

## Literatura e Historia literaria

Pablo D. Dema  
pablodema@yahoo.com.ar  
IFDC-VM

### Introducción

A partir de la adquisición del estatuto científico de la historia durante el siglo XIX, los estudios literarios incorporaron a sus intereses el problema de la constitución de una historia literaria. A partir de entonces los estudiosos, ya sea de manera individual o como representantes de los distintos enfoques teóricos surgidos a lo largo del siglo XX, no han cesado de establecer relaciones entre historia y literatura de manera diversa y cada vez más compleja. Ya sea que se trate de las historias de las literaturas nacionales o de postular las etapas del desarrollo de la literatura universal; ya sea que se intente historizar un género en particular o, de modo más general, describir las leyes de la evolución del fenómeno literario de manera relativamente autónoma, los cruces entre los fenómenos literarios y la descripción de su avance a lo largo del tiempo son un tópico ya clásico en el campo de la teoría literaria.

En este trabajo describiremos algunos de esos cruces entre literatura e historia centrándonos en las propuestas de algunos de los autores más representativos en este campo durante el siglo XX: G. Lukács, M. Bajtín, I. Tinianov, A. Warren y R. Wellek y H. R. Jauss.

G. Lukács, en su carácter de experto en la teoría político-económica de Marx y Engels, es el crítico que desarrolló más profundamente los alcances de la teoría marxista en el ámbito de la estética y de la literatura. En sus escritos sobre literatura posteriores a su libro *Teoría de la novela* Lukács fija sus argumentos partiendo siempre de lo que él considera una correcta interpretación de los trabajos de Marx y Engels. De modo que sus ideas sobre los criterios de valoración de una obra, su concepción del realismo o cualquier otro concepto siempre se presentan como ya dados en germen en las teorizaciones marxistas.

Este mecanismo se evidencia, por ejemplo, en su *“Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels”*<sup>1</sup>. En este trabajo Lukács recuerda que, de acuerdo con la teoría marxista, no existe la posibilidad de estudiar de modo independiente los fenómenos literarios ya que el desarrollo de la naturaleza, la sociedad, las ciencias y las artes forman parte de un único proceso histórico. Si bien la literatura es un ámbito *relativamente* autónomo, en última instancia forma parte y está determinado por la única “ciencia uniforme”: la Historia. Por lo tanto, si hay un desarrollo de la literatura, si ésta tiene una historia, habrá que definirla sin desatender su dependencia de la “Historia total de la producción social”.

---

<sup>1</sup> En su *Sociología de la literatura*. Madrid. Península. 1996. Pp. 205-230.

En este como en otros escritos de Lukács la exposición de las ideas marxistas se desarrolla en contrapunto con lo que él llama la “*vulgata*”, es decir el torrente de textos que, en nombre de Marx pero sin conocerlo en profundidad, caen en simplificaciones que, según Lukács, están lejos de proceder del sutil aparato teórico marxista. Una de ellas es la mecanización a la que suele ser llevada la célebre determinación de la *base* económica por sobre la *superestructura* secundaria de la que formaría parte la literatura. Según Lukács esta determinación no es, como se postula vulgarmente, mecánica ni obedece a una lógica unilateral de causa efecto. Tal posición no dejaría ningún rol activo al sujeto. Al respecto Lukács recuerda que el marxismo concede al hombre el poder de transformar el mundo y de crearse a sí mismo gracias a su capacidad de trabajo. Por lo tanto, si bien la base económica no deja de imponerse en última instancia, la relativa independencia de los sujetos que se desarrollan en distintas actividades gracias a la división el trabajo les permite desplegar su capacidad creativa libremente. Y esta creatividad humana alcanza su máxima expresión en el arte. La prueba de la relativa autonomía de la superestructura con respecto a la base económica la encuentra Marx en el hecho de que el florecimiento económico no coincide necesariamente con los grandes avances culturales y, a la inversa, ciertos momentos de esplendor en el ámbito de la filosofía o la literatura se dan en sociedades atrasadas con respecto a otras que no alcanzan tales logros filosóficos o literarios.

Uno de los fenómenos sobre los que ha teorizado Marx y que Lukács ha resaltado es el de la *fetichización* o *cosificación*, es decir el fenómeno según el cual en la sociedad capitalista las relaciones humanas desarrolladas en torno a las actividades económicas adquieren un carácter fantasmagórico y se presentan a la conciencia como relaciones “naturales”, como funcionando gracias a leyes propias (leyes impuestas por la dinámica del sistema económico) y no como lo que son: relaciones entre personas que fabrican e intercambian bienes. Así se produce un proceso de deshumanización en el que todas las formas de la vida pasan a concebirse en términos económicos. El tiempo de la vida, por ejemplo, está fragmentado y valuado deviniendo una “fuerza de trabajo” que el obrero está obligado a vender en el mercado. Este fenómeno conduce a la cosificación de todas las relaciones humanas pero no es percibido como tal por la mayoría de las conciencias atrapadas en esa mecánica. Pero esta falsa realidad que percibe la mayoría puede ser desvelada por ciertas formas de crítica entre las cuales se encuentra la literatura. Es por eso que Lukács le atribuye a la literatura un valor cognoscitivo ya que puede captar la esencia de la realidad y denunciar la deshumanización que conlleva el sistema de vida impuesto por la economía capitalista. La gran literatura es *realista* en la medida en que logra reflejar la realidad externa que la falsa conciencia distorsiona. “*El arte*, dice Lukács, *es la representación fiel y verdadera de la totalidad de la realidad*” (Lukács; 1996, 218). Esto no significa que el arte deba ser naturalista, en el sentido de que no alcanza con una reproducción “fotográfica” de la superficie perceptible del mundo. Para Lukács, y para la teoría marxista clásica, la realidad tiene un aspecto superficial, la “apariencia”, bajo la cual subyacen estratos más profundos que deben ser develados. El arte literario no debe dar cuenta de la esencia del mundo mediante un discurso abstracto ni tampoco puede contentarse con los aspectos superficiales, por el contrario, el arte literario más relevante, el realismo en el sentido marxista, capta la dialéctica de la realidad entendida como un juego de esencia y apariencia. De allí que una de sus categorías principales se la del *tipo*, el cual no es ni un modelo abstracto de sujeto social ni un ente singular sino un personaje en el que “*concurren todos los rasgos predominantes de aquella unidad dinámica en la cual la auténtica Literatura refleja la vida*” (Lukács; 1996, 220). El tipo

es una unidad vital que encierra las más importantes contradicciones sociales, morales y espirituales de una época, lo individual y lo socialmente general.

De este modo, desde la teoría marxista, las obras literarias más importantes son aquellas que logran captar la esencia de la realidad actual, realidad que es siempre un estadio en la contienda sin fin de las clases sociales y que es también un momento en la marcha inexorable hacia un sistema socialista en el que desembocará la Historia. En este marco, Balzac es erigido como el gran escritor realista, no porque él haya reflejado los aspectos superficiales de la realidad sino porque, aún contra sus simpatías personales por los sistemas políticos conservadores, produjo un arte “progresista” que reflejó con inusitada fidelidad la esencia de la realidad deshumanizada por el sistema capitalista.

A diferencia de lo que sucede en la teoría marxista, en la cual la evolución de la literatura se subordina a la evolución de la historia económico-política, el grupo de los Formalistas Rusos intenta definir el fenómeno literario partiendo de la literatura misma y sin considerar, en principio, elementos externos que la subordinen. Es sabido que los primeros trabajos de los formalistas apuntaban a la definición de los rasgos del lenguaje poético y que esta definición aspiraba a erigirse en un criterio universal para distinguir una obra literaria de una obra no artística. En este sentido, la definición de literatura acuñada por los formalistas podría ser caracterizada como *ontológica* en la medida en que le adjudica a la literatura un ser que permanece estable en su esencia. Sin embargo, la actividad intelectual de los Formalistas conoce etapas y diferencias entre sus miembros.

En los trabajos de la última etapa del grupo se destacan las teorizaciones de Iuri Tinianov, las cuales se distancian de esta primera concepción estática del fenómeno literario y se apoyan en la noción de “hecho literario”<sup>2</sup>, el cual queda definido por su constante evolución. Esta perspectiva teórica, que podríamos caracterizar como *funcionalista*, indica que lo que se considera como literario en un momento puede no haberlo sido en otro y, a la inversa, puede suceder que ciertos discursos que en la actualidad no son considerados como artísticos *funcionen* como tales en un estadio posterior del sistema literario.

Para Tinianov la obra literaria es un sistema de relaciones y a su vez las obras entre sí conforman un sistema que evoluciona según leyes propias. Lo que él percibe como constante en las obras no es un lenguaje poético siempre idéntico a sí mismo sino la relación entre el *material* verbal y un *factor constructivo*, un procedimiento dominante para darle forma al material y conformar la obra. En la poesía, por ejemplo, el material son las “agrupaciones semánticas” y el factor constructivo es el “ritmo”. En la poesía la frase rítmica prevalece por sobre los demás componentes de la obra como frase lógica; esto significa, ni más ni menos, que en poesía prima la musicalidad por sobre la significación o que se sacrifica el sentido a favor del sonido. Cada principio constructivo, cuando aparece, es eficaz para producir obras. Pero sucede que con el tiempo ese principio se extiende a la mayor cantidad de fenómenos posibles y sufre una “automatización”, una suerte de desgaste en tanto que procedimiento artístico. Entonces, desde los márgenes del sistema literario se va perfilando otro principio constructivo que primero será eficaz pero que gradualmente seguirá el mismo proceso de automatización. Pero este nuevo principio constructivo, señala Tinianov, no es proveído por el sistema literario sino que procede del *ambiente social*. De este modo se reconoce que la obra literaria no está construida por un lenguaje poético privativo de la literatura sino con un lenguaje social que adquiere, por diversos motivos, una función estética. El ejemplo que ofrece Tinianov es el de las cartas, las cuales no formaban parte

---

<sup>2</sup> “El hecho literario” en *Antología del formalismo ruso*; Emil Volek (comp). Fundamentos. Madrid. 1992. Pp. 205-225.

del orbe literario hasta que fueron introducidas como un principio constructivo nuevo dando lugar a una forma inédita de hacer obras e incluso a un género como la novela epistolar. En la actualidad, la incorporación de sesiones de *chat* en el cuerpo de algunas novelas de Daniel Link o Alejandro López cumplen una función semejante.

El tema de la evolución literaria es abordado con más detenimiento por Tinianov en un trabajo<sup>3</sup> en el que acuña el concepto de *función* para dar cuenta de las múltiples relaciones que se dan entre los componentes del sistema literario entre sí y con otros órdenes. El concepto de función implica una relación o correlación de elementos. Así, Tinianov denomina *función constructiva* de un elemento a su doble capacidad para entrar en correlación, por un lado, con otros elementos similares de otras obras (a este aspecto de la función constructiva Tinianov la llama *función autónoma*) y, por otro, a la capacidad para entrar en relación con los demás elementos de la obra en la que está inserto (la *función sinónima*). A su vez, y como herramienta fundamental para dar cuenta de la evolución literaria, Tinianov acuña la noción de *función literaria* para describir la relación entre una obra y las demás en un estado sincrónico y la relación de una obra con las demás en una serie diacrónica. Por último, la *función verbal* es la que permite rastrear la relación entre el sistema literario y el orden social del cual la literatura toma materiales, procedimientos, géneros discursivos “primarios”.

Como vemos, la evolución literaria no está completamente separada del orden social, pero Tinianov trata de resguardar el estudio de la evolución literaria de cualquier tipo de relaciones directas entre lo extra y lo intraliterario. Señala:

*“El estudio de la evolución literaria es posible únicamente si consideramos a la literatura en cuanto orden especial, en cuanto sistema correlacionado con otros órdenes, y condicionado por éstos. El examen debe ir de la función constructiva a la función literaria y de ésta a la función verbal (...) El estudio evolutivo debe ir del orden literario a los órdenes correlativos inmediatos y no a los más alejados, aunque sean fundamentales”* (Tinianov; 1992, 266).

De este modo, Tinianov establece una suerte de círculos concéntricos que van de lo más específico a lo más general y abarcador. De un componente de la obra al resto de los componentes de la misma, de ésta a las demás obras del sistema y de la serie y recién de allí al orden extra artístico. La literatura mantiene, de este modo, una autonomía que, en última instancia, conecta con lo social, aunque aquí no se trata, como en la teoría marxista, de un reflejo de la realidad ni se le atribuye a la obra la capacidad de captar su esencia.

A continuación trataremos de establecer de qué modo y con qué objetivos Mijail Bajtín utiliza la historia en sus estudios literarios, para tal fin seguiremos un capítulo de su libro dedicado a Dostoievski<sup>4</sup>.

El punto de partida de Bajtín es la constatación de que en la novela de Dostoievski convergen elementos pertenecientes a distintos géneros tales como el folletín, la novela de aventuras, la confesión y la hagiografía, entre otros. Tal mezcla genérica le permite al estudioso ruso caracterizar la novela de Dostoievski como *polifónica*, entendiéndolo por ello la presencia de distintas voces sociales en tensión en el mismo espacio discursivo. Si bien Bajtín reconoce un alto valor estético a esta forma artística, postula, y ésta es la tesis que largamente se aboca a demostrar, que la mezcla

---

<sup>3</sup> “Sobre la evolución literaria” en Emil Volek (comp). Op. Cit. Pp. 251-267.

<sup>4</sup> El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski en *Problema de la poética de Dostoievski*. F.C.E. México. 1986. Pp. 144-253.

genérica presente en la novela de Dostoievski no es totalmente novedosa sino que se trata del punto culminante de una larga tradición que se remonta a la Antigüedad. Es necesario entonces historizar este género y ubicarse en el plano de la *poética histórica*.

El trabajo de Bajtín está destinado a mostrar que todos los géneros, aún cuando los escritores que los utilicen no lo sepan, tienen una suerte de memoria que se actualiza (nunca de modo idéntico) toda vez que un autor recurre a sus principios rectores. “*El género vive en el presente pero siempre recuerda su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por eso, capaz de asegurar la unidad y continuidad de este desarrollo*” (Bajtín; 1986, 151).

Si bien no podemos seguir en detalle la extensa exposición que Bajtín hace del surgimiento y desarrollo del género que se propone historizar, podemos marcar algunos hitos sobresalientes en ese derrotero histórico. En primer lugar hay en la Antigüedad y en el período helenístico un conjunto heterogéneo de clases discursivas que eran denominadas *cómico-serias* y que se oponían a los géneros serios, entre los cuales se encuentra la tragedia, la epopeya y la historia. Entre los géneros cómico-serios los dos más importantes son el *diálogo socrático* y la *sátira menipea*. Estos géneros tienen en común un nexo profundo con el *folklore carnavalesco*, lo cual conlleva una percepción carnavalesca del mundo, una forma específica de dar cuenta de la realidad que posee “una poderosa fuerza vivificante y transformadora y una vitalidad invencible (Bajtín; op. Cit., 152)”. Bajtín acuña la expresión *literatura carnavalizada* para dar cuenta de las obras que directa o indirectamente han experimentado la influencia del folklore carnavalesco.

Como rasgos destacados de estas formas de literatura carnavalizada que son los géneros cómico-serios Bajtín señala los siguientes: en primer lugar se da la abolición del distanciamiento épico y trágico que imponía situar los acontecimientos representados en el pasado. En los géneros cómico-serios los acontecimientos que se representan pertenecen a la actualidad y a la esfera de lo cotidiano. Los héroes mitológicos y las figuras históricas aparecen en contigüidad con personajes actuales en un movimiento que los coloca al borde del absurdo. En segundo lugar, estas obras tienen una relación mucho más libre y crítica con la tradición que los géneros serios; por eso se le otorga mayor importancia a la libre invención y a la experiencia inmediata. Por último, los géneros cómico-serios se caracterizan por una deliberada heterogeneidad de estilos y de voces. Se rompe la unidad de estilo propia de la epopeya y la tragedia y se da lugar a la pluralidad de tonos en la narración, a la mezcla de lo alto y lo bajo, la intercalación de géneros menores, la mezcla de verso y prosa, las jergas, el bilingüismo y el discurso bivocal.

Contrariamente a la idea de que la novela procede directamente de la epopeya (esta posición es defendida por Lukács en su *Teoría de la novela*), de las investigaciones de Bajtín se desprende que el género novelesco tiene al menos tres “raíces”: la epopeya, la retórica y el carnaval; cada una de estas raíces da lugar a tres líneas de la novela europea: la épica, la retórica y la carnavalizada respectivamente. La novela de Dostoievski procede de esta tercera línea.

El capítulo de Bajtín se detiene en una pormenorizada caracterización de la sátira menipea y del diálogo socrático y sus proyecciones históricas para luego pasar a la caracterización detallada del espectáculo carnavalesco y la penetración de sus principios en las obras literarias. Luego, el autor examina un amplio corpus de obras de Dostoievski en el que se ven aparecer los rasgos de esta literatura carnavalizada de larga data en la tradición occidental. Como conclusión Bajtín señala:

*Dostoievski es el creador de una auténtica polifonía, que no existió, desde luego, ni en el diálogo socrático, ni en la sátira menipea clásica, ni en el misterio medieval, ni en Shakespeare o Cervantes, ni en Voltaire o Diderot, ni en Balzac o Hugo. Pero la polifonía fue sustancialmente preparada dentro de esta línea de desarrollo de la literatura europea. Toda esta tradición, empezando desde el diálogo socrático y la menipea, se regeneró y renovó en Dostoievski en la forma irrepetiblemente original e innovadora de la novela polifónica* (Bajtín; op. Cit. 252).

Nos resulta útil acudir a la mirada más cercana a la actualidad de Julia Kristeva<sup>5</sup> para, retomando sus puntualizaciones sobre el trabajo de Bajtín que acabamos de comentar, establecer algunas comparaciones significativas entre los aportes bajtinianos, el Formalismo Ruso y la teoría literaria marxista. El objetivo de Kristeva es advertir sobre los peligros de incorporar las obras de los Formalistas y del grupo de Bajtín en los ámbitos académicos europeos y americanos cuarenta años después de su escritura sin tener en cuenta sus condiciones de producción. En lo que atañe específicamente a los trabajos de Bajtín, Kristeva señala los límites teóricos (e históricos) de su producción y destaca los aciertos, sus formidables intuiciones teóricas (por ejemplo al adelantar futuros desarrollos de la lingüística o del psicoanálisis) y sus méritos con respecto a las teorías de sus contemporáneos. Es en este último sentido en el que Kristeva señala que, en la misma situación histórica y con las mismas herramientas teóricas a su disposición, Bajtín supera ciertos escollos en los que tanto el formalismo como el marxismo quedan atrapados.

Según Kristeva, la meta del estudio de Bajtín es explicar la particularidad de la novela de Dostoievski situándola en el interior de una tipología de *sistemas significantes* en la historia. Se propuso estudiar, como algunos de los formalistas también lo hicieron, la novela en su particularidad estructural (sincrónicamente) y además en su emergencia histórica y posterior desarrollo. Como vimos, para Bajtín el género es el depósito de una memoria literaria y los descubrimientos que él extrae del análisis sincrónico se confirman con los estudios diacrónicos. Esta operación realizada por Bajtín es la que marca, según Kristeva, una diferencia con respecto a la poética formalista a la cual la autora señala como severas limitaciones, entre otras, el hecho de derivar la especificidad de su objeto del estudio de categorías de la lingüística estructural y el no considerar a las obras literarias como el producto de una práctica concreta llevada a cabo por sujetos socialmente situados<sup>6</sup>.

Para realizar un contraste entre el Formalismo y Bajtín, Kristeva señala que mientras que los formalistas realizaban un repertorio de los componentes del relato para postular una estructura básica común a todos (en definitiva, para abstraer, para conceptualizar) “*Bajtín hace intervenir una tipología de los universos literarios irreductibles los unos a los otros y recortando la linealidad histórica en bloque de*

---

<sup>5</sup> Kristeva, Julia: “La poética o la representación representada”, introducción a *La poétique de Dostoievski*. Du Sauil. París. 1970. Traducción para la cátedra Análisis y crítica II Gloria Marroco y Analía Montes. Publicación de circulación interna. Fac. de Hum. y Artes. UNR.

<sup>6</sup> Hacemos una aclaración: Kristeva señala que los formalistas, en su pretensión de cientificidad, dejaron desvanecer el objeto literario bajo el peso de las categorías de la lengua y se alejaron de la práctica literaria concreta. El discurso de los formalistas es, según Kristeva, una opción teórica clausurada, incapaz de vincular la literatura a las demás prácticas discursivas y de reconocer su historicidad. Los formalistas han hecho, sin embargo, esfuerzos por salir de esa clausura teórica pero la poética no alcanzó “el grado de complejidad” necesario para lograrlo. Podemos conjeturar que, entre los atisbos de ese esfuerzo por tratar al fenómeno literario desde una perspectiva que tenga en cuenta su evolución, se encuentran los trabajos de Tinianov que hemos comentado.

*prácticas significantes*” (Kristeva; op. cit. 7). En lugar de tender a la abstracción, de reducir los individuos a un modelo que los predeterminaría, como hacen los formalistas, Bajtín considera los objetos en su especificidad concreta tipológicamente diferenciados. A la vez, Bajtín se alejaría de las tendencias de tipo marxista ya que, según señala Kristeva, los sistemas significantes que describe “no reflejan las estructuras sociohistóricas” porque ellos tienen una historia propia que atraviesa los distintos modos de producción. Por ejemplo, la cohesión de elementos dispares da lugar a una percepción carnavalizada del mundo que se halla en la Antigüedad, en la Edad Media y en los posteriores desarrollos del capitalismo. Para distinguir la posición de Bajtín de la de los formalistas y de la de los marxistas Kristeva concluye:

*“pasando por el filtro estructuralista de los formalistas<sup>7</sup>, la poética histórica (bajtiniana) se encamina hacia una definición de su objeto como tipo de sistema signifiante, y hacia una concepción de la historicidad propia de los modos de significar, sin subordinarlas a un determinismo histórico”.* (Kristeva; op. Cit, 7).

Para Hans Robert Jauss, uno de los principales representantes de la Escuela de Constanza, el concepto de historia literaria es inherente al objetivo principal de su teoría de la literatura conocida como Estética de la Recepción. Señala Jauss: el objeto de las investigaciones de la Estética de la recepción es “*la historia literaria definida como el proceso que implica siempre sus tres factores: el autor, la obra y el público*” (Jauss; 1981, 34)<sup>8</sup>. Se trata, según Jauss, de un proceso dialéctico e intersubjetivo que va del productor al receptor pasando por la obra. Esta posición teórica pretende superar las visiones parciales de otros enfoques centrados sólo en la obra (el formalismo y el estructuralismo), en el autor (los estudios “biografistas” más tradicionales) o en el público (las sociologías del público, las historias del gusto) y aspira a dar cuenta de la comunicación literaria integrando los tres componentes. Con el término *recepción* Jauss se refiere tanto a la manera en que una obra es recibida como a los efectos y las respuestas que la obra genera (uno de ellos, por ejemplo, puede ser la producción de otra obra como “respuesta” a la anterior, de modo que el receptor deviene a su vez productor<sup>9</sup>). Con el concepto de *estética* Jauss quiere significar la posibilidad de obtener conocimiento acerca del arte gracias a la práctica de experiencias artísticas concretas.

La Estética de la recepción no es formalista, en el sentido de que no se limita a describir estructuras de las obras, ni es contenidista, en el sentido de que su objetivo no

---

<sup>7</sup> Es decir, tomando del formalismo el interés por los rasgos formales de las obras, recordemos que en el capítulo de Bajtín que comentamos el autor se propone describir, entre otros elementos, la “estructura” de la novela de Dostoievski.

<sup>8</sup> “Estética de la recepción y comunicación literaria” en *Punto de vista*, año IV, n 12. 1981. Buenos Aires. Traduc. Beatriz Sarlo.

<sup>9</sup> Aunque no haya alusiones a los trabajos del grupo de Bajtín, algunas consideraciones de Jauss recuerdan a las posiciones de los integrantes de este grupo. La concepción “dialógica” de la palabra acuñada por Bajtín implica, de modo similar a como lo señala Jauss, que todo enunciado es respuesta, continuación, parodia, etc. de un enunciado anterior. Además ese enunciado que responde a uno anterior engendra necesariamente algún tipo de respuesta. Otra coincidencia se halla en cuanto a la necesidad de considerar el fenómeno literario en sus tres dimensiones, autor, obra y receptor. Recordemos que en su trabajo “El lenguaje en la vida y el lenguaje en la poesía” Voloshinov denuncia la “fetichización de la obra” (es decir los estudios literarios que se limitan a estudiar la estructura de la obra) y la “psicologización” (es decir aquellas corrientes que describen las obras como reflejos de una subjetividad particular sin considerar la obra en sí y su relación con el receptor). Estas coincidencias no harían más que confirmar la posición de Kristeva quien destaca, más allá de la falta de rigor teórico, el cúmulo de intuiciones y la agudeza de las observaciones presentes en el grupo de Bajtín que encontrarían luego desarrollos teóricos más rigurosos.

es fijar la significación de una obra. Para Jauss no hay un sentido que le pertenezca a la obra sino que hay infinidad de interpretaciones de la obra, cada una realizada desde un horizonte histórico determinado. El sentido de una obra resulta de la convergencia de un rasgo inherente a ella (su código primario, su *horizonte de expectativas*) y de un *horizonte de experiencias* aportado por el receptor. Lo que hay que tener en cuenta es que una misma obra tiene un sentido distinto según entre en relación con nuevos horizontes de experiencias, o, dicho de otro modo, en cada momento la “concretización del sentido” se produce de una manera nueva ya que uno de sus términos (el horizonte de experiencias) cambia. La historia, entonces, desde la Estética de la recepción, es la historia de los sucesivos diálogos, del interminable y siempre cambiante juego de preguntas y respuestas que un productor realiza a través de su obra a los distintos públicos a lo largo del tiempo.

Cada lector sabe entonces que su lectura no devela un sentido oculto tras la obra sino que su comprensión de la misma es producto de *su* interpretación, la cual está limitada por su horizonte histórico. Tal concepción de la interpretación es deudora, señala Jauss, de la hermenéutica. En uno de los más destacados representantes de esa tradición filosófica, H. G. Gadamer, es que Jauss se apoya para resaltar la necesidad de desarrollar la comprensión en tres actos: la comprensión, la interpretación y la aplicación. Si bien Jauss no se explaya al respecto, señala que la hermenéutica literaria debe completar el arco hermenéutico con alguna forma de aplicación de lo comprendido en el texto del mismo modo que el teólogo no se limita a interpretar las escrituras sino que les encuentra una aplicación práctica en el sermón y el jurisconsulto también pasa de la comprensión del texto legal a su uso en casos prácticos.

Volviendo a la cuestión de la historia literaria, Jauss opone su teoría a otras formas de historizar “tradicionales” que utilizan categorías tales como herencia, fuente e influencia. Según Jauss estas narraciones unilineales de la historia (la historia de las “grandes obras”) deberían dar paso a una concepción dialéctica de la historia que permitiría develar un cúmulo de relaciones comunicativas que se hallan ocultas por filiaciones reducidas a una causalidad simple. Desde esta perspectiva dialéctica un período artístico, un movimiento o una época no se concibe como un hecho que pueda ser definido objetivamente, por el contrario y al igual que como sucede con el sentido de las obras, el período tiene significaciones diferentes a lo largo del tiempo que pueden ser relevadas desde el inicio a la actualidad. El Romanticismo, por ejemplo, no puede ser definido como un período cerrado del pasado sino que habrá que dar cuenta de las distintas significaciones que se le ha asignado a lo largo del tiempo. Así, el Romanticismo será la historia de las concretizaciones del significado del Romanticismo realizadas desde sucesivos horizontes históricos.

## Conclusión

A través del comentario de los trabajos anteriores hemos querido brindar una muestra de los problemas suscitados (y de las distintas soluciones ofrecidas) al cruzar literatura e historia. Este tema aparece en trabajos considerados clásicos en el campo de la teoría literaria. Como ejemplo basta mencionar el tratamiento que le dan Warren y Wellek en el capítulo “Historia literaria” de su libro *Teoría literaria*<sup>10</sup>. Allí los autores retoman el problema de la historia literaria y señalan que en general los estudios oscilan entre dos polos igualmente opuestos: o bien hacen depender la historia de la literatura de

---

<sup>10</sup> Wellek, R y Warren, A: *Teoría literaria*. Gredos. Madrid. 1966.

la historia social y política (en cuyo caso la literatura es un mero “reflejo” de algo exterior a ella y por ende no es historia literaria) o bien realizan estudios de obras literarias y luego las ordenan en una cronología que no llega a ser una verdadera historia. Si en el pasaje anterior es posible identificar una crítica a una teoría del reflejo cercana a los estudios propuestos por Lukács, en otro momento Wellek y Warren realizan una crítica directa del proceder de los formalistas.

En principio Wellek y Warren parecen cerca de los formalistas en la medida en que abogan por una historia de la literatura que encuentra las leyes de su evolución en la literatura misma y no fuera de ella. Sin embargo, luego de describir la idea de la automatización de ciertos procedimientos, los autores señalan que los formalistas no explican “*por qué la evolución ha de orientarse en determinado sentido o dirección: es evidente que los simples esquemas de flujo y reflujo son insuficientes para explicar toda la complejidad del proceso*” (Wellek-Warren; 1966, 320).

En otro momento de su exposición, hallamos un comentario de Wellek y Warren que no parece contradecir del todo los postulados de dos de los autores que ya hemos comentado. El pasaje dice:

*Una obra de arte no permanece invariable en el curso de la historia. Hay, sin duda, una sustantiva identidad estructural que siempre ha sido la misma a través de los tiempos. Pero esa estructura es dinámica; cambia en todo el curso de la historia al pasar por la mente de los lectores, críticos y artistas. El proceso de interpretación no se ha interrumpido nunca (...). Una de las tareas del historiador es la descripción de tal proceso. Otra es delinear el desenvolvimiento de obras de arte dispuestas en grupos menores y mayores según los autores, los géneros o los tipos estilísticos”* (Wellek-Warren; 1966, 306).

Si en el último fragmento de la cita notamos una compatibilidad entre la tarea del historiador de la literatura y el trabajo que realizó Bajtín con la novela de Dostoievski, en la primera parte aparece con claridad una coincidencia con lo que luego propondrá Jauss y la Escuela de Constanza. Nótese que Wellek-Warren hablan, por un lado, de una identidad estructural de la obra, término que podría ser equivalente a la de un código primario u horizonte de expectativa de la obra tal como lo define Jauss; por otra parte, Wellek y Warren observan que pese a la identidad estructural la obra no es invariable ya que está sometida a sucesivos procesos interpretativos a lo largo de la historia. Aquí advertimos otra vez una compatibilidad con la hipótesis de Jauss, la obra no tiene un significado que le pertenezca sino que es infinitamente interpretable y cada una de las interpretaciones es válida y está limitada por el horizonte histórico.

Sin duda se trata de uno de los momentos más interesantes del trabajo de Wellek-Warren porque coincide con las consideraciones de Jauss las que, al contar con la ventaja histórica de producirse después de las demás que comentamos, es la más rigurosa y aceptada. Sin embargo, a nuestro juicio y con lo que alcanzamos a entrever a partir de los textos estudiados, no queda del todo claro que la propuesta de la Estética de la Recepción sea sin más la que tiene la última palabra en la cuestión de la historia literaria. Tal como lo señala Todorov<sup>11</sup>, no podemos sino calcular las consecuencias del vuelco que dio la teoría de los formalistas luego del planteo del historicismo radical del “hecho literario” realizado por Tinianov en sus trabajos previos a la disolución del grupo a finales de los años veinte debido a la censura política. Por otra parte, pese a las

---

<sup>11</sup> Todorov, Tvetan: “El lenguaje poético (Los formalistas rusos)” en *Crítica de la crítica*. Paidós. Barcelona. 1992. pp 17-33.

limitaciones que señala Kristeva, los aportes de Bajtín, lejos de agotarse, siguen dando sus frutos en la actualidad en innumerables trabajos de toda índole. Por último, la tradición de los estudios marxistas que inaugura Lukács y que muy a menudo queda rápidamente descalificada acusada de ser una simple teoría del “reflejo” tiene todavía en autores como Fredric Jameson representantes que no parecen dispuestos a abandonar algunos de sus supuestos teóricos que sirven de punto de partida para la elaboración de conceptos tan agudos como el de “inconsciente político”<sup>12</sup>. Por todo lo anterior creemos que, lejos de estar cerrado, el problema de la historia literaria es un campo de debate activo, rico y heterogéneo.

## Bibliografía

BAJTÍN, Mijail: *Problemas de la poética de Dostoievski*. F.C.E. México. 1986.

JAMESON, Fredric: *Documentos de cultura. Documentos de barbarie*, Visor, Madrid. 1989.

JAUSS, Hans Robert: “Estética de la recepción y comunicación literaria” en *Punto de vista*, año IV, n 12. 1981. Buenos Aires. Traduc. Beatriz Sarlo.

KRISTEVA, Julia: “La poética o la representación representada”, introducción a *La poétique de Dostoievski*. Du Saulil. París. 1970. Traducción para la cátedra Análisis y crítica II Gloria Marroco y Analía Montes. Publicación de circulación interna. Fac. de Hum. y Artes. UNR.

LUKÁCS, György: *Sociología de la literatura*. Madrid. Península. 1996.

TININOV, Iuri: “El hecho literario” en *Antología del formalismo ruso*; Emil Volek (comp). Fundamentos. Madrid. 1992.

“Sobre la evolución literaria” en *Antología del formalismo ruso*; Emil Volek (comp). Fundamentos. Madrid. 1992.

TODOROV, Tvetan: *Crítica de la crítica*. Paidós. Barcelona. 1992.

*Teoría de la literatura de los formalistas rusos*; Siglo Veintiuno. 2004

WELLEK, R. y WARREN, A.: *Teoría literaria*. Gredos. Madrid. 1966.

---

<sup>12</sup> Ver Jameson, Fredric: *Documentos de cultura. Documentos de barbarie*, Visor, Madrid, 1989