

mann). La sistematización es posible lo mismo que la repetibilidad (lo que no se da con el método de Barthes) pero sobre todo, lo mejor es que la crítica adquiere la más plena libertad para el ejercicio de su praxis.

Finalmente lo que parece más vital es que no pierde el carácter de cualquier proyecto que sea digno de serlo, es decir, la búsqueda de la utopía. Se trata no sólo de describir e interpretar sino de proponer cambios. Se trata de pasar de la pura negatividad a la positividad lo que en este momento histórico-intelectual por fuerza resulte utópico.

SARA SEFCHOVICH

Instituto de Investigaciones Sociales.

P. N. MEDVEDEV/M. M. BAKHTIN, *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*, Baltimore y Londres. The Johns Hopkins University Press, 1978 (traducción, introducción y notas por Albert J. Wehrle), xxvi + 191 pp.

Originalmente publicado en 1928, este libro es anterior a otras obras del mismo grupo de investigadores —conocido como grupo de Bajtín— tales como los estudios sobre Rabelais y Dostoievski, y que parecen formar parte de un ambicioso proyecto de “repensar el estudio de la cultura” (p. ix). Dentro de este proyecto, el grupo produjo estudios sobre Freud, sobre lingüística y sobre aspectos de estética y filosofía, los cuales empiezan apenas a difundirse en las lenguas occidentales. En el caso de este texto particular, las posiciones con respecto a una poética o una teoría literaria, o más específicamente con respecto a un enfoque marxista de la literatura, están en el centro de la polémica; es decir, se trata de un libro actual.

Dice Voloshinov —otro miembro del grupo— en su ensayo sobre Freud que una de las formas para la delimitación de una disciplina en formación y para la definición de sus métodos y puntos de vista es la crítica inteligente de otras tendencias dentro de la misma disciplina (p. xiii). La teoría literaria propuesta por los autores de este libro se precisa por medio de la crítica de las posiciones formalistas desarrolladas en Rusia entre 1914 y 1928 aproximadamente; por medio de esta crítica

tratan de construir una poética sociológica que estaría englobada en una teoría marxista de la cultura. Antes de iniciar dicha crítica, plantean en una primera parte ("Objeto y tareas de la investigación literaria marxista") las bases teóricas desde dónde construirla. Allí sostienen que la investigación literaria es una rama del estudio de las ideologías puesto que éste abarca todas las áreas de la "creatividad ideológica del hombre"; además, como la base para el estudio de las ideologías está establecida por el marxismo, lo que faltaría estudiar serían los rasgos y la individualidad cualitativa de cada una de sus ramas; en otras palabras, lo que falta es "una doctrina sociológica desarrollada de los rasgos distintivos del material, formas y propósitos de cada área de la creación ideológica" (p. 3). Cada área tiene su especificidad o, lo que es lo mismo, su propio lenguaje, sus propias formas y técnicas para su lenguaje, sus propias leyes específicas; la visión marxista no puede ignorar esas diferencias a riesgo de ignorar la pluralidad de lenguajes de la ideología. Por ello debe elaborar un método específico para cada área, que dé acceso a "todos los detalles y sutilezas de la estructura ideológica" (p. 4), método que presupone la comprensión y definición de las peculiaridades cualitativas de los distintos sistemas ideológicos.

El punto de partida del estudio marxista de las ideologías es el principio de la naturaleza material y objetiva de la creación ideológica: los productos ideológicos son cosas materiales, son parte de la realidad que rodea al hombre. Las visiones filosóficas, las creencias, etcétera, se convierten en realidad ideológica al actualizarse en algún material semiótico definido. Pero, además, la creación y comprensión del material ideológico ocurre solamente en el proceso de interacción social: no hay significados fuera de la comunicación social pues la interacción "es el medio por el cual el fenómeno ideológico adquiere su existencia específica, su significado ideológico, su naturaleza semiótica" (p. 8).

Al mismo tiempo que reconocen el carácter ideológico de todas las formas de producción cultural, los autores sostienen que cada área posee una especificidad. Pero ven que los estudios de los productos culturales o bien disuelven la especificidad del fenómeno por medio de análisis puramente sociales, o bien proponen lecturas inmanentes que ignoran el carácter social. Para salir de este *impasse*, los autores proponen que, una vez establecidos los rasgos específicos de los objetos ideológicos, se debe continuar la especificación dentro del mismo mundo

ideológico. Para ello se necesita establecer definiciones precisas y concretas dentro de cada rama, con la salvedad de que la especificación no puede hacerse desde el punto de vista de sus significados abstractos, sino "de su realidad material y concreta, por un lado, y de su significado social realizado en forma de interacción concreta, por el otro" (p. 12).

Aquí se introduce la noción de "entorno ideológico", que ocupa una posición central en el libro. Para los autores, el hombre está rodeado de fenómenos ideológicos, es decir, por signos, que forman "un anillo sólido alrededor del hombre"; la conciencia vive y se desarrolla en ese espacio; no está en contacto directamente con la realidad sino por medio de ese mundo ideológico circundante, llamado entorno ideológico, y que no es otra cosa que "la conciencia social realizada, materializada y externamente expresada de una colectividad dada" (p. 14). La conciencia colectiva sólo puede llegar a ser conciencia cuando se realiza en las formas de su entorno ideológico: en lenguaje, en gestos, en imágenes artísticas, en mitos, etcétera. El entorno no es algo estático sino que está en constante proceso de generación; para cada colectividad, en cada época, el entorno ideológico es una totalidad concreta única, que "une ciencia, ética, arte, y otras ideologías en una síntesis viviente e inmediata" (p. 14).

La literatura se diferencia de otras ideologías por su posición en la totalidad del entorno ideológico: ocupa un lugar esencial en la realidad ideológica a causa de su estructura específica. Según los autores, la literatura, como toda estructura ideológica, refracta la realidad que la genera, y lo hace a su propio modo; pero la literatura, en su "contenido", "refleja y refracta las reflexiones y refracciones de otras esferas ideológicas (ética, epistemología, doctrinas políticas, religión, etcétera). Esto es, en su 'contenido' la literatura refleja la totalidad del horizonte ideológico del cual es parte" (pp. 16-17). El recurso a estas metáforas ópticas hace que este sea el punto más débil del libro, pues no sólo utilizan la tan debatida noción de reflejo de manera acrítica, sino que además introducen otra noción igualmente vaga que es la de refracción; para explicarla usan otra metáfora, que estriba en considerar el entorno ideológico como un prisma que, al refractar las acciones, acontecimientos y experiencias de la vida, proporciona la trama y la historia, el tema y el motivo de la literatura, ya que la realidad misma sin refractar no puede entrar en el contenido de la literatura. Así, el contenido refleja el panorama ideológico y, al hacerlo, la literatura crea nuevas formas, nuevos signos de intercambio. Esos

signos, que son las obras de arte, se convierten en parte de la realidad social que rodea al hombre. Toda esta parte es más bien confusa, aunque sea difícil precisar si las confusiones son del texto original o si se han introducido en las sucesivas traducciones. De cualquier manera, sí puede decirse que el modo de exposición adoptado contribuye a ese resultado: la exposición se presenta como una serie de proposiciones, casi como axiomas, de las cuales está excluido el diálogo; es una exposición dogmática en la cual las tendencias que difieren se califican con epítetos que no tienen nada de científicos; hablan, por ejemplo, de "hábitos de pensamiento incorrectos promovidos por el idealismo, con su testaruda tendencia a concebir la vida ideológica como una conciencia simple yuxtapuesta al significado" (p. 13). Lo cual no impide que los autores acusen a los formalistas de este mismo defecto, cuya superación consistiría, dicen, en reconocer que en el horizonte ideológico de cada época no hay una sino muchas verdades mutuamente contradictorias y que, cuando uno escoge una de ellas como indiscutible, como evidente, "escribe entonces una tesis, se une a algún movimiento, se registra en un partido" (p. 19).

Entre la obra y su entorno ideológico, continúan, hay una estrecha relación pues, además de que este entorno se refleja en el contenido, ejerce una influencia formadora en la obra. La obra es parte del entorno literario, es decir, del agregado de todas las obras literarias socialmente activas en una época y un grupo social dados. Desde un punto de vista histórico, la obra es un elemento dependiente e inseparable del entorno ideológico; por lo tanto, en su totalidad y en cada uno de sus elementos, la literatura tiene un lugar en el entorno ideológico; está orientada y definida por él. Pero el entorno ideológico es también elemento dependiente del entorno socio económico. Y con todo esto tenemos un complejo sistema de interacciones e influencias que hacen que la obra no se entienda fuera de la unidad de la literatura y que ésta, a su vez, en su totalidad y en sus elementos, sólo tenga sentido en la unidad de la vida ideológica, la que, finalmente, tiene significado dentro de las leyes económicas y sociales.

En el estudio de la literatura no puede omitirse un solo eslabón de esta cadena; es decir, no puede estudiarse la obra directamente como elemento del entorno ideológico, como si fuera el único ejemplar de la literatura; para entender su lugar en el entorno ideológico debe entenderse antes su lugar en el entorno literario. Pero es menos admisible todavía omitir dos eslabones

y querer insertar directamente la obra en el entorno socioeconómico, como lo hacía y todavía lo hace la crítica sociológica.

Los autores recomiendan tener cuidado y no convertir el entorno literario en un sistema cerrado y autosuficiente para no caer en el otro extremo de la crítica sociológica. No hay sistemas culturales cerrados pues "la individualidad de un sistema se basa exclusivamente en la interacción del sistema como un todo y en cada uno de sus elementos con todos los demás sistemas en la unidad de la vida social" (p. 29). Estudiar la obra en interacción es tarea de la historia literaria, que presupone a la poética sociológica. Esta última, tal como la definen los autores, se ocupa de preguntas tales como: ¿qué es una obra literaria?, ¿cuál es su estructura?, ¿cuáles son los elementos de esta estructura y cuáles sus funciones artísticas?; pero sobre todo se ocupa de la pregunta "sobre la reflexión del horizonte ideológico en el contenido de la obra y las funciones de esta reflexión en la estructura total" (p. 30). Al mismo tiempo, si la historia literaria presupone las respuestas que da la poética, ésta debe estar orientada históricamente: la poética proporciona las direcciones de la investigación material y las definiciones básicas de sus formas y tipos; la historia rectifica estas definiciones, las hace flexibles, dinámicas y adecuadas a la diversidad del material histórico. La poética debe tener como propósitos la especificación, la descripción y el análisis; es decir, debe "aislar la obra como tal, revelar su estructura, determinar la forma y variaciones posibles de esta estructura, y definir sus elementos y sus funciones" (p. 33). Pero no puede proporcionar las leyes generales de desarrollo de las formas poéticas, pues antes es necesario saber cuáles son esas formas; las leyes generales son resultado de una historia literaria en gran escala; por lo tanto, presuponen la interacción entre poética sociológica e historia literaria.

Si la especificación es una de las primeras tareas de la poética, es importante estudiar a los formalistas, pues fueron los primeros que se ocuparon con rigor de ese problema. Pero también debe criticárseles el hecho de que consideren la especificación como el aislamiento de un dominio ideológico dado, como el cierre de ese dominio a todas las demás formas de la vida social e ideológica.

La segunda parte del libro trata de la historia del método formal, la tercera trata del método formal en poética, y la cuarta se ocupa del método formal en historia literaria. Veamos ahora la segunda parte.

Después de señalar las influencias de simbolistas, acmeístas y futuristas en el desarrollo del formalismo, los autores examinan la primera etapa de este movimiento y concluyen que los formalistas llegaron a sus descubrimientos con el único método de sustraer algunos aspectos esenciales de la palabra y de otros elementos de la obra artística; por ello concibieron el significado por medio de actos puramente negativos de sustracción y eliminación. La polémica es una característica de los formalistas, ya que es normal que un movimiento impugne las tendencias anteriores, pero en el caso de los formalistas, los autores señalan que la polémica se convierte en el único aspecto al penetrar cada definición y formulación; con ello los formalistas manifiestan estar demasiado ligados a lo que niegan y por lo tanto sus tesis se convierten sólo en lo opuesto de lo negado. Por otro lado, los fuertes lazos entre formalismo y futurismo sirvieron para estrechar el panorama de investigación al proporcionar una polarización y un sistema de selección de ciertos fenómenos artísticos.

Otra de las características negativas del formalismo es no haber ajustado cuentas con el positivismo, es decir, no pusieron en cuestión sus rasgos sino que los asumieron: aislaron la especificación de la vida ideológica e histórica. Su lucha, además, contra la separación idealista entre el significado y lo material los condujo a negar el significado ideológico mismo. Al plantear que la significación de un elemento dependía de su pérdida de significado ideológico, distorsionaron el problema del significado constructivo (pp. 64-65). Si los formalistas sostenían que en esa etapa se trataba de mostrar la significación de los procedimientos constructivos poniendo "todo lo demás de lado", los autores de este libro añaden que era tiempo, en 1928, de regresar a ese "todo lo demás", que es la riqueza y profundidad del significado ideológico.

Los años 1920-21 marcan una segunda etapa formalista en la que la "resurrección de la palabra" y el "lenguaje transracional" orientaron la poética hacia la lingüística. En este periodo se inicia la polémica con el pensamiento marxista oficial, cuyos representantes, dicen los autores, no se dieron cuenta de que el campo de lucha estaba alrededor de la especificación y del significado constructivo, y no en la defensa del contenido; es decir, no tocaron el problema de la función constructiva del contenido en la estructura de la obra.

La tercera parte del libro se inicia con una crítica a la noción del lenguaje poético como objeto de la poética. Al hacer

del lenguaje poético el objeto específico de su búsqueda, la concepción formalista de las funciones constructivas de los elementos de la obra estuvo predeterminada por la caracterización de los elementos de dicho lenguaje poético; en otras palabras, tanto los elementos de la construcción artística como su significación se definieron como elementos del lenguaje poético. Sin embargo, para los autores el concepto mismo de lenguaje poético es complejo y confuso: en tanto que el fenómeno permanece en el interior del sistema del lenguaje, sin entrar en el sistema de la obra, es sólo poético en potencia. En este sentido, cada fenómeno lingüístico posee un potencial artístico, y sólo los métodos de construcción poética dan los criterios para señalarlo como poético; el lenguaje carece de esos criterios (p. 83). Cuando el lenguaje es soporte de funciones artísticas, la realización de estas funciones deja una huella sobre él, pero estas huellas, tomadas como rasgos del lenguaje mismo, no son rasgos del lenguaje mismo, no son rasgos del lenguaje poético. Para poder hablar del sistema del lenguaje poético es necesario ver al lenguaje como una construcción cerrada, lo cual es inadmisibles; sin embargo, esta es la noción en que se basa la teoría formalista del lenguaje poético.

El lenguaje adquiere características poéticas en las construcciones poéticas concretas, es decir, lo poético es característico de la construcción. Hablar de lo poético o no poético de una obra es algo que pertenece a la organización del enunciado, y ello está "en conexión con las funciones que realiza en la unidad de la vida social y, en particular, en la unidad concreta del horizonte" (p. 84). Los autores reconocen que deben estudiarse las funciones del lenguaje y sus elementos dentro de la construcción poética, así como sus funciones con otros tipos de enunciados; reconocen también que este estudio debe tener como guía a la lingüística, pero que él mismo no será lingüístico, pues "sólo las formas y metas de las construcciones ideológicas correspondientes son capaces de proporcionar principios para la selección y evaluación de los elementos lingüísticos" (*ibid.*). Los formalistas orientaron incorrectamente la poética hacia la lingüística al proyectar acriticamente los rasgos constructivos de la obra en el sistema del lenguaje; por ello no advirtieron que dentro de los límites del análisis lingüístico no hay manera de juzgar hasta dónde los elementos aislados son elementos de la construcción poética.

Los formalistas hablaron básicamente de dos sistemas de lenguaje, el poético y el práctico, y su tarea mayor fue deslindar-

los. Esta tarea determinó no sólo su método sino la idea misma de buscar en todos lados solamente las diferencias. Los conceptos básicos del formalismo ("lenguaje transracional", "desautomatización", etcétera) son sólo negaciones de ciertos aspectos de lo que llamaban lenguaje práctico, y con ello la definición de lenguaje poético establece no lo que es sino lo que no es; el lenguaje poético se convierte en lo inverso del lenguaje práctico, en su parásito. En consecuencia, si la diferencia entre ambos lenguajes es que la construcción del poético es perceptible debido a ciertos procedimientos que no son más que la negación de las propiedades del lenguaje práctico, entonces el lenguaje poético será totalmente improductivo y no creativo, pues sólo es capaz de "extrañar" y desautomatizar lo que ha sido creado en otros sistemas; no crea construcciones por sí mismo sino que solamente hace percibir construcciones ya creadas, que por estar automatizadas eran imperceptibles. Este argumento es tal vez la crítica más severa a las tesis de los formalistas por parte de los autores.

El concepto mismo de lenguaje práctico, que los formalistas asumieron sin discusión, encierra dificultades pues, de acuerdo con una de las tesis más importantes del libro y del "grupo de Bajtín" en general, no hay construcciones prácticas: los enunciados se forman de varias maneras de acuerdo con las distintas esferas y metas del intercambio social. Si queremos hablar de las funciones del lenguaje en cualquier construcción comunicativa, debemos tomar en cuenta los variados tipos de ejecución del habla y las correspondientes formas de enunciado en todas las esferas de interacción social; además, tener en cuenta las características sociales de los grupos y toda la complejidad concreta del horizonte ideológico dentro del cual se forma cada enunciado.

Cada enunciado está orientado hacia la interacción, hacia la acción sobre otra persona. La "orientación hacia la expresión" y el "lenguaje transracional" de que hablan los formalistas, son también comunicativos porque presuponen un oyente y porque son elementos de intercambio social. La comunicación es elemento del lenguaje como tal, aunque ello no quiere decir que la lingüística esté orientada hacia el lenguaje práctico, ya que aquélla se desentiende de cualquier construcción, sea práctica o poética.

En resumen, el lenguaje práctico es una construcción arbitraria de los formalistas. Como para ellos es un lenguaje que transmite comunicaciones ya hechas dentro de los límites de una in-

teracción fija, está, por lo tanto, también privado de todo potencial creativo. El vocabulario, la gramática, incluso los temas básicos, ya están formados; lo único que hace falta, siempre de acuerdo con la concepción formalista, es combinarlos, adaptarlos a las circunstancias. Por lo tanto, si no hay creatividad en el lenguaje práctico, entonces el lenguaje poético de los formalistas es el parásito de un parásito (pp. 96-97). Si la interacción consiste para los formalistas sólo en reagrupamientos, transferencias y re combinaciones de un material ya presente y acabado, su concepción es en consecuencia profundamente ahistórica e incapaz de acceder al mundo de lo ideológico.

En esta misma tercera parte se estudian tanto los componentes de la construcción poética, que son el material y el procedimiento, como los elementos de esa construcción, como género, historia, trama, héroe. Para los formalistas, el material es la motivación del procedimiento constructivo; es decir, el significado en poesía es la motivación para el sonido (y el límite ideal de la poesía, que para ellos es el lenguaje transraccional, es cuando no existe motivación); en la prosa, la trama se forma de acuerdo con leyes que explican la selección de motivos, y el motivo importa solamente por su función en la trama. En síntesis, como el material es sólo motivación, es completamente sustituible.

Desde la concepción formalista, no es el material lo que se percibe en la obra, sino la construcción misma; pero como el propósito de la construcción es crear su perceptibilidad, los autores señalan la paradoja formalista: se llega a un procedimiento perceptible, cuyo único significado es crear la perceptibilidad (p. 111): un procedimiento de ruptura, por ejemplo, hace que se perciba la ruptura y no el acontecimiento al que se aplica; la repetición se hace perceptible ella misma y no el contenido que se repite, etcétera.

El miedo de los formalistas al significado en el arte los condujo a la reducción de la construcción poética a la superficie de la obra. Los conceptos de material y de procedimiento son expresiones de esta visión superficial. Este problema se hubiera resuelto, según los autores, si los formalistas hubieran encontrado un elemento que participara tanto de la presencia material de la obra como de su significado; es decir, de un elemento que sirviera como medio de unión entre la profundidad y la generalidad del significado y la unicidad del sonido articulado. Ese elemento es la evaluación social. Para explicarla hay que regre-

sar a los elementos básicos de la propuesta de los autores: cada enunciado concreto es un acto social pues organiza la comunicación orientada hacia la acción recíproca; su realidad no es física sino histórica, realizada en una época definida y bajo condiciones sociales también definidas. Así, la conexión entre signo y significado que realiza el enunciado es válida sólo para ese enunciado; si se saca éste del intercambio social, se pierde la unidad orgánica de sus elementos. La conexión entre significado y signo no puede ser estable, ni léxica ni gramaticalmente, sino que se crea sólo para destruirse, para configurarse otra vez en una forma nueva, bajo las condiciones de un nuevo enunciado. Es por medio de la evaluación social que se actualiza un enunciado; la evaluación social "define la elección del tema, palabra, forma, y sus combinaciones individuales dentro de los límites de un enunciado dado. Define la elección del contenido, la selección de la forma, y la conexión entre forma y contenido" (p. 121). En el enunciado, cada elemento del lenguaje realiza las demandas de la evaluación social; cada elemento puede entrar en el enunciado si satisface estas demandas; una palabra es material del enunciado sólo para expresar la evaluación social. Por lo tanto, "la palabra no entra en el enunciado de un diccionario, sino de la vida" (p. 122).

Y esto es válido también para el enunciado literario, es decir, para las construcciones poéticas: el material de la poesía no es el lenguaje, entendido como sistema de posibilidades lingüísticas; el poeta no selecciona formas lingüísticas sino las evaluaciones sociales puestas en ellas. La evaluación social, por tanto, "media entre el lenguaje como un sistema abstracto de posibilidades y la realidad concreta del lenguaje. La evaluación social determina el fenómeno del enunciado histórico vivo, tanto desde el punto de vista de las formas lingüísticas como del significado" (p. 123). En la obra poética, a diferencia de otras construcciones, la evaluación social está dentro del enunciado; la realidad del enunciado no está al servicio de otra realidad. Por ello todos los aspectos del material, significado y acto concreto de realización son igualmente importantes. En consecuencia, opuestamente a la visión formalista, la historia no es la simple motivación para el desarrollo de la trama sino que se desarrolla junto con ella; el acontecimiento narrado y el acontecimiento de narrar se unen en un único acontecimiento que es la obra.

Con respecto al género, los formalistas lo definen como un

agrupamiento específico de procedimientos con una dominante definida. Para los autores de este libro el género es la forma típica del enunciado total: una obra es real bajo la forma de un género y el significado constructivo de sus elementos sólo se entiende con relación al género. Dentro de esta visión del género es importante el problema de la finalización: fuera del arte no hay finalización en sentido estricto; en todas las esferas de la creación ideológica es posible la finalización compositiva, pero no la finalización temática, que sólo ocurre en las obras artísticas. Cada arte tiene su modo de finalización, en función del material y de sus posibilidades constructivas. Hasta cierto punto, la descomposición de las artes en géneros está determinada por los tipos de finalización: "cada género representa una manera especial de construir y finalizar un todo" (p. 130).

Género y tema están unidos: la unidad temática de la obra no es la combinación de los significados de sus palabras o frases, sino que trasciende al lenguaje; es el enunciado total y sus formas, que no podemos reducir a formas lingüísticas, lo que controla el tema. El tema de la obra es el tema del enunciado total como un acto social histórico definido; por ello es inseparable de la situación de enunciación y de sus elementos lingüísticos. La unidad temática de la obra y su lugar en la vida crecen juntos en la unidad del género; la unidad de la realidad factual de la palabra y su significado se realiza totalmente en el género.

El género es, entonces, "el agregado de los medios de orientación colectivo orientado hacia la finalización, y esta orientación es capaz de manejar nuevos aspectos de la realidad" (p. 135). Por el contrario, los formalistas separan el género de sus dos polos determinantes: de la realidad de la interacción social y del manejo temático de la realidad; con ello hacen del género una combinación fortuita de procedimientos.

De acuerdo con los autores, existe una tendencia básica en los formalistas a ver la creatividad como la recombinación de elementos ya formados; un género nuevo se hace de los géneros disponibles por el reagrupamiento de elementos. Todo está dado al escritor, sólo tiene que combinarlo: se requiere nada más disponerlo en una trama; también los procedimientos de ésta existen de antemano; el héroe es previo, basta insertar en él los motivos, etcétera. En conclusión, los formalistas ignoran el contenido del material y sólo se interesan por su distribución interna; ven el material como compuesto de un número limi-

tado de elementos definidos que permanecen sin cambio en el desarrollo histórico (p. 141).

La cuarta y última parte se ocupa del método formal en historia literaria. Los autores analizan en primer lugar la idea formalista de estudiar la obra como dato exterior a la conciencia, o sea, en oposición a la estética psicológica y a la interpretación subjetiva, que consideran la obra como expresión del mundo interior del artista. Esta postura formalista es válida, pero ello no significa que se deba ignorar la conciencia individual, sino que debe tomarse en cuenta en sus manifestaciones objetivas. Al proyectar en la conciencia individual todo lo ideológicamente significativo, los formalistas no consideraron el entorno ideológico ni la interacción social: para ellos, la idea, la evaluación, la visión de mundo, etcétera, eran el contenido de la conciencia individual, y al dejar fuera a ésta, cortaron el contenido ideológico que impropriamente habían localizado allí. Como resultado, la obra terminaba en un completo vacío ideológico; es decir, la obra no era dato exterior a la conciencia, sino dato exterior al mundo ideológico. Sin el entorno ideológico, los formalistas convirtieron la literatura en una especie de estímulo para percepciones y estados subjetivos. Su teoría de la desautomatización-perceptibilidad de la construcción es más bien una técnica que conduce a la explicación de las condiciones psíquicas en las cuales es perceptible la construcción artística; es, por lo tanto, una teoría contaminada de psicologismo que, al no ir más allá del organismo individual, se convierte en un proceso ahistórico (a pesar de que esta teoría es la base para explicar la sucesión histórica de las formas literarias).

Aunque los formalistas señalaron que en el hecho literario intervienen factores tanto intrínsecos como extrínsecos, no los vieron en relación dialéctica. Los autores describen esa dialéctica de la siguiente manera: "cada fenómeno literario, como cualquier otro fenómeno ideológico, está simultáneamente determinado desde fuera (extrínsecamente) y desde dentro (intrínsecamente). Desde dentro está determinado por la literatura misma y desde fuera por otras esferas de la vida social. Pero, al estar determinado desde dentro, la obra literaria está también determinada externamente porque la literatura que la determina está ella misma determinada desde fuera. Y al estar determinada desde fuera está, por lo tanto, determinada desde dentro, porque los factores internos la determinan precisamente como obra literaria en su especificidad y su conexión con la

situación literaria total. Entonces lo intrínseco se convierte en extrínseco y viceversa" (p. 29). Los formalistas, por su parte, interpretan la interrelación con la realidad extraliteraria o con la vida literaria como la absorción unilateral de una por la otra; aunque admiten que la vida entra en la literatura, suponen que por ello deja de ser vida, es decir, que adquiere un significado literario a expensas de su significado como vida. En realidad no se sustituye un tipo de significación por otro, sino que ocurre una sobreposición: la significación constructiva literaria se añade a la significación de los hechos de la vida.

Para los formalistas, la serie de las obras literarias aparece como independiente de las demás series ideológicas, y su fin es revelar las leyes inmanentes de desarrollo de las formas dentro de las series literarias cerradas. Estas leyes las conciben como producto de una necesidad interna que no cambia aunque ocurran cambios sociales o ideológicos. Esta concepción formalista, señalan los autores, no puede llamarse evolutiva porque no va más allá de los límites de las series literarias para explicar la necesidad de contactos con la época. El paso de una forma a otra no obedece a cuestiones literarias sino a la ley de la "automatización-perceptibilidad", que podría aplicarse a todo fenómeno ideológico y que, por lo tanto, no es atributo de la construcción artística. Una forma sustituye a la otra, pero no hay manera de deducir una evolución de la literatura a partir de este contacto extrahistórico y accidental. La característica de la teoría formalista de la evolución literaria es la ausencia de la categoría de tiempo histórico: para ello, la historia es sólo un almacén para guardar el material que sirva para ilustrar sus posiciones teóricas; es decir, utilizan la historia no para verificar sus teorías con los hechos, sino para seleccionar el material que pueda ejemplificar la teoría. Esto es un error, pues "usar la historia para ilustrar una teoría significa usar la historia para consolidar errores y dispersar el material histórico con premisas falsas" (p. 172).

He tratado de presentar algunos de los aspectos más importantes de *The Formal Method* a riesgo de volver sobre temas ya conocidos a través del libro de Victor Erlich; este riesgo, sin embargo, me ha parecido necesario pues, a más de medio siglo de su aparición, no podemos ver este libro sólo como un momento del desarrollo de la teoría literaria, ya que muchas de sus ideas permanecen vigentes e incluso poco exploradas.

No es difícil identificar el mismo rechazo a la historia, que está presente en el formalismo, en una parte considerable de la teoría y la crítica literaria actuales; rechazo a la historia que va unido con un rechazo o un miedo al significado que, como señalan los autores, "con su 'no aquí' y su 'no ahora' es capaz de destrozar la naturaleza material de la obra y la totalidad de su presencia en el aquí y en el ahora" (p. 105).

CÉSAR GONZÁLEZ

Seminario de Poética