

EDITORIAL MAR CARIBE

ISSN: 3121-2069

REVISTA DEL MAR CARIBE

VOL. 1, NÚM. 1, 2025

PUBLICACIÓN SEMESTRAL:
JULIO-DICIEMBRE



COLONIA, URUGUAY

Desarrollo histórico de la literatura: Crítica, cavilación y lógica

Historical Development of Literature: Criticism, Reflection, and Logic

Andrea Mercedes Alvarez Rubio

<https://orcid.org/0000-0001-7605-4580>

aalvarezr@unc.edu.pe

Universidad Nacional de Cajamarca, Perú

Resumen:

Este artículo propone un modelo analítico para comprender el desarrollo histórico de la literatura occidental, no como una mera sucesión de movimientos estéticos, sino como una evolución dialéctica entre tres modos de pensamiento: la crítica (el juicio analítico y normativo), la cavilación (la introspección filosófica y subjetiva) y la lógica (los sistemas estructurales y narrativos). Se argumenta que la primacía, la tensión o la fusión de estos tres pilares configuran las epistemes dominantes de cada período literario. A través de un recorrido diacrónico —desde la lógica mimética de la Antigüedad Clásica, pasando por la cavilación teológica medieval y la explosión de la crítica en la Modernidad, hasta la deconstrucción de la lógica en la Postmodernidad— el artículo sostiene que la historia de la literatura es, en esencia, la historia de las formas en que la conciencia humana ha negociado su relación con el lenguaje, la verdad y la estructura del pensamiento.

Palabras clave: historia de la literatura, teoría literaria, crítica, lógica narrativa, cavilación, hermenéutica, desarrollo literario

Abstract:

This article proposes an analytical model for understanding the historical development of Western literature, not as a mere succession of aesthetic movements, but as a dialectical evolution between three modes of thought: criticism (analytic and normative judgment), rumination (philosophical and subjective introspection), and logic (structural and narrative systems). It is argued that the primacy, tension, or fusion of these three pillars defines the dominant epistemes of each literary period. Through a diachronic journey—from the mimetic logic of Classical Antiquity, through medieval theological rumination and the explosion of criticism in Modernity, to the deconstruction of logic in Postmodernity—the article argues that the history of literature is, in essence, the history of how human consciousness has negotiated its relationship with language, truth, and the structure of thought.

Keywords: history of literature, literary theory, criticism, narrative logic, reflection, hermeneutics, literary development

Notas preliminares

La historia de la literatura es uno de los recorridos más emocionantes relacionados con la invectiva de la humanidad, ya que revela los deseos más profundos de esta en cuanto a su tendencia a perpetuarse en el tiempo y el espacio. Es decir, la literatura, en cuanto a su uso de signos lingüísticos, parte de un diálogo que interpela la tendencia humana hacia la inmortalidad. De allí que todos los grandes dramas de la literatura tengan como tema las relaciones de los hombres con la muerte, la trascendencia y las relaciones sociales que permitan la permanencia de los sentidos, entre otras cuestiones. Los contenidos literarios, asimismo, siguen una bifurcación cuyos caminos se componen de lo llamado “apolíneo” y “dionisíaco”.

“Dionisos, el más extático de todas las divinidades griegas, era claramente un dios preolímpico que fue el último en incorporarse al panteón oficial. Parece que las representaciones más antiguas lo concebían como un leño o un tronco de árbol, lo que claramente le asocia a los bosques, por lo que algunos de sus apelativos seguían siendo dendrites, ‘el de los árboles’, o floios, ‘corteza’. El mito y la iconografía lo asocian también con la adormidera, la tóxica hiedra y las serpientes. El propio Dionisos se salvó de los piratas que lo habían capturado convirtiendo los remos y el mástil del barco en estos animales y llenándolo de hiedra tóxica. Por su parte Apolo se convirtió en el señor de Delfos después de matar a la serpiente Píthon. Tal vez tenga alguna significación la relación existente entre Dionisos y Apolo con la mántica extática que comenzó a practicarse en Delfos y tan alejada de la posterior manera apolínea de vaticinar mediante signos susceptibles de interpretación. Conocer el lenguaje de los animales es síntoma de iluminación y de poseer dones proféticos. El simbolismo de la serpiente, animal sagrado y mágico, está conectado con las toxinas vegetales que matan, curan o alteran la mente. Que unas serpientes proporcionaran a Melampo y Tiresias sus dotes adivinatorias podría querer significar que las habían conseguido por medio de plantas psicoactivas. En cualquier caso Melampo, como afirma el mito, era un experto conocedor de drogas. La relación de su nombre con el Melampódion, o sea con el elefante negro [...]], ha sido también señalada por algunos investigadores. Tal ocurre también con Iamos, engendrado por Apolo en la ninfa Evadna, fundador de toda una estirpe de vaticinadores y cuyo nacimiento está asociado a las serpientes” (Wagner, s/f, p. 2).

Apolo, como dios griego antiguo, simboliza el sol, el eje vertical de la vida, en contacto con las musas griegas. Dionisio, por su parte, es el dios griego del éxtasis, asociado al vino y que simboliza el eje horizontal de la vida, en tanto expresión de loctónico y telúrico. La concepción moderna del desenvolvimiento de lo dionisiaco y lo apolíneo fue estudiada a profundidad por Nietzsche, en su reflexión de lo trágico y la tragedia griega.

“La tragedia resume en sí el delirio orgiástico de la música, elevando así de un golpe la música a su perfección, tanto entre los griegos como entre nosotros; pero añade también el mito trágico y el héroe trágico que, parecido a un formidable titán, toma sobre sus hombros el fardo del mundo dionisiaco y nos libra de él.

Mientras que de otra parte, por este mismo mito, sabe mostrar en la persona del héroe trágico el avasallamiento del áspero deseo de vivir esta vida y sugerir, con gesto admonitor, la idea de otra existencia y de una alegría más elevada entrevistas por el héroe combatiente, y a las cuales se prepara, no por sus victorias, sino por sus derrotas y su ruina. Entre el alcance universal de su música y el oyente sometido a la influencia dionisiaca, la tragedia introduce un símbolo sublime, el mito, y suscita en aquél la ilusión de que la música no es más que un admirable procedimiento, un incomparable medio de dar vida al mundo plástico del mito. Este noble subterfugio permite entonces a la música plegar su paso a los ritmos de las danzas ditirámbicas, abandonarse impunemente a un sentimiento orgiástico de libertad, al que, en cuanto música en sí, le estaría prohibido entregarse con tal licencia sin la salvaguardia de esta ilusión. El mito nos protege contra la música, y él solo, por otra parte, da a ésta la suprema libertad. La música, en cambio, confiere al mito trágico un alcance metafísico tan penetrante y decisivo que, sin este auxiliar único, la palabra y la imagen no hubieran alcanzado nunca. Y especialmente por el efecto de la música el espectador de la tragedia se ve invadido de este seguro presentimiento de una dicha suprema, en la cual termina ese camino de ruina y decepción, de suerte que cree oír la voz más secreta de las cosas que, desde el fondo del abismo, le habla inteligiblemente. [...]

Aquí vemos interponerse, entre nuestra más alta emoción musical y aquella música, el mito trágico y el héroe trágico que, en el fondo, no son más que símbolos de los hechos más universales, de los fenómenos más generales que únicamente puede expresar la música. Pero, en cuanto símbolo, el mito sería absolutamente ineficaz y pasaría completamente inadvertido para nosotros, no pudiendo en ningún momento desviar nuestra atención de las resonancias del universalia ante rem, si nuestra sensibilidad permaneciese bajo la pura influencia dionisiaca. Entonces es cuando se manifiesta la fuerza apolínea, resucitando, con ayuda del bálsamo saludable de una bienhechora ilusión, al individuo, casi anonadado [...]" (Nietzsche, 2007, pp. 157-159).

Hay que entender que la música y la poesía, es decir, la melodía y la lírica, son fenómenos que a veces son unitarios y, otras veces, están separados. Es decir, son artes que tienen una esencialidad propia; sin embargo, pueden caer bajo una misma expresión metafísica. El ámbito de la literatura parte de la fantasía, es decir, del retrato poético de categorías naturales en la esfera de lo útil, tal como lo entiende Jauss (1978).

¿Cuál es, pues, la esencia del poetizar? Porque, desde luego, poetizar no es hacer versos. Los versos son los ruidos que, con mayor probabilidad, anuncian la presencia del temblor poético. Pero este puede existir sin versos y, recíprocamente, el terremoto muy profundo no altera el sismógrafo tanto como un leve y aparatoso resbalón de sus soportes. Es necesario, pues, retroceder hasta los mismos manantiales de donde brota la corriente poética. Pero, ¿cómo describirlos? Voy a seguir un método de definición coordinativo. En lugar de considerar al poetizar en sí mismo, aislado de los demás movimientos espirituales, voy a tratar de determinar la posición que ocupa en el mundo total del alma, para obtener así una construcción relativa, pero de extraordinaria claridad y fuerza, de su

esencia (Aristóteles, 1999). Ciertamente, este propósito presupone una teoría de la estructura general del universo espiritual, pero puede ser muy sucinta. Bastará, en rigor, atenernos a tres coordenadas, como en la geometría del espacio: una de estas líneas será la idea de conocimiento; la segunda, la idea de voluntad, de apetito intelectivo; la tercera, la idea de sentimiento o afectividad. Conocimiento, voluntad y sentimiento son los tres ejes del ‘espacio espiritual’, las tres categorías supremas de la esencia del espíritu.

En consecuencia, que el conocimiento del hombre es, originariamente, de naturaleza práctica y técnica, y que la organización del caos en el mundo está llevada a cabo según esquemas de acción; es decir, que rigurosamente hemos tallado con nuestras herramientas los primeros conceptos, y las palabras son también, originariamente, símbolos de productos, de artefactos o de instrumentos. Para decirlo con precisión, de la técnica sacamos las categorías para conocer el mundo y el entendimiento humano. Personalmente, no creo que sea necesario introducir una nueva potencia espiritual para verificar el tránsito al conocimiento especulativo (por ejemplo, una intuición a la manera de Bergson o una actividad ideatoria según Scheler).

Es más sabia y armónica la teoría que defiende la identidad sustancial del conocimiento técnico y especulativo, porque los argumentos del operacionalismo pueden servir para debilitar las tesis intuicionistas (por ejemplo, la excesiva separación entre el *Homo sapiens* y el *Homo faber*, que lleva a Scheler al extremo de concluir que entre un chimpancé listo y Edison — tomado este solo como técnico — no existe más que una diferencia de grado, aunque ésta sea muy grande); porque en el pensamiento especulativo más depurado se rastrean sin cesar vestigios abundantes del pensar operacional.

Pero en contra del operacionalismo, en este artículo se deduce con evidencia que el entendimiento esté configurado en torno a la actividad técnica manual, ni que ésta se encuentre configurada en torno a aquél. Así, pues, subentiendo que el pensar técnico constituye ya, por sí, una actividad espiritual superior, que no difiere esencialmente de las actividades espirituales cognoscitivas ulteriores: precisamente estas solo pueden aconceder sobre las formaciones y resultados obtenidos por el pensamiento manual; existe así una continuidad admirable en la evolución del espíritu.

Comienza este a propósito de la actividad práctica y técnica sobre el mundo; y él mismo, justamente por virtud interna de las relaciones entre los resultados prácticos, se eleva a la actitud especulativa. Los materiales del sentido poético se toman de las categorías propias del mundo espontáneo de lo útil. De tal forma, todas las formas poéticas o tropos son retratamientos de las categorías que se emplean para designar las cosas de la realidad.

Dimensión filosófica de la literatura

La dimensión filosófica de la literatura, es decir, su lugar en la ontología, ha sido ampliamente estudiada por diversos autores. Para Baumgarten, el lugar que ocupa lo poético es principal:

“La filosofía poética es la ciencia que lleva el lenguaje sensitivo a la perfección. Pero como en el habla ya tenemos aquellas representaciones que comunicamos, la filosofía poética supone en el poeta una facultad cognoscitiva inferior. Por eso, dirigirla en el conocimiento sensitivo de las cosas sería tarea de la Lógica en sentido general, pero quien conoce nuestra lógica no ignora cuán sin cultivar se halla ese campo. ¿Acaso no es por reducirse a los estrechos límites en los que la encierra su misma definición que la lógica es tomada por una ciencia, o bien del conocimiento filosófico de alguna cosa, o bien por una ciencia que dirige la facultad cognoscitiva superior hacia una verdad cognoscible? Pues, en efecto, habría de permitirse a los filósofos buscar también, no sin ingente provecho, aquellos artificios con los cuales puedan pulir las facultades inferiores de conocimiento, agudizarlas y aplicarlas más fructíferamente en provecho de todo el mundo. Como la psicología otorga firmes principios, no dudamos de que, para dirigir las facultades cognoscitivas inferiores, pueda darse una ciencia del conocimiento sensible de alguna cosa” (Baumgarten, s/f, p. 13).

Por otra parte, las relaciones inmanentes a la literatura han sido analizadas de manera profunda y sostenida por el literato y estudioso Jesús G. Maestro, con su idea de los cuatro materiales literarios:

Esta comparación o relación —symploké— entre términos literarios, sobre la que se fundamenta y articula todo lo relativo a la Literatura Comparada, no se agota en sí misma como una figura retórica, sino que remite a la idea misma que la justifica y hace posible. Toda comparación literaria, toda comparación entre términos o materiales literarios, ha de ser crítica, racional y lógica. La Literatura Comparada, en suma, es una forma destinada a conceptualizar materiales literarios desde criterios comparativos, criterios que, por sí mismos, postulan valores y contravalores, en relación dialéctica, científica y crítica.

El núcleo de la literatura comparada es, por lo tanto, la comparación. Sin embargo, no debe confundirse con una figura retórica; se trata de una figura gnoseológica, es decir, relacionada con el conocimiento. Por ello, es necesario hablar de 'relator', un término que, desde criterios gnoseológicos, designa a la figura que permite al intérprete o comparatista actuar como sujeto activo al relacionar distintos términos o referentes literarios. Esto se hace con el propósito de compararlos críticamente y construir interpretaciones sintéticas que faciliten un conocimiento útil, crítico, conceptual y lógico de los materiales literarios. En definitiva, la relación constituye la figura gnoseológica principal y específica de la literatura comparada, como metodología para el conocimiento científico y crítico de la literatura.

Ahora estamos en mejores condiciones para confirmar y refinar la definición inicial de la literatura comparada, entendida como el estudio comparativo de los materiales literarios. Esta comparación requiere una crítica de los valores, los materiales y las formas, es decir, una interpretación analógica, paralela y dialéctica. No solo implica analizar conceptualmente los materiales literarios, interpretándolos como conceptos según criterios categoriales y científicos, sino también las ideas formalmente objetivadas en esos materiales, interpretándolas críticamente desde una perspectiva filosófica. Solo así se puede lograr una formalización completa, conceptualizada a partir de criterios

sistemáticos, racionales y lógicos, de los materiales literarios, considerados términos complejos (autor, obra, lector, transductor) en el campo de la literatura. Por lo tanto, la comparación entre estos materiales, que involucra ideas objetivadas en ellos (crítica literaria) y basada en conceptos categoriales previamente definidos (teoría literaria), se realizará mediante analogía, paralelismo o dialéctica, según si las relaciones verificadas resultan semejantes, afines o antinómicas (Eagleton, 1983).

La teoría de los materiales literarios, así expuesta por el Maestro, responde a las interrogantes planteadas por el estructuralismo y posestructuralismo francés; para quienes, en palabras de Barthes, el autor ha muerto. La muerte de los “sujetos” también fue un camino trazado por Nietzsche y Hegel con la muerte de Dios.

“La divinidad es adorada en la obra de arte, tanto en la simple como en la excelente. El estremecimiento de la divinidad, la anulación de lo singular, penetra en la asamblea. Pero pronto ella toma aliento, echa una ojeada a las criaturas vivientes, se despierta al sentimiento de la vida. Ellos se reconocer como vida, concuerdan los unos con los otros, se toman de las manos, se sienten, comienzan a moverse, comienzan a danzar. El regocijo cambia en la armonía, en la pluralidad de las imágenes y de los pensamientos. Mediante el ritmo, la medida concurre para frenar lo subjetivo, lo casual. Los individuos devienen componentes de la unidad objetiva. Ésta última, golpea los tímpanos, como Cibeles, la gran madre de los dioses, o, en todo caso, procede con fuerza silenciosa e inconsciente. Y así la divinidad goza de sí misma y el hombre se identifica con ella. Aquél gozo es traspasado en el comer de la divinidad, pero ello expresa profundamente el dolor infinito, el completo colapso de la intimidad. Dios se da al sacrificio, se da a la destrucción. Dios ha muerto; la más alta desesperación de la completitud del ser abandonada por Dios” (Hegel, 1803-1806, p. 32).

El alejamiento del Autor (que, siguiendo a Brecht, podría llamarse un verdadero ‘distanciamiento’, en el que el Autor se vuelve una figura pequeña, como una estatuilla en el fondo de la escena literaria) no es solo un hecho histórico o un acto de escritura: modifica profundamente el texto moderno (o, dicho de otra manera, en el que el autor desaparece en todos los niveles). Primero, el concepto de tiempo también cambia. Cuando se piensa en el autor, este siempre se ve como el pasado de su propio libro: el libro y el autor están en una misma línea temporal, en un antes y un después. Se entiende que el Autor alimenta al libro, que existió antes que él, y que piensa, sufre y vive para él; mantiene una relación similar a la de un padre con su hijo.

En contraste, el escritor moderno nace junto a su texto; no tiene un ser que lo preceda o exceda su escritura. No es un sujeto cuyo predicado sería el libro; no hay otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito en un eterno aquí y ahora. Además, (o esto implica que) escribir ya no es solo un acto de registrar, constatar, representar, como decían los Clásicos, sino que es, según los lingüistas influenciados por la filosofía oxfordiana, un performativo, una forma verbal especial (normalmente en primera persona y en presente) donde la enunciación no contiene más que el acto mismo de ser pronunciada: algo similar al “Yo declaro” de los reyes o el “Yo canto” de los poetas antiguos. El escritor moderno, después de abandonar la figura del Autor, ya no puede

creer, siguiendo la visión trágica de sus predecesores, que su mano sea demasiado lenta para sus pensamientos o pasiones; en cambio, convierte esa necesidad en ley, enfatiza ese retraso y trabaja sin descanso en la forma. Para él, por el contrario, la mano, desligada de toda voz, guiada solo por un gesto de inscripción (no de expresión), traza un campo de origen, o al menos, cuyo único origen es el mismo lenguaje, precisamente aquello que siempre pone en duda todos los orígenes.

Hoy en día, entendemos que un texto no es solo una fila de palabras con un único sentido, en cierto modo teológico (como si fuera el mensaje del Autor-Dios), sino un espacio multidimensional donde diversas escrituras se producen en concordancia y contraste, sin que ninguna sea la original. El texto funciona como un tejido de citas de distintas áreas de la cultura. Como Bouvard y Péécuhet, eternos copistas, a la vez sublimes y cómicos, cuya profunda ridiculez revela la verdad de la escritura, el autor simplemente imita un gesto anterior, nunca original. Su único poder consiste en mezclar escrituras, contradecir unas con otras, de modo que nunca pueda apoyarse en una sola. Aunque busque expresarse, debe comprender que la “cosa” que intenta ‘traducir’ no es más que un diccionario ya formado, en el que las palabras solo pueden explicarse mediante otras palabras, en un ciclo infinito (Foucault, 1966).

Una vez alejada del Autor, la pretensión de ‘descifrar’ un texto resulta inútil. Darle a un texto un autor es imponerle un seguro, proveerle de un significado último y cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se ‘explica’, el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor. En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por desenredar pero nada por descifrar; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instaura sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: precede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la escritura, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un ‘secreto’, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateología, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley (Barthes, s/f).

Se podría, pues, considerar el estatus gnoseológico y ontológico de la literatura, puesto que lo que interesa primeramente es a través de qué facultades espirituales son captados y ejercidos los materiales literarios, como en el caso del diálogo *Ion* de Platón, para el que la cualidad poética-literaria no depende de los sujetos, no se aprende ni se puede enseñar, ya que es un regalo de los dioses:

“Si dices la verdad, Ion; si es el arte y a la ciencia a lo que debes tu buena inteligencia de Homero, entonces obras mal conmigo, porque después de haberte alabado por las bellezas que sabes de Homero y haberme prometido que me harías partícipe de ellas, veo ahora que me engañas, porque no sólo no me haces partícipe, sino que tampoco quieres decirme cuáles son esos conocimientos en que sobresales, por más que te he apurado; y, semejante a Proteo, giras en todos sentidos, tomas toda clase de formas, y para librarte de mí, concluyes por transformarte en general, para que yo no pueda ver a qué punto llega tu habilidad en la inteligencia de Homero. Si es al arte al que debes esta habilidad y estás comprometido a mostrármela, faltas a tus palabras; entonces, tu procedimiento es injusto. Si por el contrario, no al arte sino a una inspiración divina se debe el que digas tan bellas cosas sobre Homero, por estar tú poseído y sin ninguna ciencia, como te dije antes, en este caso no tengo motivo para quejarme de ti. Por lo tanto mira si quieres pasar a mis ojos por un hombre injusto o por un hombre divino. [...] En este caso, Ion, te conferimos precioso título de celebrar a Homero por inspiración divina y no en virtud del arte... ” (Platón, 1871, pp. 209-210).

Para los teóricos del arte, la idea de la “inspiración divina” se explica mediante el “entusiasmo”, como plantea Charles Batteux, quien sostiene que dicha inspiración es una condición fundamental del genio. No todos los genios prolíficos sienten siempre la presencia de las Musas; enfrentan periodos de sequía y esterilidad. La inspiración de Ronsard, quien nació poeta, tuvo pausas de varios meses. La musa de Milton presentaba discontinuidades, un problema que también afecta a obras de Estacio, Claudio y otros, quienes experimentaron fases de apatía y debilidad; ¿No dormía a veces el gran Homero en medio de sus héroes y dioses? Existen, por tanto, momentos de éxtasis para el genio, cuando el alma, encendida como por un fuego divino, imagina toda la naturaleza y transmite ese espíritu de vida a los objetos, esos aspectos emocionantes que nos seducen o fascinan.

Esta condición del alma se denomina entusiasmo, un término que todos entienden bastante bien, pero que pocos saben definir con claridad. Las ideas que la mayoría de los autores expresan parecen surgir más de una imaginación sacudida e impactada por el entusiasmo que de una mente que ha reflexionado o pensado cuidadosamente. Es casi como una visión celestial, una influencia divina, un espíritu profético: una especie de embriaguez, éxtasis o alegría que conlleva conmoción y asombro ante la presencia de lo divino. ¿Acaso, con este lenguaje enfático, querían celebrar las artes y ocultar los misterios de las Musas a los no iniciados? Pero nosotros, que tratamos de aclarar nuestras ideas, alejamos todo este esplendor alegórico que nos oscurece. Consideremos el entusiasmo como un filósofo considera lo Grande, sin tener en cuenta esta vana ostentación que lo envuelve y lo encubre” (Batteux, 2020).

Los inicios de la literatura: Aspectos críticos y reflexivos

Las musas griegas perfilan los grandes temas tratados en la literatura, puesto que, en el desarrollo numérico y del psiquismo de los antiguos, las personificaciones o hipóstasis de cuestiones inmateriales eran recursos ingenuos empleados para explicitar lo acontecido en la naturaleza en general (Wellek & Warren, 1949). Por ejemplo, los

fenómenos meteorológicos eran simbolizados por Zeus, y su estudio era referido a *Urania*, la musa de la astronomía:

- Καλλιόπη o Calíope, como representación de la poesía heroica y de los temas heroicos. (Su característica: corona de laurel y lira).
- Κλειώ o Clío, como representación de la historia y de la historicidad. (Su característica: trompeta y libro abierto).
- Ἐρατώ o Erató, como representación de la poesía lírica o el lirismo. (Su característica: Cítara).
- Εύτερπη o Euterpe, símbolo de la música. (Su característica: coronada de flores).
- Μελπομένη (Melpómene), como representación de la poesía trágica. (Su característica: vestidos ricos y máscara trágica).
- Πολυμνία (Polimnia), como representación de la poesía sacra. (Su característica: Vestido blanco).
- Θάλεια (Talía), como representación de la poesía cómica y bucólica. (Su característica: otorgadora de dones).
- Τερψιχόρη o Terpsícore, símbolo de la danza y la poesía coral. (Su característica: guirnaldas).
- Οὐρανία (Urania), como representación de la astronomía y las ciencias exactas. (Su característica: globo terráqueo y compás)

Estos temas son tratados y concentrados con suma grandeza por el poeta Homero, quien en su *Ilíada* despliega el carácter griego enfrentado en la cosmovisión de la personalidad de dos tipos de pueblos (troyanos y aqueos), bajo la perspectiva del conflicto interno en los dioses olímpicos.

“Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves –cumpliase la voluntad de Zeus– desde que se separaron disputando el Atrida, rey de hombres, y el divino Aquiles. ¿Cuál de los dioses promovió entre ellos la contienda para que pelearan? El hijo de Leto y de Zeus. Airado con el rey suscitó en el ejército maligna peste, y los hombres perecían por el ultraje que el Atrida infiriera al sacerdote Crises. Éste, deseando redimir a su hija, se había presentado en las veleras naves aqueas con un inmenso rescate y las ínfulas de Apolo, el que hiere de lejos, que pendían de áureo cetro, en la mano; y a todos los aqueos, y particularmente a los dos Atridas, caudillos de pueblos, así les suplicaba:

-¡Atridas y demás aqueos de hermosas grebas! ¡Los dioses, que poseen olímpicos palacios, os permitan destruir la ciudad de Príamo y regresar felizmente a la patria! Poned en libertad a mi hija y recibid el rescate, venerando al hijo de Zeus, a Apolo, el que hiere de lejos.

Todos los aqueos aprobaron a voces que se respetara al sacerdote y se admitiera el espléndido rescate; mas el Atrida Agamenón, a quien no plugo el acuerdo, le despidió de mal modo y con altaneras voces:

-No dé yo contigo, anciano, cerca de las cóncavas naves, ya porque ahora demores tu partida, ya porque vuelvas luego, pues quizás no te valgan el cetro y las ínfulas del dios. A aquélla no la soltaré; antes le sobrevendrá la vejez en mi casa, en Argos, lejos de su patria, trabajando en el telar y aderezando mi lecho. Pero vete; no me irrites, para que puedas irte más sano y salvo.

Así dijo. El anciano sintió temor y obedeció el mandato. Fuese en silencio por la orilla del estruendoso mar; y, mientras se alejaba, dirigía muchos ruegos al soberano Apolo, a quien parió Leto, la de hermosa cabellera:

-¡Óyeme, tú que llevas arco de plata, proteges a Crisa y a la divina Cila, a imperas en Ténedos poderosamente! ¡Oh Esmintero! Si alguna vez adorné tu gracioso templo o quemé en tu honor pingües muslos de toros o de cabras, cúmpleme este voto: ¡Paguen los dánaos mis lágrimas con tus flechas!

Así dijo rogando. Oyóle Febo Apolo e, irritado en su corazón, descendió de las cumbres del Olimpo con el arco y el cerrado carcaj en los hombros; las saetas resonaron sobre la espalda del enojado dios, cuando comenzó a moverse. Iba parecido a la noche. Sentóse lejos de las naves, tiró una flecha y el arco de plata dio un terrible chasquido. Al principio el dios disparaba contra los mulos y los ágiles perros; más luego dirigió sus amargas saetas a los hombres, y continuamente ardían muchas piras de cadáveres.

Durante nueve días volaron por el ejército las flechas del dios. En el décimo, Aquiles convocó al pueblo al ágora: se lo puso en el corazón Hera, la diosa de los níveos brazos, que se interesaba por los dánaos, a quienes veía morir.” (Homero, s/f, pp. 3-4).

Con estos versos, se ponen en evidencia las relaciones del “hado” respecto de las vicisitudes que configuraron la guerra troyana: el despliegue de la emoción colérica, el carácter adusto y soberbio de Agamenón, la intervención de los dioses situados en diferentes bandos, entre otros. Es de notar, asimismo, que con la poesía homérica se pone en marcha el recurso a los tropos, como la metáfora, la sinécdoque, la metonimia, la ironía, la alegoría (Auerbach, 1946). La mitología griega fue base de las posteriores expresiones mitológicas occidentales, mediante la conquista de los pueblos grecorromanos hacia latitudes de la naciente Europa, por lo que valdría la pena enlistar a sus divinidades, en su simbología y características: Los doce olímpicos y su correspondencia romana, o el *Dodekatheon Δωδεκάθεον*, son:

- **Zeus/Júpiter**
- **Hera/Juno**
- **Poseidón/Neptuno**
- **Afrodita/Venus**
- **Ares/Marte**
- **Atenea/Minerva**

- *Hermes/Mercurio*
- *Apolo*
- *Artemisa/Diana*
- *Hefesto/Vulcano*
- *Deméter/Ceres*
- *Hestia/Vesta*

En el mismo orden de lo anterior, una expresión mitológica sumamente importante en la configuración europea sobre la escritura y la literatura en general la tenemos en la *Edda Mayor*, desplegando los mitos nórdicos, sus fuentes, la naturaleza de sus ritos:

“La poesía representada en esta Edda Mayor –poesía que llamamos ‘éddica’, claramente distinta en significativos aspectos de la ya mencionada de los escaldas, que fue un fenómeno exclusivamente escandinavo– debe verse, pues, como directamente relacionable con la que a partir de aquel mismo fondo tradicional se desarrolló también por todo el resto de la Germania, y de la que nos han quedado otros apreciables testimonios sobre todo en Inglaterra. El corpus de escogidos cantos que llamamos Edda Mayor procede básicamente de un manuscrito, hoy llamado Codex Regius, que fue descubierto en Islandia en 1643 y que, por razones que no hacen mucho al caso, recibió entonces el impropio título de Edda Saemundi Multiscii. En este pequeño códice de 19 por 13 centímetros, en el que se cuentan hasta 45 hojas de apretada escritura, y del que lamentablemente falta un cuadernillo de 8 hojas más [...] se encuentra recogida, digámoslo así, la flor y nata de la poesía éddica antiguo-nórdica. En razón de la temática de sus cantos, la Edda Mayor se divide en dos partes o secciones claramente diferenciables y de aproximadamente la misma extensión. Los poemas que componen la primera de estas partes se ocupan de asuntos mitológicos –Odín, Loki y Tor juegan en ellos papeles preponderantes–, en tanto que los de la segunda pueden propiamente calificarse de épicos: cuenta de las valientes hazañas y trágicas desventuras de algunas de las figuras que debieron ser centrales en la común tradición de la poesía heroica germánica” (Anónimo, 1986, pp. 11-12).

Los dioses o *aesir* y diosas o *asynjur* nórdicos son:

- Por parte de las *Aesir*:
 - *Andhrimnir*, dios cocinero de los *aesir* y de los *einherjer*
 - *Balder*, dios representante de la luz y de la verdad
 - *Bor*, padre del dios Odin
 - *Bragi*, dios de la poesía, los bardos (aedos) y los escaldos
 - *Buri*, primer dios conocido en la mitología nórdica
 - *Dagr*, dios representante del día

- **Delling**, representación del amanecer
 - **Forseti**, dios representante de la justicia, la paz y la verdad
 - **Heimdal**, dios representante de la luz, aque que vigila el *Bifrost*
 - **Hermóðr**, conocido como mensajero de los dioses
 - **Höðr**, dios que padece de ceguera
 - **Hœnir**, dios que no se decide
 - **Lóðurr**, vivifica los cuerpos de los primeros humanos
 - **Magni**, hijo descendiente del dios *Thor*
 - **Meili**, hermano del dios *Thor*
 - **Móði**, hijo del dios *Thor*, representante de la furia en la batalla, referente de los *berserker*
 - **Óðr**, dios representante de la inteligencia y de la energía
 - **Odín**, dios cardinal de la mitología nórdica, conocido como poeta
 - **Ríg**, su descripción es de "viejo y sabio, poderoso y fuerte"
 - **Thor**, dios representante del trueno
 - **Tyr**, dios representante de la guerra y la sabiduría bélica
 - **Ve**, hermano del dios *Odín*, dio a los humanos facultades psicológicas superiores
 - **Viðarr**, dios representante del silencio y de la venganza
 - **Vili**, hermano del dios *Odín*, representa las emociones y da inteligencia a la humanidad
- Por parte de las *Asynjur*:
- **Eir**, diosa representante de la cura y de la resurrección
 - **Frigg**, diosa del amor, la fertilidad y la fidelidad en la relación conyugal
 - **Freya**, diosa representante del corazón y la belleza
 - **Freyr**, dios representante de la lluvia, el sol naciente y la fertilidad
 - **Fulla**, una de las tres sirvientas de *Frigg*
 - **Gefjun**, diosa vidente
 - **Gna**, una de las tres sirvientas de *Frigg*

- *Hlin*, una de las tres sirvientas de *Frigg*
- *Idunn*, representante guardiana de las manzanas que hacía de los *æsir* mantenerse eternamente jóvenes
- *Jord*, personificación de la tierra
- *Lofn*, diosa representante de las mujeres
- *Nanna*, esposa de *Baldr*
- *Njörðr*, dios representante de la tierra fértil y las costas marinas
- *Nótt*, personificación de la noche
- *Saga*, diosa representante de la adivinación, de la magia. Conocida como poetisa
- *Sif* simbolización de la fidelidad y las cosechas
- *Sigyn*, esposa de *Loki*
- *Sjöfn*, diosa representante de las mujeres
- *Skaði*, diosa representante del invierno y la caza
- *Snotra*, denominada "sabia" o "con gracia"
- *Sól*, diosa representante del sol
- *Syn*, diosa que es invocada por los acusados en un juicio
- *Var*, conocida como "benevolente"
- *Vör*, sabia y de espíritu inquisitivo
- *Þrúðr*, valkiria servidora de los *einherjar*

La mitología nórdica, expresada en las Eddas, tiene un referente arquetípico en la mitología judeocristiana, en la figura del diabólico. En los *Escarnios de Loki* se dice:

“Entonces llegó *Tor* y dijo:
'Calla, indecente, o terrible el martillo,
El *Mióllnir*, te hará enmudecer:
Rodará de tu cuello la peña del hombro
Acabada será tu vida'.
Loki dijo:
'Ya aquí lo tenemos al hijo de Tierra.
¿Por qué tantos brios, *Tor*?

*No así valeroso irás contra el lobo
Cuando a Sigfrod entero devore'.*

Tor dijo:

*'Calla, indecente, o terrible el martillo,
El Mióllnir, te hará enmudecer:
Por alto hasta el este te voy a arrojar
Y nadie ya verás más va a verte'.*

Loki dijo:

*'De viajes al este nunca más tú
Con gente delante digas,
El que allá se encogió en el dedo de guante.
¡Pensarlo de Tor, tan bravo!'*

Tor dijo:

*'Calla, indecente, o terrible el martillo,
El Mióllnir, te hará enmudecer:
Con mi diestra yo, el que a Hrúngnir maté,
Romperé todo hueso tuyo'.*

Loki dijo:

*'Larga mi vida vivir me espero,
Tanto el martillo que alzas.*

*Recias hallaste las cuerdas de Skrýmir:
No pudiste sacar tu comida,
Hambre espantosa pasaste'.*

Tor dijo:

*'Calla, indecente, o terrible el martillo,
El Mióllnir, te hará enmudecer:
Al Hel te echará el que a Hrúngnir mató,
Abajo a la verja Nágrind'.*

Loki dijo:

*'Lo que en gana me vino a los ases dije,
A los hijos de ases todos;*

*Por ti solamente de aquí me marcho,
Pues tú yo sé que sí pegas.
Tú esta cerveza, Égir, hiciste,
Mas ya otro festín no harás:
¡Todas tus cosas que aquí tú tienes
Las llamas en ellas prendan,
Y el culo a ti te chamusquen!"*
(Anónimo, 1986, pp. 127-128).

El análogo de esa escena de los escarnios por parte de Loki a los demás dioses, contra Tor y Odín, lo tenemos en la escena descripta en *Job*:

"Un día vinieron a presentarse delante de Jehová los hijos de Dios, entre los cuales vino también Satanás. Y dijo Jehová a Satanás: ¿De dónde vienes? Respondiendo Satanás a Jehová, dijo: De rodear la tierra y de andar por ella. Y Jehová dijo a Satanás: ¿No has considerado a mi siervo Job, que no hay otro como él en la tierra, varón perfecto y recto, temeroso de Dios y apartado del mal? Respondiendo Satanás a Jehová, dijo: ¿Acaso teme Job a Dios de balde? ¿No le has cercado alrededor a él y a su casa y a todo lo que tiene? Al trabajo de sus manos has dado bendición; por tanto, sus bienes han aumentado sobre la tierra. Pero extiende ahora tu mano y toca todo lo que tiene, y verás si no blasfema contra ti en tu misma presencia. Dijo Jehová a Satanás: He aquí, todo lo que tiene está en tu mano; solamente no pongas tu mano sobre él. Y salió Satanás de delante de Jehová" (Job 1: 6-12, 1990).

Esta necesidad de acusar y de insultar, de negar la potencia de la bondad propia de Satanás, es análoga al sentido perverso con que Loki interrumpe la fiesta dada por Odín, frente al cual solo se le pudo contraponer Tor. Es de notar, por supuesto, que ambas expresiones mitológicas, aunque análogas, se encuentran en diferentes niveles mítico-religiosos, ya que la mitología nórdica parte de seres antropomorfos, naturales, mientras que lo judeocristiano precisa de abstracciones, en la expresión monoteísta de lo divino.

Por otra parte, la fantasía, como se expuso en el capítulo anterior, desempeña un papel fundamental en el fenómeno de la literatura, ya que retrata los materiales naturales, mediando entre la mimesis y el entusiasmo. La literatura no busca la “verdad”, sino la “verosimilitud”; por eso, no es una ciencia. La palabra “fantasía” deriva del griego phantasmata, que se relaciona con “fantasma”. Aristóteles nos dice al respecto:

"Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo del número y naturaleza de sus partes, e igualmente de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación, comenzando primero, como es natural, por las primeras. Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámbica, y en su mayor parte la

aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo. Pues, así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen (unos por arte y otros por costumbre), y otros mediante la voz, así también, entre las artes dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía, pero usan estos medios separadamente o combinados; por ejemplo, usan sólo armonía y ritmo la aulética y la citarística, y las demás que puedan ser semejantes en cuanto a su potencia, como el arte de tocar la siringa; y el arte de los danzantes imita con el ritmo, sin armonía (éstos, en efecto, mediante ritmos convertidos en figuras, imitan caracteres, pasiones y acciones). Pero el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora" (Aristóteles, 1974, pp. 126-128).

La verosimilitud, asimismo, se apoya en la teoría platónica de las formas o ideas, señalando la carga de realidad o irrealidad que tienen, en su participación más o menos relativa del Ser, que en el platonismo es la idea del Bien y de lo Bello, el *kalos kai agathos καλοκάγαθία*, todo lo cual se compacta en su símil de la línea, antesala del mito de la caverna.

Hipócrates, Kant y Platón

En su diálogo *El Sofista*, Platón plantea la problemática relación entre el significado del “ser” y del “no-ser”, es decir, entre aquello que posee una esencialidad ontológica constante, como lo constituyente, y aquello que posee una esencialidad ontológica fluctuante, como lo constituido. Al “ser” le pertenece la “verdad”, al “no-ser” la “verosimilitud”.

“No se diga que, después de haber demostrado el no-ser como lo contrario del ser, nos atrevemos a afirmar que existe. Porque respecto de lo contrario del ser, ha largo tiempo que hemos declarado, que no nos cuidaremos de saber, si existe o no existe, si es conforme a la razón o si le repugna. En cuanto a nuestra proposición: que el no-ser existe, es preciso que se nos pruebe, refutándonos, que estamos en el error; y si no es posible esto, es preciso que se nos diga, como lo decimos nosotros, que los géneros se mezclan los unos con los otros; que el ser y lo otro penetran en todos y se penetran ellos mismos reciprocamente; que lo otro, participando del ser, existe en virtud de esta participación, sin convertirse en aquello de que participa, sino permaneciendo otro; y en fin, que siendo otro que el ser, es claro como el día, que es necesariamente el no-ser. A su vez, el ser, comunicado con lo otro, es otro que todos los demás géneros, siendo otro que los demás géneros, no es, ni cada uno de ellos, ni todos ellos juntos, y no es más que él mismo; de suerte que indudablemente hay mil cosas, que el ser no es bajo mil relaciones; y todos los demás géneros en igual forma, ya se les considere en particular o ya todos a la vez, son de muchas maneras y de muchas maneras no son” (Platón, 1871, pp. 119-120).

Los géneros a los que se refiere Platón son:

- *El Ser*

- *El No-ser*
- *El Movimiento*
- *El Reposo*
- *Lo Mismo*
- *Lo Otro*

El plano fantasmagórico surge en el juego entre el ser y el no-ser, mediante el género de “lo otro”, puesto que la literatura es el uso de las categorías que describen la realidad para perfeccionarla; es decir, no es lo verdadero, sino lo verosímil. En otro orden de ideas, la literatura también se desenvuelve en el estudio del plano fisiológico, específicamente en el análisis del carácter y la caracterología, ya que es el contenido de verdad que el *ars poetica* transforma: la materialidad fisiológica a ser tratada y reconfigurada. Se usa, por tanto, la teoría de los cuatro humores. Un íntimo sentimiento de la belleza y la dignidad de la naturaleza humana, y un ánimo seguro y vigoroso para referir a esto, como fundamento general, todas las acciones, son serios y no se asocian bien con una alegría volandera ni con la inconstancia de un hombre ligero. Y hasta se halla cerca de la honda melancolía (*Schwermut*), una dulce y noble sensación, en cuanto se funda sobre aquel temor que siente un alma limitada cuando, llena de un gran proyecto, ve los peligros que debe vencer y tiene ante la vista la grave, aunque grande, victoria del dominio de sí mismo. La genuina virtud, según los principios, encierra en sí algo que parece coincidir con el temperamento melancólico en un sentido atenuado.

El carácter bondadoso, una condición bella y sensible, para ser, en casos particulares, commovido de una manera compasiva y benévolas, está muy sujeto al cambio de las circunstancias, y, por no descansar el movimiento del alma sobre un principio general, toma fácilmente formas diferentes, según ofrecen los objetos uno u otro aspecto (Kant, 2007). Y como esta inclinación se encamina a lo bello, parece susceptible de unirse, sobre todo, con el temperamento denominado sanguíneo, que es volátil y dado a las diversiones. En este temperamento debemos buscar las cualidades simpáticas que hemos denominado virtudes adoptadas.

“El sentimiento del honor es, desde luego, reconocido como característica de la compleción colérica, y las consecuencias morales de este delicado sentimiento, que casi siempre sólo se preocupa del brillo, nos presentarán rasgos para la descripción de este carácter. En hombre alguno faltan huellas de sentimientos delicados; pero una gran ausencia de ellos, calificada comparativamente de insensibilidad, aparece en el carácter del flemático, y hasta los impulsos más vulgares, como el deseo de dinero, etc., suele negársele. Nosotros podemos abandonarle esta inclinación, junto con otras análogas, porque caen fuera de nuestro plan” (Kant, s/f, p. 8).

El primer estudiioso del carácter y la caracterología fue el médico y filósofo antiguo griego Hipócrates, para el cual el cuerpo humano estaba constituido por humores.

“Quien esté habituado a escuchar a los que hablan acerca de la naturaleza humana en términos que sobrepasan lo estrictamente médico no hallará provecho en esta disertación, pues de ningún modo afirmo que el hombre sea aire, fuego, agua, tierra o cualquier otro elemento que no sea visible en el ser humano, sino que dejo estas ideas a aquel que quiera explicarlas. Además, creo que los que sostienen este tipo de cosas no las conocen bien: ya que, si bien todos se sirven de la misma idea, no exponen lo mismo. Aunque su conclusión sea idéntica –ya que dicen que lo que existe es una unidad y que esto es tanto una unidad como el todo–, no se ponen de acuerdo en los nombres. Uno dice que el aire es lo uno y el todo, otro que el agua, el fuego o la tierra, y cada uno cita en su argumentación pruebas y demostraciones que no conducen a nada. Puesto que todos ellos están de acuerdo en el fondo, pero no en las palabras, es evidente que no saben nada [...].

Por otra parte, algunos médicos sostienen que el hombre es sangre, otros afirman que es bilis; algunos otros, que pituita. Todos hacen el mismo razonamiento: que existe una sustancia única –sea cual sea el nombre que cada uno quiera darle–, que esta sustancia cambia su aspecto y su propiedad forzada por la acción del calor y del frío y que se vuelve dulce o amarga, blanca o negra o de cualquier otra forma. A mi modo de ver, esto no es así.

[...] Por mi parte voy a demostrar que aquellos elementos que, en mi opinión, constituyen al hombre de acuerdo al lenguaje corriente y a la naturaleza son siempre invariablemente idénticos, sea éste joven o viejo, sea la estación fría o cálida [...].

El cuerpo del hombre tiene en si mismo sangre, pituita, bilis amarilla y bilis negra; estos elementos constituyen la naturaleza del cuerpo, y por causa de ellos se está enfermo o sano. Se goza de una salud perfecta cuando están mutuamente proporcionadas sus propiedades y cantidades, así como cuando la mezcla es completa. Por el contrario, se enferma cuando alguno de los elementos se separa en mayor o menor cantidad en el cuerpo y no se mezcla con todos los demás. Así pues, cuando algún elemento se separa y queda solo, necesariamente ha de enfermar tanto la parte de la que se ha segregado como aquella en la que se ha establecido y acumulado, al ser la excesiva concentración causa de dolor y padecimiento” (Hipócrates, 2003, pp. 29-38)

Para Hipócrates, los caracteres humanos dependen de los humores:

- **Sangre** – Carácter sanguíneo
- **Bilis amarilla** – Carácter colérico
- **Bilis negra** – Carácter melancólico
- **Flema** – Carácter flemático

El estudio del carácter es ampliamente utilizado en la literatura para la construcción de personajes, en asociación con la perspectiva atmosférica, como en el romanticismo, y con la correspondencia fenomenológica entre el adentro y el afuera,

como recurso descriptivo de los trances pasionales del protagonista. Es el “siento, luego existo” propio de la época.

Conclusión

La historiografía literaria tradicional ha clasificado su objeto de estudio mediante categorías de período (p.ej., "Romanticismo"), género (p.ej., "la novela") o movimiento (p.ej., "Surrealismo"). Si bien esta taxonomía es útil, a menudo oscurece un desarrollo más profundo: la evolución de la literatura como modo de conocimiento y como herramienta de la conciencia. La literatura no solo refleja el pensamiento de una época, sino que lo configura activamente mediante sus procesos de creación e interpretación. Este trabajo se distanció de un enfoque puramente estilístico para proponer un marco tripartito. Sostenemos que el desarrollo histórico de la literatura puede cartografiarse a través de la interacción de tres vectores fundamentales:

- *La Lógica*: se refiere a los sistemas subyacentes de orden, estructura y coherencia que rigen la creación literaria. Incluye desde la lógica mimética (la relación estructurada entre la obra y la realidad) y la lógica narrativa (las reglas del relato y la causalidad) hasta la lógica formal del lenguaje (la sintaxis y la métrica).
- *La Crítica*: del griego *krinein* (juzgar, discernir). Es la facultad analítica, evaluativa y normativa. Es el ejercicio de la razón que juzga el valor de la obra (estético, moral, político) y que disecciona sus componentes.
- *La Cavilación*: un término deliberadamente elegido por su connotación de pensamiento profundo, meticuloso y, a menudo, introspectivo. Es el componente hermenéutico, filosófico y existencial de la literatura. Es la ponderación del sentido, la subjetividad y los grandes interrogantes que la obra suscita, más allá de su estructura lógica o de su valor crítico inmediato.

La tesis central es que la historia de la literatura es la historia de la tensión entre estos tres pilares. Cada época prioriza, fusiona o pone en crisis esta relación de maneras distintas, y es en esta dinámica donde reside el verdadero motor de su evolución. En la cuna del pensamiento occidental, la literatura (o *poiesis*) nace intrínsecamente ligada a la lógica (Bloom, 1994). La Poética de Aristóteles no es un ejercicio de cavilación sobre el "sentimiento" poético, sino un tratado de lógica narrativa. Define la tragedia por sus componentes estructurales (trama, personaje, pensamiento, dicción) y su causalidad interna (la mimesis como una lógica de la verosimilitud). La lógica es el principio ordenador del caos de la experiencia.

La crítica aparece simultáneamente, pero con un fin externo a la estética: el juicio moral y político. La expulsión de los poetas en La República de Platón es un acto de crítica fundamental: la lógica de la polis (la filosofía) juzga y condena la lógica de la mimesis (la poesía) por considerarla engañosa. La cavilación, aunque presente (p.ej., en la introspección de Edipo o Medea), es interpretada a través del filtro de la lógica del destino (*fatum*) o de la filosofía moral, aún no como un valor de la subjetividad pura (Platón, 1988).

El colapso del mundo clásico subordina la literatura a una nueva lógica: la teológica. La lógica de la *Divina Comedia* de Dante no es la verosimilitud aristotélica, sino la estructura del cosmos cristiano. Sin embargo, el motor de este período es la cavilación (Dante, 2003). La literatura se convierte en un vehículo de introspección sobre el alma, la salvación y lo divino. La interpretación alegórica (la hermenéutica de los cuatro sentidos) es una forma de cavilación estructurada: busca un significado profundo (anagógico) oculto tras la superficie literal. La crítica existe, pero es doctrinal. No juzga la originalidad (un concepto moderno), sino la ortodoxia. En el Renacimiento, la tríada se reequilibra: el Humanismo recupera la lógica clásica (Aristóteles) y fomenta una nueva crítica filológica (el análisis de los textos), pero la cavilación sobre la dignidad del hombre sigue siendo central.

En tanto, en la posmodernidad, los tres pilares se implosionan: la crítica se vuelve una cavilación sobre la imposibilidad de la objetividad; la lógica se revela como una ficción más; y la cavilación se fragmenta en el juego irónico de la intertextualidad. La literatura ya no busca la verdad (lógica), ni el juicio (crítica), ni siquiera el sentido profundo (cavilación), sino que juega en las ruinas de las tres.

En conclusión, cuando la lógica domina (Clasicismo, estructuralismo), la literatura busca el orden, la estructura y la universalidad, a menudo a expensas de la subjetividad (cavilación). Cuando la cavilación domina (Medievalismo, romanticismo); la literatura se vuelve introspectiva, filosófica o mística, a menudo sacrificando la verosimilitud lógica o la objetividad crítica. Cuando la crítica domina (Ilustración, Realismo), la literatura se convierte en una herramienta de análisis social o moral, subordinando la forma a la función.

Finalmente, la postmodernidad no es el fin de la literatura, sino el momento en que se hace plenamente consciente de esta tensión tripartita y decide explorarla no como un sistema de verdades, sino como un campo de juego (Derrida, 1967). El modelo de la tríada "crítica, cavilación y lógica" ofrece una lente heurística para reinterpretar la historia literaria. Demuestra que la literatura es un laboratorio del pensamiento en el que la humanidad negocia constantemente sus herramientas para entender el mundo: sus estructuras (lógica), sus juicios (crítica) y su búsqueda de sentido (cavilación).

La evolución de la literatura, vista así, no es solo un cambio de estilos, sino la compleja y a menudo contradictoria biografía de la conciencia humana, atrapada entre su necesidad de ordenar el mundo, su impulso de juzgarlo y su ineludible deseo de ponderar su propio lugar en él. Futuras investigaciones podrían aplicar este modelo a tradiciones no occidentales o a las narrativas digitales emergentes, para observar cómo esta tríada fundamental se reconfigura en nuevos contextos tecnológicos y culturales.

Bibliografía

Anónimo. (1986). *Edda Mayor*. Madrid: Alianza Editorial

Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid: Gredos

- Aristóteles. (Trad. 1999). *Poética*. Madrid: Gredos
- Auerbach, E. (1946). *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. Princeton: Princeton University Press
- Barthes, R. (s/f). *La muerte del autor*. Trad. C. Fernández Medrano
- Batteux, C. (2020). *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*. San Giovanni : Aesthetica Edizioni.
- Baumgarten, A. (s/f). *Estética breve*. CIF Excursus
- Bloom, H. (1994). *El canon occidental*. Nueva York: Harcourt Brace
- Dante, A. (Trad. 2003). *Divina Comedia*. Madrid: Cátedra
- Derrida, J. (1967). *De la gramatología*. París: Les Éditions de Minuit
- Eagleton, T. (1983). *Una introducción a la teoría literaria*. Oxford: Blackwell
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. París: Gallimard
- Hegel. (1803-1806). *Los aforismos de Jena*. Jena: Trad. José Rafael Herrera
- Hipócrates. (2003). *Tratados hipocráticos VIII*. Madrid: Gredos
- Homero. (s/f). *Ilíada*. Biblioteca Digital Ilce
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. París: Éditions Gallimard
- Job. (1990). Biblia de Jerusalén. Ediciones Desclée de Brouwer.
- Kant, I. (s/f). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Librodot.com
- Kant, I. (Trad. 2007). *Crítica del Juicio*. Madrid: Tecnos
- Nietzsche, F. (2007). *El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música*. Madrid: Austral
- Platón. (1871). *Obras completas tomo 2*. Madrid: Patricio de Azcárate
- Platón. (1871). *Obras completas tomo 2*. Madrid: Patricio de Azcárate
- Platón. (Trad. 1988). *República*. Madrid: Gredos
- Wagner, C.G. (s/f). *Artemis, Quirón y Dionisos. Una interpretación etnobotánica, Homenaje a Domingo Plácido*. Madrid, 1237-1253
- Wellek, R., & Warren, A. (1949). *Teoría de la literatura*. Nueva York: Harcourt, Brace & World