

Capítulo I

El concepto de periodo en la historia literaria

La historia literaria no ha prestado toda la atención debida al debate de la categoría de periodo. Así, "... La división en períodos se ha hecho tradicionalmente de modo empírico..." (TACCA 1968, 98). A pesar del frecuente pragmatismo, de todos modos se han formulado variadas propuestas periodológicas, sustentadas en una diversidad de criterios. Conviene ahora revisar, aunque sea someramente, las más relevantes de éstas.

Gozó en el pasado de gran predicamento la posición que hoy podríamos tipificar como naturalista ingenua. Los partidarios de este tipo de concepción establecían un paralelo entre el desenvolvimiento del quehacer literario y determinados fenómenos naturales, como las estaciones o las etapas de la vida humana. Algunos (los más spenglerianos) postulaban que las literaturas nacen, se desarrollan y mueren, de modo semejante a cualquier organismo viviente. Otros, algo más sofisticados, descubrían en toda literatura la alternancia de ciclos de larga duración en los que se sucedían periodos primaverales, estivales, otoñales e invernales. Resulta en nuestros días evidente que una literatura obedece en su desarrollo a factores muy distintos de los naturales, mucho más complejos y mucho menos regulares. A este naturalismo ingenuo, fruto de un positivismo que veía en las ciencias naturales el modelo de todos los saberes, se aunaba una visión del escritor, no como creador, sino como simple transmisor de una metafísica

“voz” o espíritu del pueblo (*Volksgeist*), elaboración suprahistórica de un ser nacional supuestamente no-conflictivo.

Otra opinión comparte con la anteriormente expuesta las inclinaciones al ahistoricismo metafísico. Se trata de aquélla que postula que todo autor y toda obra constituyen expresión del “espíritu de la época” (*Zeitgeist*). En algunos casos se vincula la aparición de dicho espíritu con el surgimiento de una nueva generación. Cada periodo o corriente literaria supondría la simétrica sucesión de un cierto número de generaciones, que nos conducen desde el orto hasta el ocaso de un “espíritu de época”. Pero lo que habría que demostrar justamente es que las obras de un periodo participan de un mismo “espíritu”, y no postular a priori la existencia de éste. El periodo no es pues la encarnación de una esencia intemporal que el estudioso debe intuir o aprehender en una obra. Un periodo es la resultante de fuerzas contrapuestas, y obras diversas pueden expresar “espíritus” diversos (no sólo en lo ideológico, sino también en cuanto a orientaciones estéticas).

El polo opuesto a estas tesis metafísicas lo constituye la tesis nominalista extrema, que conceptúa a los periodos como la expresión de una simple nomenclatura más o menos arbitraria. El periodo sería un ente vacío de contenido, un compartimiento ad hoc que acoge a un determinado lapso de tiempo, en síntesis, un instrumento para un estudio de naturaleza puramente descriptiva. Aquí se incide en el aspecto contradictorio del periodo y, en nombre de su heterogeneidad, se le niega todo carácter unitario. Así, el nominalismo justifica la arbitrariedad total en la selección de periodos, que pueden establecerse a partir de fechas históricas, siglos, años de reinado de un soberano, etc. Y esto porque se enfatiza la singularidad de los fenómenos literarios, apreciándose cada obra como un caso único. Pero si bien es cierto que toda obra es en un sentido “única”, también tiene mucho en común con otras, ya sea porque comparte rasgos genéricos, o porque forman parte de una misma tradición, o porque las aproxima una perspectiva ideológica o el ser fruto de una misma conflictividad social. Toda obra tiene una individualidad propia, pero nunca puede ser plenamente

única: si fuera tal, constituiría una experiencia incomunicable. El periodo no es una esencia, pero está articulado por factores de cohesión, que establecen relaciones entre las obras que se ubican a su interior. Relaciones que no siempre son armónicas, sino con frecuencia conflictivas.

Se ha propuesto también organizar los periodos en la historia literaria a partir de las épocas culturales (como Renacimiento, Barroco, etc.). Este enfoque adolece de dos inconvenientes. El primero: denominaciones de esa índole sugieren una homogeneidad de los productos culturales propios de cada época. Si examinamos simplemente el campo de las diferentes artes constataremos que "... Rara vez una unidad periódica sella de manera homogénea a las artes vecinas..." (CYSARZ 1946, 129). En la misma serie literaria, es posible constatar una diversidad semejante, lo que indudablemente se hace más palpable en literaturas como la peruana, desgarradas por enmarañados procesos de transculturación. Esta última observación nos lleva al segundo inconveniente anunciado: el hacer referencia a épocas culturales formuladas a partir de la experiencia europea torna dificultoso el dar cuenta de procesos culturales que no son simple reflejo de los ocurridos en la metrópoli, sino respuesta creativa ante el choque de culturas. Tampoco resulta fácil esquivar este escollo pretendiendo postular épocas culturales exclusivamente peruanas o latinoamericanas: en todo caso nadie parece hasta hoy haber tenido éxito en semejante empeño.

Conviene examinar ahora el problema de las generaciones, dado que muchas propuestas periodológicas se basan en ellas. Se trata sin duda de un punto muy debatido y que sólo es posible abordar someramente. Diversos estudiosos ven en el surgimiento de nuevas generaciones un motor del cambio cultural: la insurgencia de los jóvenes contra los valores consagrados estaría a la base de la renovación en la escena literaria. Ahora bien, inmediatamente surge la necesidad de precisar cada cuánto tiempo aparece una nueva generación. Y aún si aceptamos la opinión que parece la más coherente, la de Ortega y Gasset, que postula la eclosión de una generación cada 15 años, no podemos dejar de enun-

ciar algunos reparos insoslayables al denominado método de las generaciones. Es notorio que la coetaneidad de un grupo de escritores implica que éstos reciben el impacto de similares circunstancias políticas, sociales o culturales, que suelen moverse en los mismos ambientes o recibir la influencia de maestros comunes. Pero no es menos cierto que frente a estímulos semejantes, distintos individuos reaccionan de maneras también diversas, e incluso totalmente contrapuestas: la unidad generacional resulta sólo aparente, y encubre con frecuencia propuestas divergentes. En todo caso, la pertenencia a una generación cronológica es sólo un factor, entre otros muchos, que contribuye a diseñar la personalidad literaria de un autor. La generación no constituye pues ningún tipo de unidad orgánica, y sí una categoría de tipo meramente descriptivo, que puede ser de utilidad para agrupar a una promoción de escritores recientes, cuando la proximidad entre el observador y el objeto de estudio impide percibir con claridad las varias orientaciones que coexisten en ese todo empírico que llamamos generación. De allí que resulte arbitrario pretender hablar de una “teoría materialista” o “marxista” de las generaciones, insistiendo en la instrumentalización de una categoría que no resulta pertinente para el estudio sistemático de la evolución literaria.

Podemos ir desprendiendo algunas conclusiones iniciales de esta rápida revisión. En primer lugar, se nos impone la evidencia de que no es posible formular “leyes” periodológicas que instauren forzadas regularidades en el proceso literario, ya se trate de ciclos similares a los de la naturaleza, de generaciones o de fechas más o menos arbitrarias. Como lo afirma Raimundo Lida, “... No hay, claro está, períodos naturales. Lo que se presenta directamente al historiador es un indiviso fluir de sucesos y fechas, y toca al historiador mismo determinar en esa corriente tales o cuales unidades cronológicas, hasta cierto punto individualizables...” (LIDA 1958, 40). Se trata pues de acercarse al proceso histórico no para asignarle un sentido, sino para encontrarle uno. “... La determinación de períodos sólo tiene valor científico cuando se logra a base de un nutrido material de experiencia cuidadosamente analizado, libre de vacías abstracciones y generalizaciones...” (LIDA 1958, 36).

Hemos dejado para el final el examen de la concepción que parece tal vez la más coherente, la que propone René Wellek. Para este autor, los periodos literarios deben delimitarse mediante criterios exclusivamente literarios: "... Un período es así una sección de tiempo dominada por un sistema de normas, pautas y convenciones literarias cuya introducción, difusión, diversificación y desaparición pueden perseguirse..." (WELLEK y WARREN 1959, 318). En tanto que la literatura es un producto cultural con su especificidad propia, resultaría lógico que la historia literaria estructure sus periodos con criterios específicos.

Sin embargo, es posible levantar algunas objeciones respecto a esta conclusión. Si bien la historia literaria tiene su especificidad, es indudable que está inextricablemente unida al conjunto de procesos que constituyen la Historia. El enfatizar lo específico puede resultar una consecuencia de la tendencia de nuestra época a la hiperespecialización, a la creación de compartimientos estanco en los cuales se aísla a las diversas disciplinas, dificultando una visión de conjunto. Una segunda objeción apunta en la propia formulación de Wellek: se habla de una sección de tiempo *dominada* por un sistema de normas, lo que indica que existen otras normas actuantes al mismo tiempo que la dominante. Obviamente esto relativiza la propuesta unidad del periodo. Esta observación puede apoyarse en opiniones de Aguiar e Silva: "... Un período no se caracteriza por una perfecta homogeneidad estilística, sino por el predominio de un estilo determinado..." (AGUIAR 1981, 248); "... los períodos no se suceden de manera rígida y lineal, o como bloques monolíticos yuxtapuestos, sino a través de zonas difusas de imbricación e interpenetración. Un sistema de normas no se extingue abruptamente, en un año y mes determinado, como tampoco se forma de golpe, súbitamente..." (AGUIAR 1981, 249); afirma incluso que con frecuencia dos sistemas de normas "... no se limitan a coexistir, sino que se interpenetran y confunden inextricablemente en el mismo artista y hasta en la misma obra..." (AGUIAR 1981, 249).

Algunas conclusiones: no es posible hablar de periodos literarios plenamente homogéneos (esto ya lo había intuido Cysarz); las

fechas en literatura sólo son útiles en tanto puntos de referencia, no en tanto barreras rígidas. Sigamos pues el consejo de Lida: "... Deber del historiador de la literatura es respetar la complejidad de la época que estudie y no simetrizarla caprichosamente..." (LIDA 1958, 32). Retomaremos estas reflexiones al momento de delinear nuestra propuesta periodológica.

Un periodo está determinado por las tensiones entre la ley de continuidad (o de persistencia) y la ley de cambio. En opinión de Wellek —quien retoma algunos aportes de los formalistas rusos— el cambio literario, o sea la sustitución de un conjunto de normas por otro distinto, se produce a consecuencia de la "automatización" de determinados recursos que se tornan rutinarios, perdiendo su capacidad creativa, lo que impulsa a una renovación de recursos. Sin embargo, reconoce que el cambio literario "... Es un complejo proceso que varía de una ocasión a otra; en parte es interno, producido por el agotamiento y el deseo de cambio, pero en parte también es externo, provocado por cambios sociales, intelectuales y todos los demás de orden cultural..." (WELLEK y WARREN, 1959, 321).

Esta relación entre lo literario y lo extraliterario la precisa con mayor rigor Jan Mukarovsky, el más destacado representante del Círculo Lingüístico de Praga (en el que también se formó René Wellek), heredero y continuador en muchos aspectos del formalismo ruso. Señala este autor que "... Toda transformación de la estructura artística es provocada —motivada— de algún modo desde el exterior, ya sea directamente por la evolución de la sociedad o por el desarrollo de alguno de los ámbitos de la cultura... No obstante, el modo de cómo se liquida un impulso exterior y la dirección en la que influye en la evolución del arte, se fundamentan en presupuestos contenidos en la propia estructura artística..." (MUKAROVSKY 1971, 57). Y, previniendo cualquier tentación mecanicista, agrega a continuación que el arte "... expresa las propiedades y el estado de la sociedad, pero en modo alguno es la consecuencia inmediata de su estado y organización..." (MUKAROVSKY 1971, 58). Para aprehender a plenitud la noción de cambio literario

(y por ende la de periodo) resulta entonces necesario examinar someramente las relaciones entre la literatura y las demás dimensiones de la práctica humana: "... comprendre l'oeuvre d'art dans son histoire, c'est à dire à l'intérieur d'une histoire littéraire définie comme 'succesion de systèmes', cela ne signifie pas encore la saisir dans l'histoire, selon l'horizon historique de sa naissance, dans sa fonction sociale et dans l'action qu'elle a exercée dans l'histoire..." (JAUSS 1987, 43) ["... comprender la obra de arte en su historia, es decir, al interior de una historia literaria definida como 'sucesión de sistemas' no significa aún captarla en la historia, según el horizonte histórico de su nacimiento, en su función social y en la acción que ella ejerció en la historia..." (Mi traducción. Los énfasis son del propio Jauss)].

Yuri Tinianov, uno de los más importantes formalistas rusos, reflexiona justamente sobre el cambio en la literatura. Reprocha (en 1927) a la historia literaria el estar dominada por el sicologismo individualista y obnubilada por el fetichismo del dato, y asimismo aislar la que él denomina serie literaria de las series culturales y sociales vecinas. Por esto Tinianov se interesa no por la génesis de los fenómenos literarios, sino por la evolución literaria. Entendiendo a la obra literaria y a la literatura en tanto sistemas, conceptúa a la evolución literaria como "... un cambio de la relación entre los términos del sistema, es decir un cambio de funciones y de elementos formales, la evolución resulta ser una 'sustitución' de sistemas..." (TINIANOV 1973, 138).

Toda obra, en tanto elemento de un sistema literario, cumple dos tipos de funciones: una función literaria y una función verbal. La primera hace referencia al rol que cumple la obra en la serie literaria (inaugurar, desarrollar, renovar o cuestionar un sistema de normas); la segunda se vincula al papel que desempeña en relación con la vida social (lo que dice sobre ella —que no siempre coincide con la intención del autor). Pero para establecer la relación de una obra con el aspecto social es necesario determinar previamente su puesto en la serie literaria. Para Tinianov, el sistema de la literatura no es pues un ente autosuficiente, sino que es

una serie que se halla en constante relación con las demás series de la vida cultural y social, aunque destaca que no hay una coincidencia entre la evolución literaria y la de las demás series, sino que cada una posee una dinámica particular.

La propuesta de Tinianov tiene dos virtudes: descartar cualquier visión autárquica de la literatura, y enfatizar la relación no mecánica entre literatura y sociedad. Sin embargo, adolece también de limitaciones. La denominada función verbal queda como una noción demasiado gaseosa que no aclara de manera adecuada cómo se vinculan lo literario y lo social. Tinianov percibe una multiplicidad de series paralelas que coexisten y se interrelacionan, pero no consigue definir la naturaleza de las conexiones que ligan a las diversas series; en pocas palabras: no aprehende la totalidad. La categoría de totalidad proviene de la tradición hegeliana y marxista. Para Hegel, la totalidad está dada por el autodesenvolvimiento de un espíritu que se realiza en la historia. Para Marx, la totalidad es síntesis de múltiples determinaciones: es, en términos de Karel Kosík, una totalidad concreta.

Veamos cómo el marxismo ha solido presentar las relaciones entre la esfera de la literatura (y del arte, y de la cultura), y la esfera de lo social. Las versiones simplificadas suelen contraponer dos niveles en la totalidad: la infraestructura y la superestructura. La relación entre ambos sería de tipo más o menos mecánico, es decir que el segundo refleja o reproduce las estructuras del primero (con todas las “mediaciones” que se ubique entre ellos, en la versión más sofisticada, pero no menos dogmática y positivista de Althusser). Incluso Goldmann incurre en deslices de esta naturaleza, al postular la existencia de una homología entre la estructura de una obra y la de la realidad social con que se vincula. Estos enfoques reduccionistas obedecen a una inversión mecanicista de la dialéctica hegeliana (BOZAL 1970): en vez de un espíritu que se realiza en la historia, nos encontramos con una infraestructura que genera, a su imagen y semejanza, una dimensión superestructural.

Pero la relación es mucho más rica y más compleja. La totalidad está dada por la relación de las diversas dimensiones (o niveles) que configuran el movimiento dialéctico, es decir que hay vin-

culaciones de acción y reacción entre las partes del todo, no una relación unidireccional de determinación de una parte sobre otra. “... La estructura económica crea la unidad y la conexión de todas las esferas de la vida social...” (KOSÍK 1976, 130-131). La instancia socioeconómica se constituye pues en eje de articulación de la totalidad de la praxis humana (es decir que en torno a ella se organiza un poder, una hegemonía), no en un demiurgo generador por reflejo de las demás instancias (en ese sentido conviene interpretar la frase famosa según la cual el hombre necesita comer, vestirse, etc., antes de producir intelectualmente, lo cual no quiere decir que sus productos culturales sean un traslado a la esfera mental de los modos en que el hombre se organiza para procurar su subsistencia).

Si entendemos a la literatura como un sistema de sistemas que integra en su estructura lengua, imaginario social (o si se prefiere, ideología, o visión de mundo), y además sus propios códigos de organización de esos materiales y de representación de la realidad, o sea de la experiencia humana, comprenderemos que literatura es creación y no reproducción (más o menos “embellecida”) de una realidad previa: “... La obra no es repetición de algo ya dado, sino una creación, alumbramiento de lo que no existía...” (BOZAL 1970, 100). O, en palabras de Hans Robert Jauss, “... la fonction de l’oeuvre d’art n’est pas seulement de *représenter* le réel, mais aussi de le *créer*...” (JAUSS 1987, 33) [“... la función de la obra de arte no es solamente *representar* lo real, sino también *crearlo*...” (Mi traducción. Los énfasis son del propio Jauss)].

La obra literaria es una entidad autónoma (que no es lo mismo que autárquica) que mantiene relaciones multidireccionales con otras instancias de la praxis. Como lo señala Karel Kosík, “... La poesía no es una realidad de orden inferior al de la economía; es también una realidad humana, aunque de otro género y de forma diversa, con una misión y un significado distintos. La economía no genera la poesía, ni directa ni indirectamente, ni mediata ni inmediateamente; es el hombre el que crea la economía y la poesía como productos de la praxis humana...” (KOSÍK 1976, 136).

La literatura contribuye a su manera a diseñar el rostro de una época, y goza de una validez propia en tanto es capaz de trascender su circunstancia social. El valor de la obra de arte va pues más allá de lo meramente testimonial, y debe buscarse en ella misma. La literatura (y el arte) humanizan al hombre, nos permiten poseer vitalmente toda la experiencia humana. La literatura es una forma de conocimiento, pero vivencial y no intelectual. Contra las fuerzas cosificantes de la Necesidad, la literatura (al igual que toda actividad creativa) nos permite acceder plenamente a nuestra condición humana, acercarnos a la Libertad. Por la literatura yo soy todos los hombres. Gracias a la literatura podemos vivir, felices, todas las vidas.

Polemizando con los dogmáticos, esos fósiles que hace rato peinan canas, pero se siguen aferrando a la “vida” (si es que es vida la gravosa inmutabilidad del dogma), Gramsci decía algo que es en realidad muy simple, pero que tiene dificultad para penetrar en ciertas cabezas blindadas: “... el arte es arte y no ‘intencionada’ y aconsejable propaganda política... Lo que se descarta es que una obra sea bella por su contenido moral y político y no por su forma, a la cual el contenido abstracto se ha unido e identificado...” (GRAMSCI 1967, 112). En este texto, que pertenece a los monumentales *Cuadernos de la cárcel*, el pensador italiano no sólo zanja con enfoques mecanicistas que empobrecen al ser humano, reduciéndolo a la condición de “hombre unidimensional”, sino que también intuye con certeza algo que es ya consenso en los estudios literarios: que en la obra literaria forma y contenido constituyen una unidad indisoluble. Agrega además la siguiente frase, lapidaria para todo arte dirigido o de “agitación”: “... si la sociedad cultural por la que se lucha es algo latente y necesario, su expansión será irresistible y encontrará sus propios artistas...” (GRAMSCI 1967, 113).

Es por todo esto que la disciplina literaria debe centrarse en el estudio del lenguaje artístico, y no restringirse al enfoque del arte en tanto reflejo, o analizar su “contenido”, lo cual no excluye, sino implica, el establecer las relaciones existentes entre la serie litera-

ria y la serie social, ya que la literatura integra en su lenguaje (en su sistema) sus modos de referir las demás dimensiones de la praxis. Como dice Domingo Miliani, "... ya no se trata de escribir una historia literaria desmembrada de la historia cultural en su conjunto, sino del capítulo literario de una historia cultural y del capítulo cultural de una historia social..." (MILIANI 1985, 101).

Creemos que estas reflexiones sobre las relaciones entre literatura y sociedad, y sobre la categoría de totalidad serán de decisiva utilidad para afinar el concepto de periodo. Su pertinencia podrá comprobarse cuando formulemos nuestro propio planteamiento periodológico. Pero antes de hacerlo conviene examinar las propuestas de periodización ya existentes para el proceso literario peruano.