toilettes, s'échappe, comme un parfum de patchouli, de chacune de ces pages» [«cada una de esa páginas exhala, como una especie de perfume de pachuli, una especie de admiración beatífica, casi devota, por los muebles, los empapelados y los cuartos de baño»] (p. 201).

antoja al intérprete como algo intemporalmente presente y su sentido objetivo, acuñado de una vez por todas, como algo directamente accesible en todo momento, y pone en tela de juicio este hecho como si se tratase de un dogma platonizante de la metafísica filológica.

El método de la historia de la recepción⁹¹ es imprescindible para la comprensión de la literatura de un pasado lejano. Cuando el autor de una obra es desconocido, cuando su intención no está atestiguada y su relación con las fuentes y los modelos sólo puede deducirse de manera indirecta, la pregunta filológica sobre cómo ha de entenderse «propriadamente» el texto, es decir, «partiendo de su intención y su época», tiene una respuesta si lo destacamos sobre el fondo de las obras cuyo conocimiento suponía el autor explícita o implícitamente en su público contemporáneo. El autor de la rama más antigua del *Roman de Renart* cuenta, por ejemplo (según lo atestigua el prólogo), con que sus oyentes conozcan novelas tales como la *Historia de Troya* y el *Tristán*, canciones de gesta (*chansons de geste*) y divertidas historias en verso (*fabliaux*), y se emocionen por tanto con la «inaudita guerra de los dos barones, Renart e Ysengrin», que ha de eclipsar todo lo conocido. Las obras y los géneros evocados aparecen luego irónicamente subrayados en el curso de la narración. A partir de este cambio de horizonte se explica probablemente también el éxito de público, más allá de las fronteras de Francia, de esta obra que se hizo rápidamente famosa y fue la primera en adoptar una posición contraria a toda la poesía heroica y cortesana que había predominado hasta entonces.⁹²

La investigación filológica desconoció durante mucho tiempo la intención originalmente satírica del *Reineke Fuchs* medieval y, por tanto, también el sentido irónico-didáctico de la analogía entre la naturaleza animal y la

91. Son todavía raros los ejemplos de estos métodos, que no sólo examinan el éxito, la fama y la influencia de un autor a través de la historia, sino que investigan las condiciones históricas y las modificaciones de su comprensión. Son dignos de mención: G. F. Ford, *Dickens and his readers*, Princeton, 1955; A. Nisin, *Les oeuvres et les siècles*, París, 1960 (trata de «Virgile, Dante et nous, Ronsard, Corneille, Racine»); E. Lammert, *Zur Wirkungsgeschichte Eichendorffs in Deutschland*, en *Festschrift für Richard Alewyn*, ed. H. Singer y B. v. Wiese, Colonia-Graz, 1967. El problema metódico del paso desde la acción a la recepción de una obra la trató ya F. Vodička con la cuestión acerca de las modificaciones de la obra que se efectúan en su sucesiva percepción estética, en 1941, en su trabajo *Die Problematik der Rezeption von Nerudas Werk* (ahora en *Struktura voyvoje*, Praga, 1969), v. pp. 147 ss.

92. Véase para ello H. R. Jauss, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübinga, 1959, esp. cap. IV A y D.

humana, porque desde los días de Jacob Grimm se aferró a la concepción romántica de la pura poesía de la naturaleza y del ingenuo cuento de animales. Así (por poner un segundo ejemplo de normas modernizantes), fueron igualmente justos los reproches dirigidos a los estudios de la épica francesa desde Bédier por los que se le criticaba estar viviendo—sin darse cuenta—de los criterios de la *Poética* de Boileau y juzgando una literatura no clásica según las normas de la sencillez, la armonía entre las partes y el todo, la verosimilitud y otras cosas más.⁹³ Es evidente que el objetivismo histórico no protege al método filológico-crítico del peligro de que el intérprete, que se pone a sí mismo entre paréntesis, eleve a norma inconfesada su propia comprensión estética previa y modernice irreflexivamente el sentido del texto pretérito. Quien crea que el sentido «intemporalmente verdadero» de una creación literaria debe abrirse a su intérprete, como si se considerara desde una perspectiva fuera de la historia, por encima de todos los «errores» de sus predecesores y de la recepción histórica, de manera directa y completa por el mero hecho de engolfarse en el texto, estará «ocultando la trama de la influencia histórica misma». Estará negando «unos requisitos que no son arbitrarios y aleatorios, sino que sustentan todo y guían su propia comprensión», y sólo podrá aparentar una objetividad «que depende en realidad de la legitimidad de sus planteamientos».⁹⁴

Hans Georg Gadamer, cuya crítica del objetivismo histórico adopto yo aquí, ha descrito en *Verdad y método* el principio de la historia de la influencia, que trata de demostrar la realidad de la historia en la propia comprensión,⁹⁵ como una nueva aplicación de la lógica de pregunta y respuesta a la tradición histórica. Desarrollando la tesis de Collingwood de que «sólo se puede comprender un texto cuando se ha comprendido la pregunta a la que responde»,⁹⁶ dice Gadamer que la pregunta reconstruida no puede estar ya en su horizonte originario, porque ese horizonte histórico siempre está incluido en el horizonte de nuestra actualidad: «Comprender [es] siempre un proceso de fusión de esos horizontes que subsisten supuestamente por sí mismos».⁹⁷ La pregunta histórica no puede existir por sí misma, sino que tiene que dar paso a la pregunta de «qué es la tradición para nosotros».⁹⁸ De ese modo se resuelven las cuestiones con las que René Wellek describió la

93. A. Vinaver, «À la recherche d'une poétique médiévale», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2 (1959), pp. 1-16.

94. H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Tübinga, 1960, pp. 284-285.

95. *Ibid.*, p. 283. 96. *Ibid.*, p. 352. 97. *Ibid.*, p. 289. 98. *Ibid.*, p. 356.

aporía del juicio literario: ¿debe el filólogo valorar una obra literaria según la perspectiva del pasado, según el punto de vista del presente o según el «juicio de los siglos»?⁹⁹ Los criterios reales de un pasado podrían ser tan estrechos que su utilización no haría sino empobrecer una obra que en la historia de su influencia hubiese desarrollado un copioso potencial de significado. El juicio estético del presente preferiría un canon de obras que correspondieran al gusto moderno, pero estimaría de una manera injusta todas las demás sólo porque su función respecto a su época no resulta ya clara hoy en día. Y la historia de la influencia misma, por muy instructiva que pudiera ser, estaría, «como autoridad, expuesta a las mismas objeciones que la autoridad de los contemporáneos del poeta».¹⁰⁰ El resultado al que llega Wellek, según el cual no es posible eludir nuestro propio juicio y que debemos procurar que éste sea lo más objetivo posible, haciendo lo que hace todo científico, es decir, «aislando el objeto»,¹⁰¹ no constituye ninguna solución de la aporía, sino una recaída en el objetivismo. El «juicio de los siglos» sobre una obra literaria es algo más que «el simple juicio acumulado de otros lectores críticos, espectadores e incluso profesores»,¹⁰² a saber, el despliegue sucesivo de un potencial de sentido acumulado en una obra, actualizado en sus grados históricos de recepción, el cual se abre para el juicio comprensivo en la medida en que se realiza controladamente la «fusión de horizontes» en encuentro con la tradición.

Sin embargo, la coincidencia entre mi intento de fundamentar la estética de la recepción de una posible historia de la literatura y el principio de H. G. Gadamer de la historia de la influencia tiene su límite allí donde Gadamer quiere elevar el concepto de lo clásico a prototipo de toda conciliación histórica entre pasado y presente. Su definición según la cual lo que se «llama "clásico" no requiere la superación de la distancia histórica, pues se realiza en el logro constante de esta superación»,¹⁰³ se halla fuera de la relación de si es clásico aquello que «dice algo a cada momento presente como si lo hubiera dicho propiamente para él», entonces no habría que buscar para un texto clásico la pregunta a la que ese texto da respuesta.¹⁰⁴ ¿Acaso con lo clásico, que de tal modo «se significa a sí mismo y a sí mismo se interpreta»,¹⁰⁵ no se describe simplemente el resultado de aquello que yo llamaba el «segundo cambio de horizonte»: la indiscutida obviedad de la lla-

99. Wellek, 1936, p. 184; *id.*, 1965, pp. 20-22. 100. Wellek, 1965, p. 20.
101. *Ibid.* 102. *Ibid.* 103. *Verdad y método*, p. 174.
104. *Ibid.* 105. *Ibid.*

mada «obra maestra», que en el horizonte retrospectivo de una tradición modélica esconde su negatividad originaria y nos obliga, en contra de la acreditada clasicidad, a volver a recuperar el «adecuado horizonte de preguntas»? La conciencia receptora no queda tampoco eximida de la tarea de reconocer la «relación de tensión entre el texto y la actualidad».¹⁰⁶ El concepto, adoptado por Hegel, de lo clásico que se interpreta a sí mismo debe conducir a la inversión de la relación histórica entre pregunta y respuesta¹⁰⁷ y contradice el principio de la historia de la influencia según el cual comprender no «es solamente un comportamiento reproductivo, sino también productivo».¹⁰⁸

Es evidente que esta contradicción está condicionada por el hecho de que Gadamer se aferró a un concepto del arte clásico que, más allá del momento de su origen, la época del humanismo, no puede ya sostenerse como base general de una estética de la recepción. Se trata del concepto de *mimesis*, entendida como «reconocimiento», tal como lo expone Gadamer en su explicación ontológica de la experiencia del arte: «Lo que experimentamos propiamente en una obra de arte y el objeto de nuestra intención es su grado de verdad, es decir, la medida en que conocemos y reconocemos en ella algo y a nosotros mismos».¹⁰⁹ Este concepto del arte puede considerarse válido para el período del arte humanístico, mas no para la época medieval que le precedió ni tampoco para la época subsiguiente de nuestra modernidad, en la que la estética de la *mimesis*, como la metafísica sustancialista que le sirve de fundamento («conocimiento de la esencia») ha perdido su obligatoriedad. El significado de conocimiento del arte no ha llegado, sin embargo, a su fin con ese cambio fundamental,¹¹⁰ de lo cual se deduce que de ningún modo estuvo ligado a la función clásica del reconocimiento. La obra de arte puede procurar también un conocimiento que no se ajusta al esquema platónico cuando anticipa caminos de una experiencia futura, imagina modelos de intuición y comportamiento aún no probados o contiene una respuesta a preguntas recientemente formuladas.¹¹¹ La histo-

106. *Ibid.*, p. 290.

107. Esta inversión se advierte claramente en el capítulo: «Die Logik von Frage und Antwort» (pp. 351-360). 108. *Ibid.*, p. 280. 109. *Ibid.*, p. 109. 110. *Cf.* p. 110.

111. Esto debe deducirse también de la estética formalista y en especial de la teoría de la «desautomatización» de V. Sklovskiy, *cf.* en la versión de V. Erlich, *op. cit.*, p. 84: «Dado que la "forma alambicada, conscientemente reprimida" crea obstáculos artificiales entre el sujeto receptor y el objeto percibido, se rompe la cadena de enlaces habituales y reacciones automáticas: de esta manera llegamos a ser capaces de *ver* las cosas, en lugar de simplemente *reconocerlas*».

ria de la influencia de la literatura se ve acortada precisamente en cuanto a ese significado virtual y esa función productiva en el proceso de la experiencia cuando se pretende reducir al concepto de lo clásico la mediación entre arte pasado y el tiempo presente. Si lo clásico, en constante mediación, se ha de realizar según el propio Gadamer, en la superación de la distancia histórica, deberá dirigir la mirada, a modo de perspectiva de la tradición hipostasiada, hacia el hecho de que el arte clásico no parecía aún «clásico» en la época de su aparición, sino que más bien pudo haber iniciado nuevas maneras de ver las cosas y preformado nuevas experiencias, que sólo desde una perspectiva histórica (en el reconocimiento de lo que ya se conoce) dan la impresión de que en la obra de arte se expresa una verdad intemporal.

La propia influencia de las grandes obras literarias del pasado no constituye un hecho que se transmite a sí mismo ni es comparable con una emanación: también la tradición del arte presupone una relación dialógica entre lo actual y lo pasado, y por consiguiente, la obra pasada sólo puede responder y «decirnos algo» cuando el observador presente se ha formulado la pregunta que hace salir a esa obra de su pasado. En los pasajes de *Verdad y método* en que la comprensión se concibe (de manera análoga a lo que ocurre con el «acontecer del ser» de Heidegger) como un «acontecimiento de transmisión en el que el pasado y el presente se comunican constantemente»,¹¹² el «factor productivo contenido en la comprensión»¹¹³ ha de resultar forzosamente insuficiente. Esta función productiva de la comprensión progresiva, que contiene también necesariamente la crítica de la tradición y del olvido, deberá fundamentar en las páginas siguientes el esbozo de la estética de la recepción de una historia de la literatura. Este esbozo tendrá que considerar la historicidad de la literatura bajo un triple aspecto: diacrónicamente, en el contexto de la recepción de las obras literarias (véase X); sincrónicamente, tanto en el sistema de relación de la literatura contemporánea como en la sucesión de tales sistemas (véase XI); y, finalmente, en la relación del desarrollo literario inmanente al proceso general de la historia (véase XII).

X

La teoría de la estética de la recepción no permite comprender únicamente el sentido y la forma de la obra literaria en el desarrollo histórico de su comprensión. Exige

112. *Op. cit.*, p. 275. 113. *Ibid.*, p. 280.

también situar la obra en su «sucesión literaria» a fin de reconocer su posición y significación histórica en la relación de experiencia de la literatura. En el paso que va de una historia de la recepción de las obras a la historia trascendental de la literatura, ésta se muestra como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico se convierte en la recepción activa y en la nueva producción del autor o en el que (visto de otro modo) la obra siguiente puede resolver problemas formales y morales que la última obra dejó sin resolver y puede también plantear nuevos problemas.

¿Cómo puede una obra literaria individual, situada por la historia positivista de la literatura en una serie cronológica, reduciéndola así a la categoría de «hecho» externo, ser devuelta a su relación de sucesión histórica y entendida como «acontecimiento»? La teoría de la escuela formalista resolverá este problema (como ya hemos indicado) mediante su principio de la «evolución literaria», según el cual la nueva obra se origina sobre el fondo de obras precedentes o rivales, alcanza, como forma de éxito, la «cumbre» de una época literaria, es pronto reproducida y con ello progresivamente automatizada, para finalmente, si ha triunfado la forma siguiente, seguir vegetando como género pasado de moda en la vida cotidiana de la literatura. Si se analizara y describiese una época de la literatura de acuerdo con este programa que apenas había sido abordado hasta ahora,¹¹⁴ cabría esperar una exposición superior a la historia convencional de la literatura desde varios puntos de vista. Pondría en relación mutua las series cerradas en sí mismas que coexisten allá desligadas las unas de las otras y, en el mejor de los casos, se hallan por un bosquejo de la historia general, a saber, las series de las obras de un autor, de una tendencia de escuela o de un fenómeno de estilo, así como también las de diversos géneros, y «descubriría la relación mutua evolutiva de las funciones y las formas».¹¹⁵ Las obras que entonces surgieran, se correspondieran y se separasen aparecerían como momentos de un proceso que ya no debería construirse con relación a un objetivo, porque, como *autogeneración dialéctica de nuevas formas*, no tiene necesidad de ninguna teleología. Además, la dinámica propia de la evolución literaria, así con-

114. En el artículo, publicado en 1927, «Über literarische Evolution» de Y. Tynyanov (*op. cit.*, pp. 37-60), es donde se presenta este programa en la forma más completa. Según me comunica Y. Striedter, sólo se cumple parcialmente en el tratamiento de problemas de cambio de estructura, en la historia de los géneros literarios, como, por ejemplo, en la obra *Russkaya proza*, Leningrado, 1926 («Voprosy poëтики», VIII) o en Y. Tynyanov, «Die Ode als rhetorische Gattung» (1922), ahora en *Texte der russischen Formalisten II*, ed. Y. Striedter, Munich, 1970.

115. Y. Tynyanov, «Über literarische Evolution», *op. cit.*, p. 59.

siderada, evitaría el dilema de los criterios de selección: la obra se contabilizaría como nueva forma en la sucesión literaria, pero no se tendría en cuenta la autorreproducción de formas, medios artísticos y géneros caducados, que pasan a segundo término hasta que son hechos otra vez «perceptibles» mediante un nuevo impulso de la evolución. Finalmente, en el bosquejo formalista de una historia de la literatura que se concibe a sí misma como «evolución» y, en contra del sentido usual de este concepto, excluye cualquier proceso dirigido, el carácter histórico de una obra equivale a su carácter artístico: la importancia y la característica «evolucionista» de un fenómeno literario presupone la innovación como nota decisiva (al igual que el principio que afirma que la obra de arte se percibe sobre el fondo de otras obras de arte).¹¹⁶

La teoría formalista de la evolución literaria constituye ciertamente uno de los gérmenes más importantes para una renovación de la historia de la literatura. El conocimiento de que, incluso en el ámbito de la literatura, se producen cambios históricos dentro de un sistema, el intento de funcionalización de la evolución literaria así como la teoría de la automatización constituyen logros a los que es preciso aferrarse, aun cuando la unilateral canonización del cambio requiera una corrección. La crítica ha señalado ya suficientemente los siguientes puntos débiles de la teoría formalista de la evolución: que la mera contraposición o variación estética no basta para explicar el desarrollo de la literatura, que la pregunta acerca de la dirección del cambio de las formas literarias sigue siendo imposible de contestar, que la innovación por sí sola no constituye el carácter artístico y que no es posible suprimir la relación entre evolución literaria y cambio social por su mera negación.¹¹⁷ A la última pregunta responde mi tesis XII; la problemática de las preguntas restantes exige abrir la teoría literaria descriptiva de los formalistas, desde el punto de vista de la estética de la recepción, a la dimensión de la experiencia histórica, que también debe incluir la posición histórica del observador contemporáneo, o sea, del historiador de la literatura.

La descripción de la evolución literaria como lucha incesante de lo nuevo con lo viejo o como cambio de canonización y automatización de las

116. «Una obra de arte aparecerá como un valor positivo, si transforma la estructura del período precedente; y aparecerá como un valor negativo, si asume la estructura sin transformarla» (Y. Mukarovsky, cit. por R. Wellek, 1965, p. 42).

117. Véase para ello V. Erlich, *Russischer Formalismus*, op. cit., pp. 284-287, R. Wellek, 1965, pp. 42 ss., y Y. Striedter, *Texte der russischen Formalisten I*, Munich, 1969, intr. sec. X.

formas reduce el carácter histórico de la literatura a la actualidad unidimensional de sus modificaciones y limita la comprensión histórica de su percepción. Sin embargo, las modificaciones de la serie literaria sólo se convierten en una sucesión histórica cuando la antítesis entre forma antigua y forma nueva permite conocer también su mediación específica. Esta mediación, que abarca el paso de la forma antigua a la nueva en la interacción entre obra y receptor (público, críticos, nuevo productor), así como del acontecimiento pasado y de la sucesiva recepción, puede comprenderse metodológicamente en el problema tanto formal como de contenido «que toda obra de arte plantea y deja en pos de sí como horizonte de las “soluciones” posibles después de ella».¹¹⁸ La mera descripción de la estructura modificada y de los nuevos medios artísticos de una obra no remite necesariamente a este problema y, por tanto, a su función en la sucesión histórica. Para determinar ésta, es decir, para reconocer el problema dejado, cuya respuesta es la nueva obra en la sucesión histórica, el intérprete debe poner en juego su propia experiencia, porque el anterior horizonte de forma antigua y nueva, problema y solución, solamente vuelve a ser reconocible en su ulterior mediación en el horizonte actual de la obra recibida. La historia de la literatura como «evolución literaria» presupone el proceso histórico de la recepción estética y la producción hasta el presente del observador como condición de la conciliación entre todas las oposiciones formales o cualidades «diferenciales».¹¹⁹

De ese modo, la fundamentación según la estética de la recepción no solamente devuelve a la «evolución literaria» la dirección perdida en cuanto que la posición del historiador de la literatura se convierte en punto de fuga (pero no con el objetivo final) del proceso, sino que también permite vislumbrar la profundidad en el tiempo de la experiencia literaria, al permitir conocer la distancia variable entre la importancia actual y la virtual de una obra literaria. Ello quiere decir que el carácter artístico de una obra, cuyo potencial de significado queda reducido por el formalismo a la innovación como único criterio de valor, no será en absoluto inmediatamente

118. H. Blumenberg, en *Poetik und Hermeneutik III*, op. cit., p. 692.

119. Según V. Erlich, op. cit., p. 281, este concepto significaba tres cosas para los formalistas: «en el plano de la representación de la realidad, la “cualidad de diferencia” significaba la “divergencia” respecto a la realidad, o sea, la deformación creativa. En el plano del lenguaje, esa expresión significaba el apartamiento del uso corriente del lenguaje. Finalmente, en el plano de la dinámica literaria [...], una alteración de la norma artística predominante».

perceptible en el horizonte de su primera aparición, y mucho menos podrá agotarse en la pura oposición entre la forma antigua y la nueva. La distancia entre la primera percepción actual de una obra y sus significados virtuales, o, dicho de otro modo, la resistencia que la nueva obra opone a la expectativa de su primer público, puede ser tan grande, que se requiera un largo proceso de recepción para alcanzar lo inesperado y no disponible en el primer horizonte. No obstante, puede ocurrir que un significado virtual de la obra permanezca desconocido hasta que con la actualización de una forma más reciente, la «evolución literaria» haya alcanzado el horizonte que ahora permite encontrar el acceso a la comprensión desconocida de la forma más antigua. Así, la oscura lírica de Mallarmé y de su escuela fue la que preparó el terreno para la vuelta a la poesía barroca, desatendida desde hacía mucho tiempo, y por consiguiente, olvidada, y en especial para la reinterpretación filológica y el «renacimiento» de Góngora. Son numerosos los ejemplos de cómo una nueva forma literaria puede abrir de nuevo el acceso a una poesía olvidada; entre ellos, encontramos los llamados «renacimientos», denominados así porque el significado de la palabra suscita la idea de un retorno independiente y hace olvidar a menudo que la tradición literaria no puede transmitirse a sí misma, o sea, que un pasado literario sólo puede volver cuando ha traído a la actualidad una nueva recepción, bien porque una actitud estética modificada se vuelve a apropiarse voluntariamente del pasado, o bien porque, desde el nuevo estadio de la evolución literaria, recae sobre la poesía olvidada una luz inesperada que permite encontrar en ella algo que antes no era posible buscar.¹²⁰

Lo nuevo no es, pues, únicamente una categoría *estética*. No se agota en los factores de la innovación, sorpresa, superación, reagrupación, distanciamiento, los únicos factores a los que atribuía importancia la teoría formalista. Lo nuevo se convierte también en categoría *histórica* cuando el análisis diacrónico de la literatura se lleva hasta preguntarse cuáles son propiamente los momentos históricos que convierten en nuevo lo nuevo de un fenómeno literario, en qué grado es perceptible ya esto nuevo en el instante histórico de su aparición, qué distancia, camino o rodeo de la comprensión ha requerido el rescate de su contenido y si el momento de su completa actualización fue tan eficaz que pudie-

120. Para la primera posibilidad puede citarse la revalorización (antirromántica) de Boileau y de la poética clásica de la *contrainte* por medio de Gide y Valéry para la segunda, el descubrimiento tardío de los *Himnos* de Hölderlin o del concepto de Novalis de la poesía futura (para lo último véase mi trabajo en *Romanische Forschungen*, 77, 1965, pp. 174-183).

ra modificar la perspectiva de lo antiguo y con ello la canonización del pasado literario.¹²¹ En otro contexto se ha discutido ya la forma en que, bajo esa luz, se manifiesta productiva.¹²² Es verdad que con estas explicaciones no se agotan, ni mucho menos, las posibilidades de interrelación entre producción y recepción en el cambio histórico de la posición estética. Tales explicaciones deben indicar sobre todo hacia qué dimensión conduce una consideración diacrónica de la literatura que ya no quiere contentarse con tener por fenómeno histórico de la literatura una serie cronológica de «hechos» literarios.

XI

Los resultados obtenidos en lingüística con la distinción y combinación metódica de análisis diacrónico y sincrónico dan pie para superar también en la historia de la literatura la consideración diacrónica, que hasta ahora fue la única usual. Si al cambiar la posición estética, la perspectiva de la historia de la recepción tropieza continuamente con relaciones funcionales entre la comprensión de las obras nuevas y el significado de las obras más antiguas, también ha de ser posible hacer un corte sincrónico a través de un momento de la evolución, dividir la heterogénea multiplicidad de las obras contemporáneas en estructuras equivalentes, antitéticas y jerárquicas y, de esta manera, descubrir un vasto sistema de relaciones en la literatura de un momento histórico. De ahí podría deducirse el principio de exposición de una nueva historia de la literatura mediante la realización de nuevos cortes en un antes y un después diacrónicos que articulen históricamente el cambio de estructura literaria en sus momentos trascendentales.

Quien probablemente puso en tela de juicio de forma más decisiva la primacía de la consideración diacrónica en historiografía fue Siegfried Kracauer. Su tratado titulado *Time and History*¹²³ discute la pretensión de la historiogra-

121. Así, desde la aceptación del «romántico menor», Nerval, cuyas *Chimères* causaron sensación por obra de Mallarmé, pasaron cada vez más a segundo término los «grandes románticos» canonizados tales como Lamartine, Vigny, Musset y buena parte de la lírica «retórica» de Hugo.

122. *Poetik und Hermeneutik II (Immanente Ästhetik-Ästhetische Reflexion)*, ed. W. Iser, Munich, 1966, esp. pp. 395-418).

123. En *Zeugnisse-Theodor W. Adorno zum 60. Geburtstag*, Frankfurt, 1963, pp. 50-64, también en el artículo «General History and the Aesthetic Approach» en *Poetik und Hermeneutik III* (véase nota 78), ahora en *History: The last things before the Last*, Nueva York, 1969 (cf. allí cap. 6: «Ahasverus, or the riddle of Time», pp. 139-163).

fía general (*general history*) de hacer comprender sucesos de todos los campos de la vida en el medio homogéneo del tiempo cronológico como un proceso unitario, congruente en cada momento histórico. Este modo de entender la historia, influido todavía por el concepto hegeliano del «espíritu objetivo», presuponía que todo cuanto sucede simultáneamente está marcado de igual manera por el significado de este momento, ocultando así la falta real de simultaneidad de lo contemporáneo.¹²⁴ En efecto, la multiplicidad de los acontecimientos de un momento histórico, que el historiador universal cree comprender como exponente de un contenido unitario, son de hecho momentos de curvas de tiempo completamente diferentes, condicionadas por las leyes de su historia particular (*special history*),¹²⁵ como resulta evidente en las interferencias entre las diversas «historias» de las artes, del derecho, de la economía o de la política: «The shaped times of the diverse areas overshadow the uniform flow of time. Any historical period must therefore be imagined as a mixture of events which emerge at different moments of their own time» [«Los tiempos configurados de los diversos campos cubren el flujo uniforme del tiempo. Así pues, cualquier periodo histórico se ha de imaginar como una combinación de sucesos que surgen en momentos diversos de su propio tiempo»].¹²⁶

No ponemos aquí en tela de juicio si este resultado supone una incongruencia primaria de la historia—de suerte que la congruencia de la historia general se produce siempre retrospectivamente a partir de la visión unitaria y la exposición de los historiadores—, ni tampoco si la duda radical respecto a la «razón histórica» que lleva a Kracauer del pluralismo de los períodos cronológicos y morfológicos a la antinomia básica de lo general y lo

124. «First, in identifying history as a process in chronological time, we tacitly assume that our knowledge of the moment at which an event emerges from the flow of time will help us to account for its appearance. The date of the event is a value-laden fact. Accordingly, all events in the history of a people, a nation or a civilization which take place at a given moment are supposed to occur then and there for reasons bound up, somehow, with that moment» [«En primer lugar, al identificar la historia como un proceso en el tiempo cronológico, asumimos tácitamente que nuestro conocimiento del momento en que el suceso surge del flujo del tiempo nos ayudará a explicar su aparición. La fecha del suceso es un dato cargado de valor. En consecuencia, todos los sucesos de la historia de un pueblo, una nación o una civilización ocurridos en un momento dado, se supone que ocurren entonces y allí por razones vinculadas de alguna manera a ese momento»] (*History...*, p. 141).

125. Este concepto se remonta a H. Focillon, *The Life of Forms in Art*, Nueva York, 1948, y G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven-Londres, 1962. [Hay trad. cast. de Jorge Luján: *La configuración del tiempo*, Hondarribia, Nerea, 1988.]

126. *Time and History*, op. cit., p. 53.

particular en la historia, descubre hoy en realidad como filosóficamente ilegítima la historia universal. En todo caso, por lo que respecta a la literatura, puede decirse que los atisbos de Kracauer en cuanto a la «coexistencia de lo contemporáneo y lo no contemporáneo»¹²⁷ distan mucho de llevar a una aporía en el conocimiento histórico, y hacen más bien visibles la necesidad y la posibilidad de descubrir la dimensión histórica de las manifestaciones literarias en cortes sincrónicos, pues de estos atisbos se deduce que la ficción cronológica del momento que marca todas las manifestaciones contemporáneas corresponde tan poco a la historicidad de la literatura como la ficción morfológica de una serie literaria homogénea en la que todas las manifestaciones, una tras otra, obedecen sólo a leyes inmanentes. La consideración puramente diacrónica, por muy concluyentemente que pueda explicar las modificaciones conforme a la lógica inmanente de innovación y automatización, problema y solución en las historias de los géneros, sólo llega, sin embargo, a la dimensión propiamente histórica cuando rompe el canon morfológico, coteja la obra importante desde el punto de vista de la influencia histórica con las piezas convencionales de su género, históricamente naufragadas y no desatiende tampoco su relación con el entorno literario en el que tuvo que imponerse junto a obras de otros géneros. La historicidad de la literatura se manifiesta precisamente en los puntos de intersección entre diacronía y sincronía. Por consiguiente, también ha de ser posible concebir el horizonte literario de un determinado momento histórico como el sistema sincrónico respecto al cual se podría considerar diacrónicamente la literatura aparecida al mismo tiempo en relaciones de no simultaneidad, y la obra como algo actual o carente de actualidad, como un objeto de moda, de ayer o eterno, como precoz o tardía.¹²⁸ En efecto, si la literatura que apa-

127. *Poetik und Hermeneutik III* (véase nota 78), p. 569. La fórmula de la «simultaneidad de lo diverso» con que F. Sengle (1964, pp. 247 ss.) considera este mismo fenómeno comprende el problema privándolo de uno de sus aspectos; de ello se desprende que Sengle crea que esta dificultad de la historia de la literatura puede superarse simplemente combinando el método comparativo con la interpretación moderna («o sea, realizar interpretaciones comparativas sobre una amplia base», p. 249).

128. Este postulado también lo formuló R. Jakobson en 1960 en una conferencia que ahora forma el cap. XI, «Linguistique et poétique», de su libro *Essais de linguistique générale*, París, 1963, cf. *ibid.*, p. 212: «La description synchronique envisage non seulement la production littéraire d'une époque donnée, mais aussi cette partie de la tradition littéraire qui est restée vivante ou a été ressuscitée à l'époque en question [...] La poétique historique, tout comme l'histoire du langage, si elle se veut vraiment compréhensive, doit être conçue comme une su perstructure, bâtie

rece simultáneamente (desde el punto de vista de la estética de la producción) se descompone en una heterogénea multiplicidad de lo no simultáneo, es decir, de las obras marcadas por diversos momentos del *shaped time* de su género (de la misma manera que el cielo estrellado, presente en apariencia, se divide astronómicamente en puntos de la más diversa lejanía cronológica), esa multiplicidad de las manifestaciones literarias (desde el punto de vista de la estética de la recepción) vuelve a constituir para el público—que las percibe como obras de su actualidad y las relaciona unas con otras—la unidad de un horizonte común y fundador de significado, de expectativas, recuerdos y anticipaciones literarias.

Dado que todo sistema sincrónico debe contener también su pasado y su futuro como elementos estructurales inseparables,¹²⁹ el corte sincrónico a través de la producción literaria de un momento histórico implica necesariamente nuevos cortes en un antes y un después diacrónicos. Con ello se obtendrán, de manera análoga a lo que sucede con la historia del lenguaje, factores constantes y variables que pueden localizarse como funciones del sistema, ya que también la literatura posee una especie de gramática o sintaxis con relaciones relativamente fijas: el entramado de los géneros tradicionales y de los no canonizados, de los modos de expresión, estilos y figuras retóricas; a él se opone el campo mucho más variable de una semántica: los temas literarios, arquetipos, símbolos y metáforas. Por tanto es posible intentar establecer para la historia de la literatura algo análogo a lo que Hans Blumemberg postula para la historia de la filosofía, explicándolo con ejemplos del cambio de época, y en especial de la relación de sucesión entre teología cristiana y filosofía, y fundamentándolo con su lógica histórica de pregunta y respuesta: un «sistema formal de explicación del mundo [...] en cuya estructura pueden localizarse las sustituciones que componen el carácter

129. Y. Tynyanov y R. Jakobson, «Probleme der Literatur und Sprachforschung» (1928), en *Kursbuch*, 5 (1966), p. 75: «La historia del sistema representa a su vez otro sistema. La mera sincronía se revela ahora ilusoria: todo sistema sincrónico tiene su pasado y su futuro como elementos estructurales inseparables de este sistema».

sur une série de descriptions synchroniques successives» [«La descripción sincrónica no tiene como único objeto la producción literaria de una época dada, sino también aquella parte de la tradición literaria que se mantenido viva o ha revivido en la época en cuestión. [...] Si pretende ser verdaderamente comprensiva, la poética histórica, al igual que la historia del lenguaje, se debe concebir como una superestructura levantada sobre una serie de descripciones sincrónicas sucesivas»]. [Hay trad. cast. de Josep M. Pujol: *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984.]

evolutivo de la historia hasta la radicalidad del cambio entre épocas».¹³⁰ Si la concepción sustancialista de una tradición literaria que sigue engendrándose a sí misma es superada por una explicación funcional y progresiva de la relación entre producción y recepción, también deberá ser posible, tras la *transformación* de las formas y contenidos literarios, reconocer aquellas *sustituciones* en un sistema literario de la comprensión del universo que hacen concebible el cambio de horizonte en el proceso de la experiencia estética.

A partir de estas premisas podría desarrollarse el principio expositivo de una historia de la literatura que no debería seguir las cumbres demasiado conocidas de las tradicionales obras maestras ni perderse tampoco en las hondonadas de la fatalidad, históricamente no articulable, del conjunto de los textos. El problema de la selección de lo que es importante para una nueva historia de la literatura podría resolverse con la ayuda de la consideración sincrónica de una manera que aún no se ha intentado: un cambio de horizonte en el proceso histórico de la «evolución literaria» no tiene por qué perseguirse en el tejido de todos los hechos y filiaciones diacrónicos, sino que puede establecerse también en la existencia modificada del sistema literario sincrónico y observarse en otros análisis de cortes transversales. No obstante, la dimensión histórica de la literatura, su continuidad trascendental que se perdió tanto en el tradicionalismo como en el positivismo, sólo se podrá recuperar si el historiador de la literatura descubre puntos de intersección y hace resaltar unas obras que articulan el carácter de proceso de la «evolución literaria» en sus momentos formadores de historia y en las separaciones entre diversas épocas. Sin embargo, ni la estadística ni la arbitrariedad subjetiva del historiador literario deciden acerca de esa articulación histórica, sino la historia de la influencia de la obra: lo que «surgió del acontecimiento» y lo que, desde la actual posición, constituye el conjunto de la literatura como prehistoria de su manifestación presente.

La tarea de la historia de la literatura solamente concluye cuando la producción literaria no es presentada sólo sincrónica y diacrónicamente en la sucesión de sus siste-

130. Primeramente en «Epochenschwelle und Rezeption», en *Philosophische Rundschau*, 6 (1958), pp. 101 ss., finalmente en *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt, 1966, cf. especialmente pp. 41 ss.

mas, sino considerada también como historia especial incluso en la relación que le es propia respecto a la historia general. Esta relación no se agota en el hecho de que, en la literatura de todas las épocas, pueda descubrirse una imagen tipificada, idealizada, satírica o utópica de la existencia social. La función social de la literatura se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y repercute de ese modo en sus formas de comportamiento social.

La sociología tradicional de la literatura suele demostrar la relación funcional entre literatura y sociedad dentro de los angostos límites de un método que sólo externamente ha sustituido el principio clásico de la *imitatio naturae* por la definición de que la literatura es la exposición de una realidad pasada y que por ello debe elevar a categoría literaria por excelencia un concepto de estilo condicionado por una época, el «realismo» del siglo XIX. Pero también el «estructuralismo» literario que ahora está de moda y que invoca, a menudo no muy justificadamente, la crítica arquetípica de Northrop Frye o la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss, permanece todavía profundamente arraigado en esta estética de la exposición, en el fondo clasicista, y en sus esquematismos del «reflejo» y la «tipificación». Al interpretar los resultados de la ciencia estructuralista del lenguaje y de la literatura como constantes antropológicas arcaicas, disfrazadas en el mito literario, cosa que con frecuencia sólo consigue con ayuda de una evidente alegorización de los textos,¹³¹ reduce la existencia histórica a estructuras de una naturaleza social originaria, y la poesía a su expresión mítica o simbólica. Pero, al hacerlo así, deja de lado la función eminentemente social de la literatura, es decir, su función de *formación* social. El estructuralismo literario no pregunta (como tampoco lo preguntaron antes que él la ciencia literaria marxista) cómo llega la literatura a «dejar su marca en la representación de una sociedad, representación que es su condición previa» y cómo ha contribuido a dar a la historia su carácter de proceso. En su conferencia sobre *La idea de la sociedad en la literatura francesa* (1954) Gerhard Hess formuló con estas palabras el problema, que aún no había resuelto, de una relación entre la historia y la literatura y la sociología, explicando a continua-

131. Esto lo atestigua involuntariamente, pero en forma sumamente impresionante, el propio C. Lévi-Strauss en su intento de «interpretar», con ayuda de su método estructural, una descripción lingüística realizada por R. Jakobson de la poesía de Baudelaire *Les chats*, cf. en *L'Homme*, 2 (1962), pp. 5-21.

ción en qué medida puede pretender la literatura francesa, en el curso de su evolución moderna, haber descubierto por primera vez determinadas leyes de la existencia social.¹³² La respuesta, desde el punto de vista de la estética de la recepción, a la pregunta sobre la función formadora de sociedad de la literatura rebasa la competencia de la estética tradicional de la exposición. El intento de salvar el abismo existente entre investigación histórico-literaria y sociológica por el método de la estética de la recepción se ve facilitado por el hecho de que el concepto del *horizonte de expectativas* introducido por mí en la interpretación histórico-literaria¹³³ desempeña también un papel en la axiomática de la ciencia social a partir de Karl Mannheim.¹³⁴ También se halla en el centro de un artículo metodológico sobre *Leyes naturales y sistemas teóricos* de Karl R. Popper, que pretendió fundamentar la formación de la teoría científica en la experiencia precientífica de la práctica de la vida. Popper desarrolla aquí el problema de la observación a partir de la suposición de un «horizonte de expectativas» ofreciendo así una base de comparación a mi intento de determinar la obra específica de la literatura en el proceso general de la formación de experiencia y delimitarla frente a otras formas del comportamiento social.¹³⁵

Según Popper, el progreso de la ciencia tiene en común con la experiencia precientífica el hecho de que toda hipótesis, lo mismo que toda observación, presupone siempre unas expectativas, «concretamente aquellas que constituyen el horizonte de expectativas, el único que hace que sean importantes aquellas observaciones confiriéndoles así la categoría de observaciones».¹³⁶ La «decepción de las expectativas» constituye el factor más importante tanto para el progreso de la ciencia como para la experiencia de la vida. «Se parecen a la experiencia de un ciego que tropieza con obstáculos y experimenta con ellos lo que es su existencia. Mediante la falsificación de nuestras suposiciones entramos realmente en contacto con la "realidad". La refutación de nuestros errores es la experiencia positiva que obtenemos

132. Ahora en *Gesellschaft-Literatur-Wissenschaft: Gesammelte Schriften 1938-1966*, ed. H. R. Jauss y C. Müller-Daehn, Munich, 1967, 1-13, esp. pp. 2 y 4.

133. Primeramente en *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübinga, 1959, cf. pp. 153, 180, 225, 271; además *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 197 (1961), pp. 223-225.

134. K. Mannheim, *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus*, Darmstadt, 1958, pp. 212 ss.

135. En *Theorie und Realität*, ed. H. Albert, Tübinga, 1964, pp. 87-102.

136. *Ibid.*, p. 91.

de la realidad».¹³⁷ Este modelo que, sin duda, no explica aún suficientemente el proceso de formación de la teoría científica¹³⁸ pero que, sin embargo, puede responder del «sentido productivo de la experiencia negativa» en la práctica de la vida,¹³⁹ es capaz al mismo tiempo de iluminar más claramente la función específica de la literatura en la existencia social, ya que el lector se encuentra privilegiado frente al (hipotético) no lector, por el hecho de que, sin apartarnos de la comparación de Popper, no tiene necesidad de tropezar con un nuevo obstáculo para obtener una nueva experiencia de la realidad. La experiencia de la lectura puede librarle de adaptaciones, prejuicios y situaciones constrictivas en la práctica de su vida, obligándole a una nueva percepción de las cosas. El horizonte de expectativas de la literatura se distingue del de la práctica histórica de la vida por el hecho de que no sólo conserva experiencias hechas, sino que anticipa también la posibilidad irrealizada, ensancha el campo limitado del comportamiento social hacia nuevos deseos, aspiraciones y objetivos y con ello abre caminos a la experiencia futura.

La orientación previa de nuestra experiencia por obra de la facultad creativa de la literatura no se basa únicamente en su carácter artístico, que contribuye a romper el automatismo de la percepción cotidiana gracias a una forma nueva. La nueva forma del arte no se percibe sólo «sobre el fondo

137. *Ibid.*, p. 102.

138. El ejemplo del ciego, puesto por Popper, no distingue entre las dos posibilidades de un comportamiento sólo reactivo y un obrar experimentador bajo determinadas hipótesis. Si la segunda posibilidad caracteriza el comportamiento científico reflexivo, a diferencia del comportamiento irreflexivo en la práctica de la vida, el investigador, a su vez, sería «creativo», es decir, que debería ser colocado por encima del «ciego» y compararse más bien con el poeta, como creador de nuevas expectativas.

139. G. Buck, *Lernen und Erfahrung*, op. cit., p. 70 y más adelante: «[La experiencia negativa] actúa no sólo instruyéndonos por el hecho de que nos induce a revisar de tal suerte el contexto de la experiencia que hemos tenido hasta ahora que lo nuevo se ajusta a la unidad corregida de un sentido objetivo. [...] El objeto de la experiencia no se presenta sólo de otra manera, sino que se invierte la misma consciencia que experimenta. La obra de la experiencia negativa es un hacerse consciente de sí mismo. Aquello de lo que uno llega a ser consciente son los motivos rectores en la experiencia tenida hasta ahora y que, por ser rectores, no han sido interrogados. La experiencia negativa posee así primordialmente el carácter de la autoexperiencia, que nos hace libres para una clase de experiencia cualitativamente nueva». Partiendo de estas premisas, G. Buck desarrolló el concepto de una hermenéutica que, como «condición de la vida práctica, está guiada por el supremo interés de la práctica vital: la autocomprensión del que actúa», legitima la específica experiencia de las llamadas ciencias del espíritu frente al empirismo de las ciencias de la naturaleza, cf. «Bildung durch Wissenschaft», en *Wissenschaft, Bildung und pädagogische Wirklichkeit*, Heidenheim, 1969, p. 24.

de otras obras de arte y mediante una asociación con ellas». Con esta famosa frase, que forma parte del meollo del credo formalista,¹⁴⁰ Viktor Sklovskiy tiene razón únicamente cuando se vuelve contra el prejuicio de la estética clasicista, que definía lo bello como *armonía de forma y contenido* y, por consiguiente, reducía la nueva forma a la función secundaria de configurar un contenido previo. Pero la nueva forma no aparece tan sólo «para sustituir a la forma antigua, que ha dejado de ser artística». También puede hacer posible una nueva percepción de las cosas preformando el contenido de una experiencia que sale a la luz por vez primera en la forma de la Literatura. La relación entre literatura y lector puede actualizarse tanto en el terreno sensorial, en cuanto estímulo para la percepción estética, como en el terreno ético, en cuanto exhortación a la reflexión moral.¹⁴¹ La nueva obra literaria es acogida y juzgada tanto sobre el fondo de otras formas artísticas como sobre el de la experiencia cotidiana de la vida. Desde el punto de vista de la estética de la recepción, su función social en el terreno ético debe captarse igualmente en las modalidades de pregunta y respuesta, problema y solución, bajo las cuales penetra en el horizonte de su influencia histórica.

El caso de *Madame Bovary* demuestra de manera impresionante cómo una nueva forma estética puede tener al propio tiempo consecuencias morales, o dicho de otro modo, la manera como puede conferir a un problema moral el mayor efecto social concebible, en el espejo del proceso, incoado contra su autor, Flaubert, después de la impresión previa de la obra en la *Revue de Paris*, en 1857. La nueva forma literaria que inducía al público de Flaubert a una insólita percepción de la «manida fábula» era el principio de la narración impersonal (o imparcial) en combinación con el medio artístico del llamado «discurso vivido» manejado por Flaubert con virtuosismo y en forma consecuente desde el punto de vista de la perspectiva. Lo que veremos decir con ello se puede ilustrar mediante una descripción que el fiscal Pinard en su acusación tachó como contraria a la moral en grado sumo. En la novela esta descripción sigue al primer «desliz» de Emma, y reproduce lo que ésta siente al mirarse en el espejo después del adulterio: «En s'a-

140. Véase nota 55.

141. Y. Striedter ha llamado la atención sobre el hecho de que en las anotaciones del diario y en los ejemplos de la prosa de León Tolstoi, a los que se refirió Sklovskiy en su primera explicación del procedimiento del extrañamiento, el aspecto puramente estético se hallaba todavía relacionado con un aspecto epistemológico y ético. «Sin embargo, Sklovskiy, en oposición a Tolstoi, se interesaba primordialmente por el "procedimiento" artístico y no por la cuestión de sus supuestos y efectos éticos» (*Poetik und Hermeneutik II*, véase nota 122, pp. 288 ss.).

percevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait. Elle se répétait: J'ai un amant! un amant! se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc enfin posséder ces plaisirs de l'amour, cette fièvre de bonheur dont elle avait désespéré. Elle entra dans quelque chose de merveilleux, où tout serait passion, extase, délire [...]» [«Al verse en el espejo, le extrañó su rostro. Nunca había tenido los ojos tan grandes, tan negros ni tan profundos. Algo sutil difundido por su persona la transfiguraba. Emma Bovary se repetía: "¡Tengo un amante, tengo un amante!", deleitándose en esa idea como si le hubiera sobrevenido una segunda pubertad. Por fin iba a poseer aquellos placeres del amor, aquella fiebre de felicidad que había perdido la esperanza de conseguir. Estaba entrando en algún lugar maravilloso donde todo sería pasión, éxtasis, delirio [...]»]. El fiscal tomó las últimas frases por una descripción objetiva que incluía el juicio del narrador y se escandalizó por la *glorification de l'adultère*, que él consideraba aún mucho más peligrosa e inmoral que la caída misma.¹⁴² Pero el acusador de Flaubert incurrió con ello en un error, como lo demostró en seguida el defensor, ya que las frases de que le acusaba no constituyen ninguna afirmación objetiva del narrador a la que el lector pudiera dar crédito, sino una opinión subjetiva del personaje, destinada a caracterizarlo en sus sentimientos con arreglo a las novelas. El medio artístico consiste en presentar un discurso, generalmente interno, del personaje representado sin las señales del estilo directo («Je vais donc enfin posséder...») o del estilo indirecto («Elle se disait qu'elle allait donc enfin posséder...»), a fin de que el lector mismo decida si debe tomar la frase como verdadera declaración o entenderla como una opinión característica de ese personaje. En realidad, Emma Bovary es «juzgada por la mera designación clara de su existencia, a partir de sus propios sentimientos».¹⁴³ Este resultado de un moderno análisis de estilo concuerda exactamente con el contraargumento del defensor Sénard, que recalcó cómo la decepción había empezado para Emma ya desde el segundo día:

142. Flaubert, *Oeuvres*, París, 1951, vol. I, p. 657: «Ainsi, dès cette première faute, dès cette première chute, elle a fait la glorification de l'adultère, sa poésie, ses voluptés. Voilà, messieurs, qui pour moi est bien plus dangereux, bien plus immoral que la chute elle-même!» [«Así, desde esa primera falta, desde esa primera caída, glorificó el adulterio, su poesía y sus voluptuosidades. ¡Para mí, señores, eso es mucho más peligroso, mucho más inmoral que la propia caída!»].

143. E. Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, 1946, p. 430. [Hay trad. cast. de I. Villanueva: *Mimesis*, Madrid, FCE, 1983.]

«Le dénouement pour la moralité se trouve à chaque ligne au livre» [«Por lo que respecta a la moralidad, el desenlace se halla en cada línea del libro»],¹⁴⁴ aunque Sénard no podía dar un nombre al medio artístico que aún no había sido registrado en esa época. El efecto desazonante de las innovaciones formales del estilo narrativo de Flaubert resulta evidente en el proceso: la forma narrativa impersonal no sólo obligaba a los lectores a ver las cosas de un modo diferente («con exactitud fotográfica», según el juicio de la época), sino al propio tiempo les empujaba hacia una extraña inseguridad de juicio. Dado que el nuevo medio artístico rompía una antigua convención de la novela—el juicio moral siempre claro e inequívoco, que el autor debía formular en la novela acerca de los personajes en ella representados—, ésta podía radicalizar o replantear problemas de la práctica de la vida que durante el proceso relegaron completamente a último término el primer motivo de la acusación: la supuesta lascivia. La pregunta con la que el defensor pasó al contraataque vuelve contra la sociedad el reproche de que la novela no trata sino de la *Histoire des adultères d'une femme de province* [«Historia de los adulterios de una mujer de provincia»]: ¿acaso el subtítulo de *Madame Bovary* no había de ser justamente *Histoire de l'éducation trop souvent donnée en province*? [«Historia de la educación dada demasiado a menudo en provincias»]¹⁴⁵ Sin embargo, con ello no se ha respondido todavía a la pregunta con la que el fiscal culminó su *réquisitoire*:

Qui peut condamner cette femme dans le livre? Personne. Telle est la conclusion. Il n'y a pas dans le livre un personnage qui puisse la condamner. Si vous y trouvez un personnage sage, si vous y trouvez un seul principe en vertu duquel l'adultère soit stigmatisé, j'ai tort [«¿Quién puede condenar a esta mujer en el libro? Nadie. Ésa es la conclusión. En el libro no hay ni un personaje que pueda condenarla. Si encuentran ustedes en él un personaje prudente, si encuentran un solo principio en virtud del cual se estigmatice el adulterio, estoy equivocado»].¹⁴⁶

Si ninguno de los personajes representados en la novela podía acusar a Emma Bovary, y si no se hace valer en ella ningún principio moral en nombre del cual hubiera de juzgársela, ¿no se está poniendo, entonces, en tela de juicio a la vez que el «principio de fidelidad conyugal», la «opinión pública» predominante y su fundamentación en el «sentimiento religioso»? ¿Ante qué instancia hay que llevar el caso *Madame Bovary*, si las normas hasta ahora vigentes de la sociedad: *opinion publique, sentiment religieux, morale publique*,

144. *Op. cit.*, p. 673.

145. *Ibid.*, p. 670.

146. *Ibid.*, p. 666.

bonnes moeurs [«opinión pública, sentimiento religioso, moral pública, buenas costumbres»], no bastan ya para juzgar sobre este caso?¹⁴⁷ Estas preguntas francas e implícitas no indican en modo alguno una falta de comprensión estética y una trivialidad moralizadora por parte del fiscal. En ellas se refleja más bien el insospechado efecto de una nueva forma artística que podía hacer salir al lector de *Madame Bovary* de la rutina de su juicio moral por una nueva *manière de voir les choses* [«manera de ver las cosas»] y convertir en un problema abierto una cuestión de moral pública previamente decidida. Así, frente al escándalo de que, gracias al arte de su estilo impersonal, Flaubert no diera pie para que se prohibiese su novela por falta de moralidad en el autor, el tribunal obró consecuentemente al absolverlo como escritor y condenar la escuela que se suponía que él representaba, pero que en realidad era el medio artístico aún no registrado: «Attendu qu'il n'est pas permis, sous prétexte de peinture de caractère ou de couleur locale, de reproduire dans leurs écarts les faits, dits et gestes des personnages qu'un écrivain s'est donné missions de peindre; qu'un pareil système, appliqué aux œuvres de l'esprit aussi bien qu'aux productions des beaux-arts, conduit à un réalisme qui serait la négation du beau et du bon et qui, enfantant des œuvres également offensantes pour les regards et pour l'esprit, commettrait de continuel outrages à la morale publique et aux bonnes mœurs» [«Habida cuenta de que no está permitido, bajo el pretexto de pintar unos caracteres o un color local, reproducir en sus descarríos los hechos, dichos y gestos de los personajes que un escritor se ha impuesto la misión de pintar, y que, si se aplica a las obras del espíritu al igual que a las producciones de las bellas artes, semejante sistema conduce a un realismo que sería la negación de lo bello y lo bueno y que, al engendrar obras ofensivas por igual para la vista y el espíritu, cometería continuas ofensas tanto contra la moral pública como contra las buenas costumbres»].¹⁴⁸

Así, una obra literaria puede romper las expectativas de sus lectores por medio de una forma estética insólita y ponerlos al mismo tiempo ante problemas cuya solución les debía la moral sancionada por la religión o por el Estado. En vez de aducir nuevos ejemplos, recordemos aquí solamente que Bertolt Brecht no fue el primero en proclamar una relación de competencia entre la literatura y la moral canonizada, sino que ya lo hizo la Ilustración, como lo atestigua, entre otros, Friedrich Schiller, quien reclamó explícitamente para el teatro burgués el siguiente derecho: «La ley de la escena

147. Cf. *ibid.*, pp. 666-667. 148. *Ibid.*, p. 717 (cito por *Jugement*).

comienza donde acaba la esfera de las leyes del mundo».¹⁴⁹ Pero la obra literaria (y esta posibilidad caracteriza en la historia de la literatura a la época más reciente de nuestra modernidad) puede invertir también la relación de pregunta y respuesta y poner al lector, en el medio del arte, frente a una realidad nueva y «opaca», que ya no es posible entender a partir de un horizonte de expectativas anterior. Así, por ejemplo, el género más reciente de la novela, el tan discutido *nouveau roman*, se presenta como una forma de arte moderno que, según una formulación de Edgard Wind, representa el caso paradójico de que «se da la solución pero se abandona el problema, para que la solución pueda entenderse como tal».¹⁵⁰ Aquí se excluye al lector de la situación de interlocutor inmediato y se le relega a la de un tercero no iniciado que, frente a una realidad aún ajena al significado, debe encontrar él mismo las preguntas que le descifren hacia qué percepción del mundo y hacia qué problema de relaciones humanas va dirigida la respuesta de la literatura.

De todo ello hay que deducir que la tarea específica de la literatura en la existencia social se ha de buscar precisamente allí donde la literatura no se agota en la función de arte *representativo*. Si nos fijamos en los momentos en que las obras literarias rompieron los tabúes de la moral reinante en su historia o en los que ofrecieron al lector nuevas soluciones para la casuística moral de la práctica de su vida que luego pudieron ser sancionadas por la sociedad mediante el voto de todos los lectores, entonces se le abre al historiador literario un campo todavía poco explorado. Si la historia de la literatura no se limita a describir de nuevo el proceso de la historia general en el espejo de sus obras, sino que, en el curso de la «evolución literaria», descubre aquella función *formadora de sociedad* en sentido propio que correspondía a la literatura que competía con otras artes y poderes sociales en emancipar al hombre de sus ataduras naturales, religiosas y sociales será posible salvar el abismo que se abre entre literatura e historia, entre conocimiento estético y conocimiento histórico.

Si el científico de la literatura considera que merece la pena, en función de esa tarea, saltar por encima de su sombra ahistórica, es probable que haya ahí también una respuesta a la pregunta de con qué fin y con qué derecho se puede hoy estudiar todavía (o de nuevo) historia de la literatura.

149. «Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet», *Säkular-Ausgabe*, t. XI, p. 99. Véase para ello R. Kosellek, *Kritik und Krise*, Friburgo-Munich, 1959, pp. 82 ss.

150. «Zur Systematik der künstlerischen Probleme», en *Jahrbuch für Ästhetik*, 1925, p. 440; para la aplicación de esta fórmula a fenómenos del arte actual véase M. Imdahl, *Poetik und Hermeneutik III* (véase nota 78), pp. 493-505, 663-664.