

**LA AMBIGUA PRESENCIA DE LA HISTORIA: LOS INICIOS DE LA TEORÍA  
LITERARIA MODERNA Y EL PROBLEMA DEL CAMBIO HISTÓRICO  
DE LA LITERATURA**

*César Núñez\**  
El Colegio de México

**PALABRAS CLAVE:** ESTRUCTURALISMO, FORMALISMO, HISTORIA LITERARIA, TEORÍA LITERARIA

**E**l problema del cambio histórico de la literatura es acaso una cuestión que, sin mostrarse en principio conflictiva, a la hora de proponer una definición del objeto de la teoría literaria, o bien, de llevar adelante una práctica crítica específica, atraviesa sin embargo ambas tareas y las pone en crisis. El modo en que el cambio histórico se ha pensado y explicado concierne no sólo a la historiografía, sino también a la teoría y a la crítica literaria.

Es posible observar la literatura como un fenómeno lingüístico, como un proceso social y, también, es factible ver en ella un aspecto que, siendo compartido con el lenguaje y la sociedad, afecta toda tentativa de definición ontológica de los tres objetos: su historicidad. No hace falta pensar en las relaciones entre distintas épocas para notar la conflictividad que encierra la explicación del devenir histórico; el solo vínculo entre dos obras puede acarrear una serie de problemas relativos a la periodización, a la ordenación de las “unidades” y, en especial, a la explicación de la causalidad temporal. Una serie de problemas tales, en fin, que vuelven la consideración de modo que ese fenómeno se categoriza un asunto de fundamental importancia teórica. Incluso la lectura de una única obra literaria que pretenda exceder el límite de un análisis estilístico

---

\* creolino@argentina.com

puede, en el momento de relacionar el texto con su contexto —es decir lo literario con lo social—, requerir decisiones en torno a la historicidad de uno u otro de estos aspectos.

Así pues, la pregunta por el cambio temporal en literatura atañe a cuestiones determinantes en el momento de pensar el objeto y se evalúan las capacidades explicativas de una teoría (entendiendo *teoría* en su sentido más amplio posible, como un conjunto de proposiciones coherentes entre sí en torno a un objeto y un campo determinados).

Es lugar común radicar y fechar los inicios de la teoría literaria moderna en Rusia, a mediados de la década de 1910.<sup>1</sup> Es a los “formalistas” rusos a quienes se les atribuye el comienzo de la disciplina tal y como hoy la entendemos. En buena medida, eso obedece al uso que el formalismo ruso hizo de la noción de sistema. La importancia de dicha noción en la construcción de la teoría literaria moderna no puede ser soslayada. Es merced que el sistema organice el fenómeno literario y que sea posible establecer un determinado valor epistemológico para los estudios literarios. Es el sistema mismo el que garantiza un régimen sobre el cual fundar la coherencia de las proposiciones que lo describan. El sistema implica una mirada sincrónica y parece “garantizar” una perspectiva rigurosa y científica.

Igual preocupación puede observarse en muchos de los formalistas rusos al reflexionar sobre fenómenos que, en términos saussureanos, podríamos llamar *diacrónicos*. La historia literaria fue un tema de atención constante en los autores a los que nos referimos. No es extraño: en buena medida, el formalismo ruso es posible en tanto se relaciona con las vanguardias históricas (literarias y, en general, artísticas) y con la aparición de nuevos lenguajes, fundamentalmente el cine. Y desde luego, las vanguardias, en tanto proyecto de “tomar por asalto” el canon, conllevan una necesaria revisión de la historia cultural, así como la construcción de un nuevo canon y una reflexión sobre los “antecedentes” históricos de la situación actual que se quiere modificar:

Como portavoces de la vanguardia literaria, los formalistas estaban obligados a dar mucha más importancia a la violación de los cánones artís-

---

<sup>1</sup> El historiador y divulgador más importante del formalismo, Victor Erlich, dice que la escuela “surgió por el año 1914 y fue suprimida alrededor de 1930” (*El formalismo ruso* 15).

### La ambigua presencia de la historia: los inicios...

ticos y a la novedad en general. En cuanto estéticos vieron el núcleo de la percepción estética y la fuente de los valores artísticos en la ‘cualidad de divergencia’ (*Differenzqualität*). Este concepto significó, parece ser, para los teóricos formalistas, tres cosas diferentes: a nivel de la representación de la realidad, *Differenzqualität* valía por ‘divergencia’ de lo real, o sea, deformación creadora. A nivel de lenguaje, significaba alejamiento del uso lingüístico corriente. Finalmente, en el plano de la dinámica literaria, este término general implicaría una desviación o una modificación de la norma artística predominante. (Erlich, *El formalismo ruso* 362)

De allí que encontremos en la *Teoría de la literatura* de Boris Tomachevski una radical defensa de la novedad y la originalidad; coherente no sólo con el proyecto estético de las vanguardias históricas sino también con la valoración de la literatura como forma de *desautomatización* de la percepción de la realidad que el formalismo propugnó:

El valor de la literatura está en su novedad y originalidad. Según la manera como la atención del público literario valorador reaccione ante los recursos, éstos podrán clasificarse en perceptibles o imperceptibles. Para ser perceptible, un recurso tiene que ser o muy antiguo o muy nuevo. (*Teoría de la literatura* 208-209)<sup>2</sup>

Esta importancia otorgada a la novedad se traduce en una conciencia de la historicidad del fenómeno literario. Historicidad a menudo pensada en términos decimonónicos, por medio del recurso, a la metaforización, cuyo campo semántico de referencia establece una conexión entre la teoría literaria y el universo de las ciencias naturales: en 1923, escribe Víctor Shklovski que “cada forma de arte atraviesa la inevitable senda que va del nacimiento a la muerte”.<sup>3</sup> La presión de la terminología de

---

<sup>2</sup> El pasaje también se encuentra citado por Erlich (*El formalismo ruso* 363).

<sup>3</sup> *Xod konja*. Moskva-Berlín, 1923, 88, *apud* Erlich, *El formalismo ruso* 363. Sobre la importancia de las ciencias naturales como modelo de cientificidad durante el siglo XIX, puede consultarse *La filosofía positivista* de Leszek Kolakowski. El peso del modelo científico puede verse también, en un trabajo de Juri Tinianov al que me referiré enseguida, en el intento de convertir a una ciencia “humana” como la historia literaria en “ciencia”: “La historia literaria debe responder a las exigencias de la autenticidad si desea transformarse en una ciencia” (“Sobre la evolución literaria” 89). El deseo de transformarse en ciencia, para los formalistas, no ofrecía ninguna duda.

raíz positivista puede verse incluso en el uso constante del término “evolución” para hablar del devenir literario.

Sin embargo, a pesar de estas recurrencias, el formalismo, como es obvio, constituyó un quiebre epistemológico considerable respecto de los modos de concebir la literatura propios del siglo anterior. Como ya fue señalado, el punto de apoyo de ese cambio fue la introducción de la noción de sistema.

Vale decir, la teoría literaria moderna surge en el momento en que el fenómeno literario es pensado como un sistema específico. La idea de sistema, no obstante, ofrece una serie considerable de problemas para contemplar procesos históricos. Más adelante, la noción de estructura provocará cuestiones similares en el estructuralismo. Así pues, es notorio que la contraposición entre una serie literaria construida como sistema y una explicación del cambio temporal debe ofrecer conflictos y problemas. Interesa precisarlos y señalar cómo, a la vez que intentan resolver esas aporías, los formalistas rusos dejan establecida una serie de presupuestos que irán, a lo largo del siglo xx, postergando la reflexión sobre el desenvolvimiento histórico de la literatura en favor de su explicación sincrónica.

En resumen, puede proponerse que el conflicto teórico que se produce entre una metodología diseñada para explicar relaciones de sistema sincrónicas y la intención de analizar un proceso diacrónico han desencadenado la progresiva reticencia —e incluso, en algunos casos, la imposibilidad— de la teoría literaria para contemplar la historia literaria como parte de su campo disciplinario.

Es posible rastrear, entre los trabajos publicados en torno a la escuela formalista, una variada gama de posiciones en torno a la explicación del cambio histórico. Así, por ejemplo, Víctor •irmunskij, “simpatizante independiente” del formalismo, según Erlich, criticaba la postura de Shklovski desde una visión que, pasado el tiempo, coincidiría con la versión oficial de cierto marxismo mecánico:

Puesto que la literatura [...] está estrechamente vinculada con otras actividades humanas, su evolución no puede explicarse en términos exclusivamente literarios. Es imposible, aseguraba [•irmunskij], evitar el problema de la relación entre el desarrollo de las formas artísticas y los demás aspectos de la cultura. (Erlich, *El formalismo ruso* 367)

### La ambigua presencia de la historia: los inicios...

Sin embargo, atendiendo exclusivamente al grupo de autores que constituyeron el núcleo de lo que hoy día conocemos como formalismo, puede rastrearse una serie de propuestas metodológicas y prácticas interpretativas con un grado considerable de homogeneidad teórica.<sup>4</sup> De hecho, es posible leer el clásico trabajo publicado por Juri Tinianov en 1927, “Sobre la evolución literaria”, como un compendio —y a la vez una suerte de manifiesto programático— del proyecto formalista para el análisis histórico. Allí, en trece párrafos, el crítico ruso desarrolla el punto de vista del formalismo sobre el problema del cambio histórico de la literatura. Tinianov plantea, a grandes rasgos, el estado de la situación en lo que compete a ese tipo de estudios; desde un principio, entonces, llamará la atención sobre la conflictiva relación entre lo literario y lo extraliterario:

Entre todas las disciplinas culturales, la historia literaria conserva el estatuto de un territorio colonial. Está dominada en gran medida (sobre todo en Occidente) por un psicologismo individualista que sustituyó los problemas literarios propiamente dichos por problemas relativos a la psicología del autor: dicho psicologismo reemplaza el problema de la evolución literaria por el de la génesis de los fenómenos literarios. Además, el enfoque causalista esquematizado aísla la serie literaria del punto donde se coloca el observador; ese punto puede residir tanto en las series sociales principales como en las series secundarias. (“Sobre la evolución literaria” 89)

Vale decir, en cuanto un autor se dedica desde un punto de vista formalista al problema de la historia literaria aparece de inmediato, como cuestión fundamental, el problema de la relación de la literatura con otras *series*. Pero el establecimiento de esta relación imposible de soslayar

---

<sup>4</sup> A tal punto que esto ha permitido que distintos críticos e historiadores de la teoría literaria se propusieran realizar resúmenes de la posición de los formalistas respecto del problema de la “evolución literaria”. Tal es el caso, por ejemplo, de Víctor Erlich (*El formalismo ruso* 361-390), Antonio García Berrio (*Significado actual del formalismo ruso* 287-312) o Mercedes Rodríguez Pequeño (*Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios* 84-92). Conviene notar que el interés de esta última autora, como el título de su trabajo indica, es el modo en que los formalistas han analizado los géneros literarios; de allí que no sea amplio el espacio que le dedica al problema de la evolución literaria. Sin embargo, también es necesario subrayarlo, en la teoría formalista ambas cuestiones se entrelazan íntimamente.

**César Núñez**

es sólo realizable siempre y cuando se considere a la literatura una serie específica:

[...] el estudio de la evolución literaria sólo es posible si la consideramos como una serie, como un sistema puesto en correlación con otras series o sistemas y condicionado por ellos. El examen debe ir de la función constructiva a la función literaria, y de ésta a la función verbal. Debe aclarar la interacción evolutiva de las funciones y de las formas. El estudio evolutivo debe ir de la serie literaria a las series correlativas vecinas y no a otras más alejadas, aunque éstas sean importantes. El estudio de la evolución literaria no excluye la significación dominante de los principales factores sociales. Por el contrario, sólo en ese marco la significación puede ser aclarada en su totalidad. El establecimiento directo de una influencia de los principales factores sociales sustituye el estudio de la *evolución* literaria por el de la *modificación* y deformación de las obras literarias. (“Sobre la evolución literaria” 101)

El pasaje muestra hasta qué punto la autonomía de la serie es necesaria en el formalismo para el análisis histórico. Aislar la obra de su contexto social se constituye en un prerequisite, puesto que, de otra forma, no habría manera de considerar la evolución *literaria*. La literatura se convertiría en una suerte de receptora de las modificaciones sociales y, como señala Tinianov, cabría sólo analizar en qué medida la recepción literaria de los hechos sociales aparece modificada o deformada en las obras que le son contemporáneas. En cambio, según el autor:

El estudio de la evolución o de la variabilidad literaria debe romper con los criterios ingenuos de estimación resultantes de la confusión de puntos de vista; se toman los criterios propios de un sistema (admitiendo que cada época constituye un sistema particular) para juzgar los fenómenos correspondientes a otro sistema [...] La “tradición”, noción fundamental de la vieja historia literaria, es apenas la abstracción ilegítima de uno o varios elementos literarios de un sistema en el que emplean y donde desempeñan determinado papel. Se le otorga valor idéntico a elementos de otro sistema donde su empleo es diferente. El resultado es una serie unida sólo ficticiamente, que tiene la apariencia de *entidad*. (“Sobre la evolución literaria” 90-91)

### La ambigua presencia de la historia: los inicios...

La idea formalista de sistema aparece aquí con toda claridad. Un sistema es ante todo un conjunto ordenado jerárquicamente. Esa jerarquía, según los formalistas, se ordena a partir del procedimiento estético que cumple la función constructiva dominante de una determinada época. Puesto que en un sistema, es imposible aislar un elemento y analizarlo históricamente sin atender al régimen de relaciones en el que aparece, ya que un elemento aislado no significa *per se*, su significación depende de la serie de relaciones en las que se halla inscrito. Tinianov es explícito. Según señala, para analizar la evolución histórica:

[...] es necesario convenir previamente en que la obra literaria constituye un sistema y que otro tanto ocurre con la literatura. Únicamente sobre la base de esta convención se puede construir una ciencia literaria que se proponga estudiar lo que hasta ahora aparece como imagen caótica de los fenómenos y de las series heterogéneas. (“Sobre la evolución literaria” 91)

Es decir, los elementos que forman la aparente unidad que llamamos “tradición” están en constante, pero no en simultáneo, cambio. Es necesario, pues, atender a cada momento del sistema, a cada estado de las relaciones que determinan las funciones de cada uno de ellos. Otro ejemplo de este modo de pensar el problema del cambio temporal es el caso de los géneros literarios; y así lo señala Mercedes Rodríguez Pequeño:

A la clasificación genérica, que los formalistas aceptan como una serie de procedimientos semejantes, sucede una evolución del género que viene dada porque los procedimientos dominantes dejan de serlo y los subordinados ocupan su lugar. La relación genética originaria se mantiene, y por convención se mantiene también el nombre aunque la estructura de las obras haya experimentado un radical cambio. (*Los formalistas rusos...* 85-86)

De allí que para los formalistas sea fundamental el análisis de los sistemas en su conjunto:

El estudio aislado de una obra no nos da la certeza de hablar correctamente de su construcción; ni inclusive la certeza de hablar tan siquiera

de la construcción de la obra. Aquí interviene otra circunstancia. La función autónoma, o sea la correlación de un elemento con una serie de elementos semejantes que pertenecen a otras series, es la condición necesaria para la función sínoma, para la función constructiva de este elemento.

Por tal motivo no es indiferente que un sistema sea “trillado”, “gastado” o que no lo sea. ¿En qué consiste el carácter “trillado”, “gastado”, de un verso, un metro, un tema, etcétera? En otras palabras, ¿en qué consiste “la automatización” de tal o cual elemento? [...] Lo mismo [que en lingüística] ocurre con la automatización, con el “desgaste” de un elemento literario cualquiera: no desaparece pero su función cambia, se vuelve auxiliar. Si el metro de un poema está gastado por el uso, cede su papel a otros rasgos del verso presente en esa obra y pasa a cumplir otras funciones. (Tinianov, “Sobre la evolución literaria” 93)<sup>5</sup>

Es decir, una noción esencial del pensamiento formalista, la automatización de un procedimiento dentro del sistema, se vincula

---

<sup>5</sup> Aquí Tinianov introduce un ejemplo que no deja de resultar llamativo: “El folletín en verso del diario, por ejemplo, está construido sobre un metro envejecido, banal, abandonado desde hace largo tiempo por la poesía. Nadie lo lee como un ‘poema’ ni lo relaciona con la ‘poesía’. El metro ‘desgastado’ sirve aquí de medio para relacionar el material social de la actualidad periodística con la serie literaria. Su función es totalmente diferente a la que tiene en una obra poética; es meramente auxiliar” (“Sobre la evolución literaria” 93). El ejemplo merece destacarse por varios motivos. En cierta medida, es lógico que un formalista “expulse” de la literatura al folletín. En tanto es una producción automatizada (“industrializada”, como dirán años más tarde los miembros del Instituto de Investigaciones Sociológicas de Frankfurt) no puede reconocerse en ella uno de los rasgos que resulta la piedra de toque en la definición del objeto de la teoría literaria según los formalistas. Lo cual subraya el hecho de que la escuela formalista no parece tolerar con facilidad la consideración de eso que solemos llamar “mala literatura” dentro de su campo de estudios. Sin embargo, es legítimamente esperable que una teoría literaria esté en condiciones de dar cuenta aún, de ese tipo de literatura excluida del canon no por su poética vanguardista o anacrónica sino porque, aún respetando los procedimientos consagrados, “no está bien hecha”. En segundo lugar, vale la pena notar que en el ejemplo propuesto por Tinianov, subrepticamente, el metro se ha convertido en la variable que conecta el folletín con la literatura: ¿radica en él ahora la capacidad de producir el efecto de literaridad? Finalmente, es imposible saberlo sin disponer de los textos a los que se refiere Tinianov, pero sorprende la facilidad con que descarta todo posible efecto de sentido irónico en ellos (conviene recordar que muy a menudo la literatura de masas se relaciona con la “alta literatura” por medio de la ironía).

### La ambigua presencia de la historia: los inicios...

estrechamente a la serie histórica y depende de ella para ser percibido como tal. Así, el caso de los cambios genéricos:

El problema más difícil y el menos estudiado, se resuelve de la misma manera. La novela parece un género homogéneo que se desenvuelve de manera exclusivamente autónoma durante siglos. En realidad, no es un género constante sino variable y su material lingüístico, extraliterario, así como la manera de introducir ese material en literatura, cambian de un sistema literario a otro. Los rasgos del género evolucionan. Tendemos a denominar los géneros según *rasgos secundarios*; a grandes líneas, según las dimensiones. Las denominaciones tales como relato, novela corta, novela, corresponden para nosotros a cierto número de hojas de imprenta. Esto no prueba el carácter “automatizado” de los géneros en nuestro sistema literario; definimos los géneros a través de otros rasgos, específicos para nuestro sistema. Las dimensiones del objeto, la superficie escrita, no son indiferentes puesto que no estamos en condiciones de definir el género de una obra aislada del sistema [...] Concluyamos entonces: el estudio de los géneros es imposible fuera del sistema en el cual y con el cual están en correlación. La novela histórica de Tolstoi entra en correlación, no con la novela histórica de Zagoskin, sino con la prosa que le es contemporánea. (“Sobre la evolución literaria” 94-95)

Como puede verse, hay implícito un intento de dar una definición ontológica, pero allí donde el objeto está sometido a un devenir histórico el proyecto parece volverse imposible. Por lo demás, en el planteo de Tinianov el sistema sincrónico se presenta como un requisito descriptivo previo para cualquier análisis histórico. Es en los distintos estadios del sistema en donde deben estudiarse las relaciones entre funciones y procedimientos:

La relación evolutiva entre la función y el elemento formal es un problema completamente inexplorado [...] El vínculo entre la función y la forma no es arbitrario. No es un azar que el léxico de un cierto tipo se combine primero en Katenin con cierto metro y veinte años más tarde con el mismo metro en Nekrasov que, probablemente, no ha tomado ninguna idea de Katenin. (“Sobre la evolución literaria” 96)

La dificultad que un lector contemporáneo desconocedor de la literatura rusa tiene para entender con precisión lo aludido por medio

César Núñez

de la expresión “no es un azar”, da una idea de hasta qué punto, a pesar de buscar un análisis de formas, Tinianov debate así con la tradición crítica anterior. Hay antes que nada una discusión implícita con la crítica decimonónica rusa, frente a la cual el teórico formalista busca proponer otra *genealogía* histórica. Pero más aún, lo importante es notar que el vínculo *no arbitrario* entre función y forma está mediado por una determinación extraliteraria. Así, cuando la explicación de esa relación no arbitraria requería un análisis que fundase la especificidad literaria de su desenvolvimiento histórico, Tinianov deja el problema para otro momento: “La variabilidad de la función de tal o cual elemento formal, la aparición de tal o cual función de un elemento formal, su asociación con una función, son problemas que por el momento no se intenta resolver ni estudiar” (“Sobre la evolución literaria” 96). En el punto aquí postergado podría haberse construido una verdadera hipótesis sobre el desenvolvimiento histórico de la literatura. Y es que, como con sagacidad señala Peter Bürger:

[...] a literary history which takes into account the findings of the Formalists, can no longer be based on a chronological series of great authors and canonized works, it has also to be a history of forms, more precisely: A history of the literary material. But at the same time it should avoid transforming the renewal of the artistic material into a criterium of aesthetic evaluation. (“On Literary History” 201)

En el mismo sentido, Antonio García Berrio ha indicado que, para los formalistas, “la evolución en literatura interesa como evolución interna de su sistema de formas, una *sucesión dialéctica de formas*” (*Significado actual...* 291). En efecto, en el párrafo VIII de su artículo, Tinianov reconoce que:

No tenemos una imagen totalmente correcta de la forma en que los fenómenos literarios entran en correlación: se cree que la obra se introduce en un sistema literario sincrónico y que allí recibe una función. La noción de un sistema sincrónico en constante evolución es también contradictoria. El sistema de la serie literaria es ante todo un sistema de las funciones de la serie literaria, que a su vez, está en constante correlación con las otras series. La serie cambia de componentes, pero la diferenciación de las actividades humanas permanece. La evolución literaria, como

### La ambigua presencia de la historia: los inicios...

la de otras series culturales, no coincide ni en su ritmo ni en su carácter con las series que le son correlativas, debido a la naturaleza específica del material que maneja. (“Sobre la evolución literaria” 96-97)

Así pues, la historia literaria no sería otra cosa que el estudio de la evolución de las funciones de los componentes de la serie. Y quedarían sin explicación las razones por las que se produce una evolución. Volveré sobre esto más adelante.

Refiriéndose a la “tentación constante de toda crítica formalista” de reaccionar negativamente “a la dimensión diacrónica en el análisis de las obras”, García Berrio dice que “la escuela formalista rusa no sufrió, en modo alguno, los efectos de dicha generalizada peste” y agrega que “es preciso reconocerle hoy el difícil mérito de haber llevado la investigación literaria a una síntesis genial, en que la crítica estructural sincrónica encuentra la vía idónea para articularse con la dimensión diacrónica” (*Significado actual...* 287-288).<sup>6</sup> El crítico considera que “ni en el campo del historicismo positivista, ni en su opuesto, de las metodologías formales, se llegó jamás a un grado tan perfecto de articulación e integración de ambas vertientes, sincrónica y diacrónica, en la explicación estructural de la obra y la serie literaria” (*Significado actual...* 290).<sup>7</sup>

Ahora bien, las constantes protestas que hace García Berrio sobre la efectividad con que el formalismo ha conseguido articular estos dos aspectos, esta “doble vertiente sincrónica y diacrónica”, parecen por momentos reducirse a la necesidad que los teóricos rusos señalaban de atender a la evolución literaria. Dice el autor:

---

<sup>6</sup> Dice García Berrio que “absorbidos por la descripción estructural de las [obras], tanto a nivel de superficie como de profundidad, y aun del movimiento genético de uno a otro nivel, los críticos se olvidan con frecuencia de que en la explicación generativa pueden y deben ser aclarados otra serie de presupuestos ajenos al caso o la persona concretas engendradoras de la obra. Con variantes y peculiaridades personales [...], los distintos representantes de la estilística y del *new-criticism* ilustran toda una galería de negaciones sistemáticas, o de omisiones muy significativas, del principio diacrónico en el análisis crítico” (*Significado actual...* 288).

<sup>7</sup> García Berrio, no obstante, reconoce que los formalistas no fueron los primeros en trabajar el aspecto histórico de la literatura (véase *Significado actual...* 289). Puede señalarse en particular el caso de Aleksandr Veselovskij, que Erlich considera uno de los “precursores” del formalismo ruso (*El formalismo ruso* 36-44).

César Núñez

La indicación realizada por el formalismo ruso, consistente en admitir la diacronía y la explicación social para complementar y seleccionar las explicaciones inmanentistas del sistema literario como sistema de formas, no sólo nos parece hoy la solución más consecuente con los principios teóricos claramente delimitativos de la escuela, sino que la alabamos incluso como realmente acertada, si no en el plano de la teoría total, sí, de un modo indiscutible, en cuanto a su efectivo rendimiento en la parcialidad lingüístico-formal del universo literario. (*Significado actual... 295*)

No cabe duda de la coherencia de la solución metodológica que los formalistas hacen respecto de la historia literaria con el resto de los principios teóricos de la escuela. Tampoco interesa ya insistir en el carácter *complementario* con que la historia ingresa en la teoría, haciendo las veces de una suerte de “marco de verosimilitud” de la interpretación crítica que los postulados teóricos promueven. Lo que resulta importante es notar que, aún en el modo lateral en el que —al decir de García Berrio— la sociedad y la historia forman parte del *corpus* teórico del formalismo, era necesario incluir entre los postulados una teoría social tanto como una teoría de la historia, cosas de las que el formalismo no dispone. Vale decir, en cuanto las variables —las series— histórica y social se convierten en elementos que delimitan la literatura y ponen un tope a la deriva de la interpretación, se convierten en aspectos que la teoría debe contemplar y, por tanto, sobre los que es necesario hacer explícitos los presupuestos con los cuales se permite su ingreso al universo explicativo de la teoría.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Por mencionar sólo un caso de análogos problemas (ya que es también una teoría sobre la producción simbólica humana y prácticamente contemporánea del formalismo ruso), conviene recordar que el funcionalismo que se desarrolló en los Estados Unidos como método de análisis de los medios masivos de comunicación, preocupado por plantear una teoría sobre esos medios, careció en sus inicios de una teoría social. Así, la idea de la manipulación de la sociedad por parte de los medios masivos —surgida al calor de la observación de la propaganda desarrollada en la política de principios de siglo XX— dio origen a la denominada “teoría hipodérmica”. El investigador de la Universidad de Chicago, Harold D. Lasswell publicó en 1927 su libro *Propaganda Technique in the World War* en el cual, a partir de la experiencia de la guerra de 1914-1918, muestra cómo la gestión gubernamental puede “inyectar” opiniones en la sociedad. Similares presupuestos sostienen trabajos posteriores, tales como *Psychopathology and Politics* (1930), sobre la propaganda nazi y soviética, y *World Politics and Personal Insecurity* (1935), sobre los contenidos temáticos de los medios de

### La ambigua presencia de la historia: los inicios...

Así parece también plantearlo implícitamente Erlich, al señalar que para los formalistas, “el ‘descriptivista’ no puede olvidar que el ‘sistema’ cambia continuamente, mientras que el historiador debería recordar que los cambios sobre los que indaga se dan dentro de un *sistema*” (*El formalismo ruso* 362). No es casual la presentación del problema en la figura de dos investigadores distintos: se trata de un verdadero cambio de enfoque, en el que cada polo o punto de vista es complementario del otro, sin duda, pero por ello es también claramente diferenciable.

En fin, como reconoce García Berrio, “al igual que en Ferdinand de Saussure no hubo negación de la dimensión diacrónica, sino simple declaración de urgencias por la ausencia de atención lingüístico-sincrónica” (*Significado actual...* 293). Por lo demás, como en la lingüística saussureana, también en el formalismo el cambio histórico es antes que nada una modificación que compete a las formas del sistema:

Al discutir la fórmula de Vaselovski tomada del principio etnográfico, “la nueva forma aparece para expresar un contenido nuevo”, Shklovski propone otro punto de vista: “La obra de arte es percibida en relación con las otras obras artísticas, y con ayuda de asociaciones que se hace con ellas... No sólo el ‘pastiche’, sino también toda obra de arte se crea, paralela-

---

comunicación y las estrategias de construcción de políticas para alterar las posiciones del público. Sin embargo, a partir de las primeras investigaciones efectivas sobre el modo en que los medios *influyen* en la sociedad, pudo verse la necesidad de contar con una teoría social más sutil que aquella implícita –y por lo tanto acrítica– en Lasswell. Mientras la primera idea funcionalista, que proponía la comunicación masiva como básicamente asimétrica, consideraba la opinión pública y el público, como una “masa” indiferenciada y manipulable, los estudios empíricos de Paul F. Lazarsfeld (que, no es extraño, había participado del Círculo de Viena antes de la Segunda Guerra Mundial), entre muchísimos otros, muestran que la incidencia de los medios en lo social está a su vez mediada por una serie de factores de raíz específicamente sociológica que no pueden desatenderse si se quiere comprender el funcionamiento de dichos medios masivos. La atención a la rama sociológica en el análisis de los medios masivos de comunicación (una verdadera “doble vertiente” crítica) irá en progresivo aumento hasta que, hacia mediados de siglo, las teorías funcionalistas que consideran los “efectos a corto plazo” serán fuertemente puestas en crisis por teorías que plantean que los efectos de los medios se producen a largo plazo como resultado de las variables sociales en juego. La bibliografía sobre estos temas es interminable; para un resumen histórico puede consultarse: Miguel de Moragas Spá (*Teorías de la comunicación*); así como la selección de trabajos clásicos preparada por el mismo Moragas Spá, *Sociología de la comunicación de masas*.

## César Núñez

mente y en oposición con un modelo cualquiera. La nueva forma no aparece para expresar un contenido nuevo, sino para reemplazar la vieja forma que ha perdido su carácter estético”. Para fundar esta tesis, Shklovski se refiere a la indicación de B. Christiansen sobre la existencia de sensaciones diferenciales o de una sensación de las diferencias; por esa vía se prueba el dinamismo que caracteriza todo arte y que se expresa en las violaciones constantes del canon creado. (Eichenbaum, “La teoría del ‘método formal’” 35)

Podría considerarse la relación entre esta idea de Shklovski y los planteamientos de Harold Bloom en “La necesidad de la mala lectura” y en *La angustia de las influencias*;<sup>9</sup> pero más notorias resultan las conexiones con otra escuela crítica de la tradición anglosajona, contemporánea del formalismo, el *New Criticism*. En efecto, no deja de resonar en este modo de ver la relación entre las nuevas obras de arte y aquellas que le son anteriores la manera en que, en 1917, T. S. Eliot describe el funcionamiento de la tradición en uno de los ensayos inaugurales de la “nueva crítica”, “La tradición y el talento individual”:

Ningún poeta, ningún artista, de cualquier clase que sea, tiene, por sí solo, su sentido completo. Su significación, su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No podemos valorarlo por sí solo; debemos colocarlo, para contraste y comparación, entre los muertos. Entiendo esto como principio de crítica estética, y no meramente histórica [...] lo que ocurre cuando se crea una nueva obra de arte es algo que les ocurre simultáneamente a todas las obras de arte que le precedieron. (“La tradición y el talento individual” 13)

Sin duda la idea de la tradición dispuesta en un sistema sincrónico es seductora: accedemos a las obras literarias pasadas *simultáneamente* a las contemporáneas y en relación a estas últimas leemos las primeras.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Véase al respecto *La cábala y la crítica* y *The Anxiety of Influence*. También puede consultarse Ross Chambers, *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*.

<sup>10</sup> Con su humor característico –su “humor de la nada”, como lo llamó Ana María Barrenechea–, Macedonio Fernández recurría a este *fenómeno* para refutar la idea de la existencia de una realidad previa al sujeto: “El Universo o Realidad y yo nacimos en 1º de junio de 1874 y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí y en una

### La ambigua presencia de la historia: los inicios...

Sin embargo, como en el sistema lingüístico, hay unidades que portan en sí una carga connotativa que es su propia historia. Así como algunos signos incluyen en su significación un valor semántico que habla de su uso secular, las obras literarias contienen como parte de su significación social rasgos que las conectan con la historia. Más aún, las interpretaciones que históricamente se hicieron de determinada obra literaria han quedado inscritas en su significación, y la acompañan en cada periodo histórico, sea para que el lector las aproveche, sea para que el lector las deseche y quiera refutar.

En su famoso estudio de 1917, el mismo Shklovski reconoce:

Cuanto más se conoce una época, más uno se persuade de que las imágenes que consideraba como la creación de tal o cual poeta fueron tomadas por él de otro poeta casi sin modificación. Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación. (“El arte como artificio” 56)

Es decir, en la producción del sentido parece incluir otras posibilidades o perspectivas que van más allá de la lectura del sistema intrínseco. Por lo demás, dadas las circunstancias históricas en las que surge el formalismo ruso, y su enfrentamiento con la tradición positivista decimonónica, puede comprenderse su actitud, la cual Boris Eichenbaum resume de este modo:

---

ciudad de Buenos Aires. Hay un mundo todo para nacer, y el no nacer no tiene nada de personal, es meramente no haber mundo. Nacer y no hallarlo es imposible; no se ha visto ningún yo que naciendo se encontrara sin mundo, por lo que creo que la Realidad que hay la traemos nosotros y no quedaría nada de ella si efectivamente muriéramos, como temen algunos. En vano diga la historia, en volúmenes inmensos, sobre el mucho haber mundo antes de ese 1º de junio; sus tomos bobalicones es lo único que yo conozco (no sus hechos), pero los conocí después de nacer, como todo lo demás” (“Autobiografía” 115). De acuerdo con su particular idea del “Bellarte”, Macedonio señala que sólo el arte podría –si quisiera– llegar a *demostrar* el pasado: “Lo que me podría convencer sería el Arte, más gracioso y verdadero: un preludio de Rachmaninoff, una mirada creada por Goya, pero no es tan crédulo el arte, no abre la boca ante los cortejos de pompas fúnebres, como la historia” (“Autobiografía” 115).

César Núñez

Es natural que en nuestra concepción de la evolución literaria como sucesión dialéctica de formas, no hayamos tenido en cuenta esa materia que ocupaba un lugar central en los estudios tradicionales de historia literaria. Estudiamos la historia literaria en la medida que tiene un carácter específico y dentro de los límites en los cuales es autónoma y no depende directamente de otras series culturales. En otras palabras, reducimos el número de factores considerados para no perdernos en la multitud de vínculos y de vagas correspondencias incapaces de explicar la evolución literaria en sí misma. (“La teoría del ‘método formal’” 50-51)

Desde luego, como es obvio, esa concepción y esa decisión metodológica conllevan una toma de partido acerca de la relación entre literatura y sociedad. La distinción entre —y la separación de— las *series* literaria y social permite observar la evolución literaria como un juego dialéctico de procedimientos que se actualizan y que por ende se refuncionalizan. La historia literaria es así la historia de cómo los procedimientos son utilizados para producir el efecto literario, el efecto de extrañamiento.

En el fragmento citado (así como en el enfoque formalista de la evolución literaria), importa subrayar que, como puede observarse, no se cuestiona el hecho de que la historia literaria tiene un “carácter específico” ni la autonomía de la serie literaria. De hecho, la autonomía literaria es una categoría que atraviesa la historia; esto es como decir que uno de los tantos fenómenos que pueden estudiarse en el hecho autónomo que es la literatura es su historicidad. La sola inversión de la jerarquía conceptual produce efectos teóricos enormes: si se dijese que la autonomía literaria es uno de los tantos acontecimientos reconocibles en la historia de la literatura, nos encontraríamos ante la necesidad de diseñar una metodología capaz de dar cuenta de un hecho totalmente distinto (en buena medida, el trabajo de Pierre Bourdieu apunta en esa dirección, me referiré más adelante a ello).

Conviene destacar el modo en que se introduce la historia en el formalismo, entonces, no es diverso del usado por Ferdinand de Saussure a la hora de analizar el lenguaje: sobre un estado de cosas, en un momento dado del sistema, la alteración de un elemento altera las relaciones diferenciales de todo el sistema de modo tal que nos encontramos frente a un *nuevo* estado de cosas (la metáfora más recurrida por el lingüista suizo es la de una partida de ajedrez: el movimiento de una pieza altera la situación de todo el tablero).

### La ambigua presencia de la historia: los inicios...

Sin embargo, lo que era en principio un recorte metodológico (“reducimos el número de factores”) con el fin de poder disponer de una especificidad disciplinaria, se convierte poco a poco en algo más que un principio; la autonomía deviene una característica atribuida al objeto de estudio. Es decir, que los resultados de la construcción del “hecho” (en el sentido en que Émile Durkheim en *Las reglas del método sociológico* y Ferdinand de Saussure en su *Curso de lingüística general* veían necesario delimitar el campo y las unidades de análisis en las ciencias sociales y humanas)<sup>11</sup> se transforman en rasgos ontológicos del fenómeno estudiado, casi una petición de principios.

Así, en buena medida, es aplicable a la literatura, tal como la entienden los formalistas, la misma metáfora con la que Ferdinand de Saussure buscó explicar cómo funciona la *lengua*. El sistema de relaciones diferenciales, según el lingüista, puede ser comparado a un ajedrez: la posición de cada pieza del juego sólo es relevante en relación con otra. Ninguna pieza significa nada por sí sola. La misma metáfora permite explicar cómo funciona el cambio histórico. El movimiento de una pieza modifica no sólo su posición; puesto que se trata de un sistema, y como tal, cada unidad se delimita en relación con las demás, el movimiento de una pieza afecta a todo el sistema. Un estado del juego y el siguiente son, en verdad, dos sistemas distintos. Por lo tanto, el análisis diacrónico sólo puede consistir en la descripción de una serie de sucesivos y distintos estados sincrónicos del sistema.

Esta manera de observar el problema de la historicidad de la literatura, que, como hemos visto, se encuentra implícita en el programa formalista, se volverá explícita en el estructuralismo. En 1946, Jan Mukarovsky escribió:

Según nuestra concepción puede ser considerado como estructura solamente aquel conjunto de componentes cuyo equilibrio interno se altera y se remodela continuamente y cuya unidad se manifiesta como un conjunto de contradicciones dialécticas. Lo que dura es solamente la identidad de la estructura en el transcurso del tiempo, mientras que su composición

---

<sup>11</sup> Así, de modo coherente con ese presupuesto, dice Tinianov en 1927: “El punto de vista adoptado para estudiar un fenómeno determina no sólo su significación, sino también su carácter: en el estudio de la evolución literaria, la génesis adquiere una significación y un carácter que seguramente no son los mismos que aparecen en el estudio de la génesis misma” (“Sobre la evolución literaria” 90).

## César Núñez

interna, la correlación de sus componentes, cambia sin cesar. En sus relaciones mutuas, los distintos componentes intentan sobreponerse unos a otros, cada uno de ellos manifiesta el esfuerzo por hacerse valer en detrimento de los demás. O sea: la jerarquía, la subordinación y la superioridad mutua de los componentes [...] están en estado de cambio permanente. (“Sobre el estructuralismo” 158)

La estructura adquiere el carácter de conjunto cerrado sobre sí mismo, que regula las relaciones de sus componentes con los elementos de las otras estructuras con las que se relaciona. De esta manera, el análisis histórico se convierte en el estudio del modo en que las distintas unidades ingresan a ese conjunto y adquieren sentido en el juego de relaciones estructurales:

En cuanto a la historia de las distintas artes, es necesario señalar todavía que el método estructuralista muestra también en una nueva perspectiva la cuestión de las *influencias* y de su importancia para la historia de las distintas artes. Es una cuestión muy compleja y es posible indicar sólo a grandes rasgos las posibilidades actuales de su solución. La concepción tradicional concibe la influencia como algo unilateral, opone como un contraste permanente la parte que influye a la que recibe la influencia, sin contar con el hecho de que la influencia que debe ser recibida tiene que estar preparada por las condiciones nacionales que decidirán sobre su sentido y sobre la dirección en que será ejercida. (“Sobre el estructuralismo” 167)<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Hay aquí, como señalaré más adelante, una naturalización de las *literaturas nacionales*, que serían según esta concepción una estructura cerrada: “Por eso, al investigar las influencias hay que tener en cuenta el hecho de que los contactos entre las diferentes artes nacionales se efectúan a base de igualdad mutua” (“Sobre el estructuralismo” 167). Cabe agregar que en la conferencia de 1946, Mukarovsky hace uso de un juego de dos metáforas estandarizadas: “influencia” (metáfora médica) y, como demostró Derrida, el mismo término “estructura”: “*strictu sensu*, la notion de structure ne porte référence qu’à l’espace, morphologique ou géométrique, ordre des formes et des lieux. La structure se dit d’abord d’un ouvrage, organique ou artificiel, comme unité interne d’un assemblage, d’une construction; ouvrage commandé par un principe unificateur, architecture bâtie et visible dans sa localité” (*L’écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967, 28 *apud* Guillén, *Teorías de la historia literaria* 148). Por lo demás, similares problemas pueden observarse en el estructuralismo francés; al respecto, véanse los *Ensayos críticos* de Roland Barthes.

### La ambigua presencia de la historia: los inicios...

Estos conjuntos jerárquicamente organizados, que son la mediación entre sus componentes y el “exterior”, constituyen a su vez, junto con otros, nuevas estructuras *en última instancia* relacionadas con lo social:

Desde la óptica de cada cultura nacional (y por lo tanto de cada arte nacional) las relaciones con las culturas (y por lo tanto también con las artes) de otras naciones, crean una estructura unida por relaciones internas dialécticas que están en constante movimiento gracias a los impulsos de la evolución social. (“Sobre el estructuralismo” 167-168)

El estructuralismo, entonces, intenta resolver un problema que subyace en el modo formalista de explicar el cambio histórico. Puesto que el formalismo puede explicar por qué cambia una forma —su agotamiento— pero no puede explicar por qué cambia por otra en particular; así, por ejemplo, puede dar cuenta de la automatización del género novelas de caballería, pero no puede explicar por qué surge la novela burguesa moderna. Frente a un estado de cosas en el que un conjunto de procedimientos se encuentra estandarizado, la lógica “autónoma” del formalismo no puede explicar por qué se renuevan algunos en particular y no otros o bien todos. Pareciera que, si se quiere explicar cómo del *Amadís* se sigue el *Quijote*, no queda más remedio que buscar variables externas a la serie literaria:

[...] el principio de contraste o de variación estética es un factor demasiado negativo para que pueda explicar enteramente el crecimiento de la literatura. La teoría de la desaparición gradual de las formas del arte puede explicar la reacción contra lo antiguo, pero no la índole de lo nuevo; puede explicar la necesidad del cambio, pero no su dirección. Ésta viene determinada por el ambiente cultural global del período, el temperamento de la época, que halla su expresión en la literatura, así como en los demás dominios culturales. Luego, la revuelta contra el clasicismo a fines del siglo XVIII puede haber sido debida a la ‘petrificación’ del estilo clasicista. Pero el que esta revuelta tomara la forma del Romanticismo debe atribuirse al nacimiento de una nueva cosmovisión, que exigía su expresión lo mismo en el arte que en otras esferas culturales [...] Engelhardt planteó la cuestión en términos parecidos: “La teoría de la automatización puede sólo explicar el ‘movimiento’ de la literatura, la necesidad intrínseca de su evolución, pero no la naturaleza o las formas de este desarrollo”. (Erlich, *El formalismo ruso* 367)

Es notorio que, en cuanto Erlich reclama un principio explicativo del origen de la nueva forma, un principio explicativo que pueda dar cuenta de por qué, una vez automatizada una forma estética, surge otra en particular, aparece —y con notoria frecuencia— la idea de la literatura como “expresión” del “ambiente cultural” o del “temperamento de la época”.<sup>13</sup>

La visión estructuralista —sobre todo en su versión francesa en los años sesenta— exagera y pone de manifiesto buena parte de los problemas implícitos en el planteo de los formalistas. En gran medida, el conflicto se establece en el núcleo mismo de la propuesta. La noción de sistema, como posteriormente la de estructura, sin duda ofrecen un apoyo conceptual importante a la hora de analizar el fenómeno literario. Sin embargo, es asimismo notorio que se han convertido, en los trabajos que lo aprovechan, en una categoría *dada*. A menudo, la delimitación de qué elementos forman el sistema y la estructura, hubiese mostrado unos límites lábiles, una difícil demarcación de sus márgenes. Esto salta a la vista en el trabajo de Mukarovský, pero también puede verse en el caso de los formalistas, cómo el sistema y la estructura coinciden con la idea de literaturas nacionales.

Es necesario entonces recordar que las “literaturas nacionales” son también construcciones históricas propias de la modernidad. Las consecuencias que este hecho acarrea a la historiografía literaria son dobles. Por un lado, se naturalizan términos y categorías que son no sólo históricas sino una de las más importantes pruebas de la historicidad misma del fenómeno literario. Por otro, hay una consecuencia metadiscursiva, ya que se diluye un aspecto que el historiador de la literatura no debe olvidar: la historicidad de la propia historia literaria.

Es evidente que la reflexión sobre el pasado literario existió desde la antigüedad. En ese sentido, pueden encontrarse indicaciones históricas en la *Poética* de Aristóteles, por ejemplo. Sin embargo, la historia de la

---

<sup>13</sup> Desde luego, queda por resolver, dada la ambigüedad con que aparece, qué significa en el texto de Erlich “expresión”. ¿Se trata de una representación temática del temperamento de la época? ¿Se trata de formas —métricas, narrativas, etcétera—? Finalmente, ¿es necesario subrayar la cantidad de problemas teóricos que se introducen bajo un término aparentemente tan inofensivo como “expresión”? La representación de la realidad en la literatura es por sí sola un problema que merece un detenido tratamiento.

### La ambigua presencia de la historia: los inicios...

literatura como práctica discursiva es un fenómeno contemporáneo propio de la modernidad.<sup>14</sup>

En “Sobre la evolución literaria” Tinianov escribió que “la evolución de la función constructiva se produce rápidamente; la de la función literaria se realiza de una época a otra; la de las funciones de toda la serie literaria, reclama siglos” (“Sobre la evolución literaria” 97). Resulta sencillo continuar la progresión y preguntarse por la historicidad de la serie literaria misma. ¿La autonomía de la literatura no es también un hecho histórico? La respuesta de Pierre Bourdieu es que sí; que la consideración de la literatura como un ámbito discursivo con una legalidad propia es, de hecho, muy reciente.

No es casual que Bourdieu haya introducido buena parte de sus hipótesis sobre el funcionamiento del campo literario en un número de la revista *Les Temps Modernes* titulado “Problemas del estructuralismo”. La categoría de “campo” es de hecho una reformulación de la de “sistema” y, como ésta, busca explicar y describir la serie de mediaciones que regulan la relación entre lo social y las producciones simbólicas específicas. Bourdieu define el campo como un

[...] sistema de líneas de fuerzas; esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado de tiempo. (“Campo intelectual y proyecto creador” 135)

Se trata, como puede verse, de una categoría que recurre también a la idea de estructura temporalmente organizada y dispuesta al cambio. Sin embargo, la connotación que “fuerza” aporta, anticipa el intento que la propuesta de Bourdieu incluye de explicar en nuevos términos el cambio histórico. Es decir, la noción de “campo” se propone como

---

<sup>14</sup> Es Peter Burke quien mejor ha estudiado la aparición moderna de la historia cultural: “Sobre esta base [las historias de las lenguas nacionales], una serie de estudiosos del siglo XVIII escribieron voluminosas historias de las literaturas nacionales, especialmente la francesa [...] y la italiana [...] También se escribieron monografías sobre la historia de determinados géneros literarios” (*Formas de historia cultural* 19-20). Atendiendo al planteo de Reinhart Koselleck sobre la formación moderna de nuestro sentido del tiempo histórico, resulta lógica esta contemporaneidad entre historiografía literaria y modernidad (véase “Modernidad”, en *Futuro pasado*).

mediación entre lo social y el individuo no sólo porque describe un área de actividades relativamente autónomas, sino porque busca dar cuenta de cómo se efectúan, según una legislación que le es propia, las luchas de poder. Cada agente del campo busca ubicarse en un lugar central. Esta lucha simbólica se realiza en términos que son específicos al campo. Esto es, por un lado, un hecho histórico resultado del problema de la circulación de bienes simbólicos en una economía de mercado<sup>15</sup> y, por otro, garantía del carácter irreductible del campo a la mera sumatoria de agentes que lo componen.

Allí donde los formalistas ponían el acento en las relaciones sincrónicas de componentes de la serie, en un doble intento de soslayar la subjetividad (del investigador y del creador), Bourdieu retoma las intenciones de los agentes (sean personas o instituciones) como modo de introducir el movimiento histórico en el campo. Puesto que el campo puede ser visto sincrónicamente como un sistema de relaciones y a la vez, diacrónicamente, como una serie de trayectorias. Sin la *biografía* de los participantes, la categoría pierde su valor explicativo.

El problema, puede verse, radica antes que nada en el lugar en el que se ubica el punto de apoyo de la producción del cambio. Toda historia — incluso, obviamente, las historias de la literatura— debe recurrir a cierto tipo de explicación de la causalidad. La historia, en nuestra sociedad, es un relato que encadena sus episodios según una determinada verosimilitud. No toleramos como “historia” la sola enumeración de los sucesos cronológicamente ordenados. Hoy día, no consideramos los “anales”

---

<sup>15</sup> En efecto, ¿cómo cotizar un bien simbólico? El modo en que el capitalismo tiza el valor de cambio del trabajo de los individuos que no disponen de los bienes de producción, claramente, no es la manera en que las obras de arte han venido a ser cotizadas en nuestra sociedad. El problema se ve incrementado en tanto el liberalismo no tiene respuesta a la pregunta por cuál es el valor de uso de una obra de arte; así, ni el valor de uso, ni el costo de su producción, ni el tiempo de mano de obra empleado en su fabricación son elementos capaces de determinar, por sí solos, cuál es el valor de cambio de una mercancía simbólica. Es claro, al mismo tiempo, que la oferta y la demanda tampoco funcionan “libremente” en este tipo de productos. La noción de campo busca explicar cómo se han estructurado históricamente los sistemas de circulación y consumo de las obras de arte, un proceso lento que tuvo su punto crítico a mediados del siglo XIX en Europa y a principios del siglo XX en Hispanoamérica (para el caso hispanoamericano, véase el imprescindible trabajo de Julio Ramos *Desencuentros de la modernidad en América Latina*).

### La ambigua presencia de la historia: los inicios...

una forma historiográfica aceptable.<sup>16</sup> Reclamamos, en el discurso histórico, el encadenamiento sintáctico que proponga una relación entre los hechos y, por tanto, una suerte de explicación. A tal punto la conjunción entre los hechos es importante que, frente a un mero listado, no dejemos de establecer algún tipo de relación explicativa que los ordene; aún la sola enumeración se ve cargada, en nuestra lectura, de la atribución de nexos causales.<sup>17</sup> El género historia requiere para nosotros, entonces, de una concatenación *argumental* —en el doble sentido de argumento narrativo y argumento lógico— de los episodios. Esto es, implícitamente, como decir que en nuestra cultura toda historia conlleva una teleología. Al retomar el planteo kantiano del problema, Reinhart Koselleck, ha resumido la pregunta:

*¿Cómo es posible la historia a priori?* Respuesta: cuando el adivino efectúa y organiza los acontecimientos que ha anunciado por adelantado. La prepotencia de la historia, que corresponde paradójicamente a su realizabilidad, ofrece dos aspectos del mismo fenómeno. Porque el futuro de la historia moderna se abre a lo desconocido, se hace planificable — y tiene que ser planificado—. Y con cada nuevo plan se introduce una nueva inexperiencia. La arbitrariedad de la “historia” crece con su realizabilidad. (*Futuro pasado* 62)

Ya en el siglo XIX, Hegel y Marx muestran hasta qué punto hacer una historia que no depende de fundamentos trascendentales es recurrir a

---

<sup>16</sup>Véase *Tropics of Discourse*, de Hayden White.

<sup>17</sup>Contemporáneo de los formalistas, el cineasta ruso Dziga Vertov —director de uno de los más importantes films de la época, *El hombre de la cámara*, suerte de compendio de las posibilidades del *decoupage*— realizó un experimento tendiente a demostrar el procedimiento de producción de sentido en el lenguaje audiovisual y la atribución de nexos lógicos a la sola continuidad temporal. Yuxtaponiendo en montaje alterno la misma toma del primer plano de un actor, de rostro neutro, con sucesivas tomas (de una cuna con un bebé, de una mujer desvestiéndose, de un hombre muerto en un ataúd, etcétera), el público “reconocía” la actuación y elogiaba el trabajo del actor y su capacidad para representar la ternura, el deseo o la tristeza. Véanse *El cine-ojo* y *Artículos, proyectos y diarios de trabajo* de Dziga Vertov. Tanto en lo que atañe a este experimento en particular como en lo referente al problema de la producción de sentido por medio del montaje en general, es de fundamental importancia el trabajo del director inglés Karel Reisz, *Técnica del montaje cinematográfico*, del que hay una reciente edición ampliada.

una teleología que reemplace esa trascendencia *perdida*. El final de la historia se torna secular; pero —como sucedía en la historia de la humanidad narrada como la historia de la salvación— es imposible contar los hechos de la tierra sin proponer un fin desde el cual cobren sentido. ¿Cómo seleccionar lo relevante sin presuponer una dirección de los acontecimientos? Contar la historia es, pues, necesariamente, atribuir un sentido (en la doble acepción de dirección y significación) al devenir.<sup>18</sup>

En las disciplinas artísticas, las llamadas vanguardias históricas ponen en escena como casi ningún otro fenómeno la concepción del tiempo histórico que la modernidad conlleva. La sola idea de que se puede “ir adelante” de los que son contemporáneos es la culminación de una parábola que se abre en los inicios de la modernidad, cuando —por primera vez en la historia occidental— los europeos vieron, en las culturas que les resultaban ajenas, lo “primitivo”. Culturas primitivas y civilización europea convivían en un mismo tiempo. Lo “primero” (ésta es la idea que el término “primitivo” encierra, más allá de las connotaciones con las que se fue cargando) viviendo con lo posterior, al mismo tiempo. Es el tiempo en que el tiempo se *acelera*, el cambio histórico se vuelve un fenómeno observable y comienza a ser posible decir que *todo lo sólido se disuelve en el aire*.<sup>19</sup>

Las vanguardias históricas hacen de ese modo de considerar el tiempo y la historia un programa artístico. En ellas, la importancia que cobra la “originalidad” es la consagración de la idea moderna de sujeto. De hecho, considerar el pasado como presente en un sistema o en una estructura —sincrónicos— es también, en buena medida, ubicarlo como uno de los elementos que construyen una idea de futuro. Así, se lee la historia literaria

---

<sup>18</sup> Desde luego, la historiografía literaria también se enfrenta al problema de la selección y la ordenación. Dice Claus Uhlig: “La historia literaria no se limita meramente a enumerar en orden cronológico los autores y las obras. Toda comprensión histórica del pasado se reconstruye haciendo palpable su realidad en las relaciones de causa y efecto que las explican y hacen posible un acercamiento. También la historia literaria tiene esa finalidad y trata de elaborar una ordenación plena de sentido que sea apta para ordenar la masa de los textos existentes, delimitando su situación en el tiempo y enfocando el desarrollo histórico de los hechos literarios como una totalidad definida” (“Historiografía literaria y cambio de épocas” 157).

<sup>19</sup> Marshall Berman toma del Manifiesto Comunista la expresión, en la que considera que puede leerse el modo en que se percibe la experiencia de la Modernidad. Véase *Todo lo sólido se disuelve en el aire*.

### La ambigua presencia de la historia: los inicios...

para promover un *será* de la literatura. Un programa, un deber ser implícito: un manifiesto. El formalismo muestra de este modo el grado de conexión que tienen sus propuestas teóricas con el programa de la vanguardia que le es coetánea —del mismo modo que el estructuralismo francés mostrará más tarde su relación con el “nouveau roman”— y, por tanto, su dependencia de una “serie” ajena a su especificidad teórica.<sup>20</sup>

La propia escuela formalista —mucho más que el estructuralismo, cuya metodología fue a menudo observada como ajena a su circunstancia— ha sido privilegiadamente leída en relación con su momento histórico. Cualquier lectura de sus presupuestos y de sus propuestas que no quiera ser una mera aplicación que se remita a encontrar en los textos literarios lo que ya estaba en la tesis, recurre a datos ajenos a la pura lógica disciplinaria. Más aún, paradójicamente, el formalismo, siempre esforzado por señalar la autonomía de la literatura, por encontrar un campo de estudio específico y diferenciado, vio interrumpido su trabajo por causas totalmente ajenas a la lógica científica, intelectual o literaria. La política irrumpió en la teoría literaria y sesgó el desenvolvimiento “natural” de la “serie” crítico-teórica. Una terrible paradoja para una escuela que buscó, sistemáticamente, mostrar la existencia de un sistema.

La historia como disciplina parece encerrada en la paradoja planteada entre una cada vez mayor resistencia a la totalidad y la tendencia lógica a buscar dar cuenta de una totalidad. Puesto que, aún cuando se restrinja el periodo (y el espacio) historiado, en cuanto se deja de comprender la totalidad de ese periodo —aunque sea reducido— deja de aceptarse para ese discurso el nombre de *historia*. Podríamos reconocer en ese discurso la forma de la crónica, de la memoria o de tantas otras, pero no de *historia*. Por más que se seleccionen determinados acontecimientos que se

---

<sup>20</sup> No deja de llamar la atención que la propuesta formalista haya surgido en el mismo momento en que las vanguardias están llevando adelante el quiebre de toda hegemonía estética posible, es decir en el momento en que las escuelas literarias comenzarán a convivir sin que sus fundamentos programáticos puedan sostenerse en una lógica “trascendental” (véase Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*). Es, por otra parte, el momento en que se comienza a conformar la “industria cultural” (en términos propios de la Escuela de Frankfurt). Aparecerán géneros literarios basados más que nada en la repetición de los procedimientos (la novela policial, la novela “rosa”, la novela de ciencia-ficción, etcétera) y cuya supervivencia depende más de la conservación de las formas a las que recurren que de su renovación.

César Núñez

consideren los más relevantes para su comprensión, o mejor dicho, a pesar de que se seleccionen determinados acontecimientos y se desechen otros por “irrelevantes” o incluso “innecesarios” para la comprensión, hacer una historia es proponer una visión global y totalizadora del objeto del que se hable. Así pues, una historia no se construye a partir de una mera selección de datos, sino fundamentalmente a partir de su ordenación. Una jerarquía y una concatenación lógica es lo que produce la historicidad en el discurso. Y es la relación causal el procedimiento más problemático, ya que en él radica fundamentalmente la producción de sentido temporal.

La historiografía literaria —tanto como la teoría literaria— parece obligada hoy día a considerar un método de explicación que incluya la sobredeterminación como posibilidad de analizar el cambio histórico de la literatura. Como dice Clifford Geertz:

Hacia el final de su reciente estudio de las ideas empleadas por los pueblos tribuales, *La Pensée Sauvage*, el antropólogo francés Lévi-Strauss observa que la explicación científica no consiste, como tendemos a imaginar, en la reducción de lo complejo a lo simple. Antes bien consiste, dice el autor, en sustituir por una complejidad más inteligible una complejidad que lo es menos. En el caso del estudio del hombre puede uno ir aún más lejos, según creo, y aducir que la explicación a menudo consiste en sustituir cuadros simples por cuadros complejos, procurando conservar de alguna manera la claridad persuasiva que presentaban los cuadros simples. (“El impacto del concepto de cultura...” 43)

Bastaría reemplazar “estudio del hombre” por “estudio de lo simbólico humano” para volver útil a los fines de la teoría y de la historia literarias no sólo la reflexión de Claude Lévi-Strauss sino también la suerte de corolario que Clifford Geertz agrega a ella. Es notorio, sin embargo, que a lo largo del siglo xx la teoría literaria se ha ido desentendiendo de la tarea de proponer una explicación teórica del cambio histórico de la literatura. Las diferentes teorías oscilan entre perspectivas sociológicas e historicistas o formalistas sin resolver el dilema. Este hecho llama aún más la atención si se atiende a la enorme cantidad de estudios históricos que se llevaron adelante contemporáneamente en áreas ambiguamente cercanas a su campo de estudio tales como la filosofía, la antropología o

### La ambigua presencia de la historia: los inicios...

la sociología.<sup>21</sup> La capacidad de la metodología estructuralista para *poner en coherencia* las conclusiones obtenidas en determinados ámbitos de investigación con las propuestas en otros volvió hegemónica la tendencia y, paulatinamente, obturó el análisis diacrónico en beneficio del sincrónico.<sup>22</sup>

Peter Burke ha dicho:

En la investigación de nuestro tema quizá convenga adaptar la definición de los existencialistas y decir que la historia cultural no tiene esencia. Sólo puede definirse en términos de su propia historia.

¿Cómo se puede escribir la historia de algo que carece de una identidad estable? Es algo así como intentar atrapar una nube con un cazamariposas. No obstante, de maneras muy diferentes, Herbert Butterfield y Michel Foucault han mostrado que todos los historiadores se enfrentan a este problema. [...] Si queremos evitar la atribución anacrónica de nuestras intenciones, intereses y valores a los muertos, no podemos escribir la historia continuada de nada. De una parte, nos arriesgamos a imponer a nuestro objeto los esquemas del presente; de la otra, a no poder escribir nada en absoluto. (*Formas de la historia cultural* 15-16)

En resumen, el problema del cambio histórico de la literatura entrama cuestiones fundamentales en el modo en que sea concebido el objeto mismo. Una reflexión sobre la historia literaria lleva inmediatamente a conflictos y tomas de partido en torno a problemas tan determinantes como la definición de la literatura o la relación entre lo literario y lo extraliterario. Una teoría de la historia literaria que desatienda alguno de esos dos factores imbricados, no sólo ofrece un “flanco débil” en la

---

<sup>21</sup> Así, por ejemplo, el caso paradigmático de los estudios de Michel Foucault. A pesar de su importancia para la teoría literaria, sus reflexiones sobre la historia no han tenido muchos seguidores.

<sup>22</sup> Es particularmente notoria la capacidad que, durante la década de los sesenta, tuvo el estructuralismo para permitir el contacto entre distintas disciplinas. Así, por ejemplo, las conclusiones de los estudios lingüísticos de Émile Benveniste complementan perfectamente las hipótesis psicoanalíticas de Jacques Lacan o los planteos filosóficos de Louis Althusser (véase Maurice Corvez, *Los estructuralistas*). Por lo demás, puede observarse en esos años el conflictivo intento de muchos investigadores —entre los que destacan Althusser y Lévi-Strauss— de reunir en una posición crítica coherente el estructuralismo y el marxismo, es decir una metodología de análisis de sincronías y una teoría del cambio histórico.

## César Núñez

explicación del proceso histórico, sino que corre el riesgo de encontrarse encerrada en la búsqueda de una definición ontológica del objeto. La historicidad de la literatura es acaso uno de sus rasgos más sobresalientes. De allí que su intelección reclame que esa característica esté considerada en la descripción teórica. O quizá se trate de una necesidad menos racional, quizás el intento de explicarse históricamente la producción literaria provenga de un rasgo que compete al punto de vista de quien analiza; somos sujetos históricos y —para nosotros— comprender lo que los humanos hacemos, lo que codificamos y lo que interpretamos, es intentar comprender cómo se inscriben los trabajos de nuestros mayores y nuestras propias acciones en la historia.

## Obras citadas

- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 1967 [ed. orig. *Essais critiques*, Paris: Seuil, 1964].
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se disuelve en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal. México: Siglo XXI, 1989 [ed. orig. *All that is solid melts into air: the experience of modernity*. New York: Simon and Schuster, 1982].
- Bloom, Harold. “La necesidad de la mala lectura”. *La cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1979 [ed. orig. *Kabbalah and Criticism*. New York: Seabury Press, 1975].
- . *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Oxford University Press, 1997 [ed. orig. 1973].
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. Varios autores. *Problemas del estructuralismo*. Trad. Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto de Ezcurdia. 4<sup>a</sup> ed. México: Siglo XXI, 1971. 127-182 [ed. orig. en *Les Temps Modernes. Problèmes du structuralisme* 246 (1966)].
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península, 1987 [ed. orig. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974].
- . “On Literary History”, *Poetics* 14 (1985): 199-207.
- Burke, Peter. *Formas de historia cultural*. Trad. Belén Urrutia. El libro universitario 162. Madrid: Alianza, 2000 [ed. orig. *Varieties of Cultural History*, 1997].
- Corvez, Maurice. *Los estructuralistas. Foucault, Lévi-Strauss, Lacan, Althusser y otros*. Trad. Leandro Wolfson y Andrés Pirk. Buenos Aires: Amorrortu, 1972 [ed. orig. *Les structuralistes*. Paris: Aubier-Montaigne, 1969].

### La ambigua presencia de la historia: los inicios...

- Chambers, Ross. *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Eichenbaum, Boris. “La teoría del ‘método formal’”. Comp. Tzvetan Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. 2ª ed. México: Siglo XXI, 1976. 21-54.
- Eliot, Thomas Stearns. “La tradición y el talento individual”. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Trad. Sara Rubinstein. T. 1. Grandes ensayistas 7. Buenos Aires: Emecé, 1944. 11-23.
- Erlich, Víctor. *El formalismo ruso. Historia-doctrina*. Trad. Jem Cabanes. Biblioteca Breve 374. Barcelona: Seix Barral, 1974 [ed. ampl. orig. *Russian formalism*, La Haya: Vitgeverij Mouton, 1969].
- Fernández, Macedonio. “Autobiografía. Pose nº 1”. *Papeles de Recienvenido. Poemas. Relatos, Cuentos, Miscelánea*. Serie del encuentro 1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966. 115 [ed. orig. en *La Gaceta del Sur* 3 (1928); recopilada en *Papeles de Recienvenido*. Buenos Aires: Cuadernos del Plata, 1929].
- García Berrio, Antonio. *Significado actual del formalismo ruso (La doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas)*. Ensayos/Planeta de Lingüística y Crítica Literaria 27. Barcelona: Planeta, 1973.
- Geertz, Clifford. “El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre”. *La interpretación de las culturas*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1987 [ed. orig. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basil Books, 1973].
- Guillén, Claudio. *Teorías de la historia literaria. Ensayos de teoría*. Austral 106. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Kolakowski, Leszek. *La filosofía positivista: ciencia y filosofía*. Trad. Genoveva Ruiz-Ramón. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1988 [ed. orig. *Die philosophie des positivismus*].
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Trad. Norberto Smilg. Paidós Básica 61. Barcelona: Paidós, 1993 [ed. orig. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt: Suhrkamp, 1979].
- Moragas Spá, Miguel de. *Teorías de la comunicación. Investigaciones sobre medios en América y Europa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- (comp.). *Sociología de la comunicación de masas*. 4 ts. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

César Núñez

- Mukarovsky, Jan. "Sobre el estructuralismo". *Escritos de estética y semiótica del arte*. Selección, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet. Trad. Anna Anthony-Višová. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. 157-170.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Reisz, Karel. *Técnica del montaje cinematográfico*. Trad. Eduardo Ducay. Madrid: Taurus, 1989.
- Rodríguez Pequeño, Mercedes. *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*. Ensayos Júcar 3. Madrid: Júcar, 1991.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trad. prólogo y notas de Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Shklovski, Víctor. "El arte como artificio". Comp. Tzvetan Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. 2ª ed. México: Siglo XXI, 1976. 55-70.
- Tinianov, Juri. "Sobre la evolución literaria". Comp. Tzvetan Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. 2ª ed. México: Siglo XXI, 1976. 89-101.
- Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura*. Prólogo de Fernando Lázaro Carreter. Trad. Marcial Suárez. Madrid: Akal, 1982.
- Todorov, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. 2ª ed. México: Siglo XXI, 1976 [ed. orig. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris: Seuil, 1965 [1ª ed. esp. Buenos Aires: Signos, 1970]].
- Uhlig, Claus. "Historiografía literaria y cambio de épocas: esbozo de una teoría del discurso". *Filología* 22 (1987): 157-173.
- Vertov, Dziga. *El cine-ojo. Textos y manifiestos*. Trad. y selección de Francisco Llinás. Arte 52. Madrid: Fundamentos, 1973.
- . *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Trad. Víctor Goldenstein. Buenos Aires: De La Flor, 1974.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1982.
- Wolf, Mauro. *La investigación de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós, 1987.

D. R. © César Núñez, México D.F., enero-junio, 2007.