

Las teorías del cambio inmanente

David Perkins*

La literatura, dice Brunetière, tiene “en sí misma y desde sus inicios el principio suficiente de su desarrollo”.¹ Este es el supuesto esencial de una explicación inmanente o interna de las series literarias. “Un poema”, sostiene Harold Bloom, es la “reescritura” de un poema previo; “un poema ayuda a formar otro”.² “La forma de la obra de arte”, argumenta Victor Shklovsky, “está determinada por su relación con otras formas ya existentes”³ y, en la medida en que los formalistas rusos elaboraron esta idea, las series literarias se consideraron cambiantes por su dinámica propia e inherente.

El sistema no es completamente independiente de eventualidades externas a la literatura, pero los factores inmanentes son mucho más importantes. Bloom también acepta que “incluso los poetas más sólidos son objeto de influencias no poéticas” pero en ninguna parte habla de dichas influencias.⁴ Y Brunetière reconoce que los puntos de vista de Taine y sus discípulos, quienes interpretan la literatura como un producto de realidades históricas y sociológicas —raza, momento y

* Perkins, David. *Is Literary History Possible?* pp.153-173 © 1991 [Copyright Holder]. Adapted with permission of the Johns Hopkins University Press. Este es el capítulo séptimo del libro *Is Literary History Possible?* La traducción es de Luis Fernando Pérez y ha sido revisada por Patricia Trujillo y William Díaz.

¹ Ferdinand Brunetière, *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*. París: Hachette, 1912. 3, citado en René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950*. New Haven: Yale University Press, 1965. 4: 65.

² Harold Bloom, *Poetry and Repression*. New Haven: Yale University Press, 1976. 3, y *Poetics of Influence*, ed. John Hollander. New Haven: Henry R. Schwab, 1988. 47.

³ Victor Shklovsky, “The Connections Between the Devices of Plot Construction and Stylistic Devices in General”. *Texte der russischen Formalisten*, vol. 1, *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, ed. Jurij Striedter. Munich: Wilhelm Fink, 1969. 51.

⁴ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973. 11.

ambiente, según la triada de Taine— no pueden ser del todo rechazados: “No he omitido señalar aquellas otras influencias que habitualmente se recalcan, la influencia de la raza o la influencia del ambiente”. Pero Brunetière continúa, en un pasaje que cita Shklovsky en 1916: “En todo caso, sostendré que de todas las influencias que se hacen notar en la historia de una literatura, la principal es la de las *obras sobre las obras*; ha sido mi interés especial trazar esta influencia y seguir su acción continua”.⁵

Brunetière entendió perfectamente las ventajas de una historia inmanente de la literatura. Cuando explicamos las series literarias a partir de circunstancias o eventos exteriores, nuestra elaboración podrá resultar heterogénea, miscelánea, un nido de pájaro hecho de paja, cuerda, ramas, hierba y plumas, cualquier cosa que hubiéramos encontrado. Damos prioridad ahora a una parte del contexto, luego a otra, y la segunda puede no tener relación alguna con la primera excepto en que ambas contribuyeron al evento literario. Ningún contexto puede ser descrito en su totalidad, ninguna explicación puede parecer completa. Tanto intelectualmente como estéticamente tales historias literarias no dejan de ser poco elegantes.

Una historia inmanente de la literatura es todavía contextual; ubica a un autor o texto dentro de un contexto supuestamente determinante de otros textos o autores. Pero ya que limita drásticamente el área del contexto, nos permite crear historias literarias relativamente coherentes, narraciones enfocadas e interrelacionadas. Por ejemplo, sin referirse a las estructuras sociales, políticas o *Geistesgeschichte* de la Edad Media, Brunetière habría señalado cómo los *Romans d'aventures* (*Amadís*) evolucionaron a partir de la *chanson de geste* (*Roland*) en una diferenciación gradual de funciones. La *chanson de geste* es “casi historia”. Pero los géneros de memoria y crónica se separaron de ella, y “en la medida en que se despojó de su sustento histórico, el poema heroico dedicó una parte más considerable de sí a la leyenda y al sue-

⁵ Ferdinand Brunetière, *Manual of the History of French Literature*. Trad. Ralph Derechef. Londres: T. Fisher Unwin, 1898. vii.

ño; esta es la época de las *Tales of the Round Table*", y llevó a obras como *Amadís*, en la que "lo improbable es su mayor belleza. Están escritas para dar total libertad a la imaginación".⁶

Para lograr su coherencia narrativa, una teoría acerca de la explicación inmanente debe responder en tres frentes. Debe decir por qué la literatura se determina más por factores inmanentes que por factores externos. Debe explicar el hecho aparentemente enigmático de que las obras se diferencian de las obras que supuestamente las formaron. Y debe dar cuenta de los caracteres o direcciones particulares de tal diferenciación.

Hay un gran número de explicaciones cuasi-inmanentes del cambio literario, y podemos ignorarlas casi todas. Ya no son plausibles. Podemos, por ejemplo, excluir todas las teorías cíclicas, tal como la de Wilhelm Scherer de que la literatura alemana alcanza un punto muy alto cada 600 años (600, 1200, 1800); como la rueda de la cultura de W.B. Yeats que pasa por las 28 fases de la luna; y como la rotación de formas del mito a la ironía y de vuelta otra vez, propuesta por Northrop Frye.⁷ Quedan también excluidas las teorías que interpretan las series literarias por analogías con la vida natural y la muerte, las figuras lóbregas y familiares del nacimiento, madurez, ocaso y fin de una forma, género, literatura nacional, y así sucesivamente. Cuando se intentan como explicaciones, estas flores de la retórica se vuelven inapropiadas porque, por mucho que se les parezcan, las series literarias no son como las plantas o los animales. Tras esta analogía subyace, muy frecuentemente, la noción de un *Geist* como la materia que pasa por un ciclo orgánico (el *Geist* de la tragedia, o el *Geist* de la literatura rusa). Probablemente un *Geist* fue lo que Friedrich Schlegel tenía en mente cuando dijo que la cultura griega era "comple-

⁶ Ferdinand Brunetière, *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature*. París: Hachette, 1914. 5-6.

⁷ Wilhelm Scherer, *Geschichte der Deutschen Litteratur*, 10ª ed. Berlin: Weidmann, 1905. 18-22; W.B. Yeats, *A Vision*. New York: Macmillan, 1956. 67-184; Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957. 33-35, 42.

tamente original y nacional, un todo completo en sí mismo, el cual solamente por medio de su desarrollo interno alcanzó el punto más alto y, en un círculo completo, se hundió nuevamente en sí mismo".⁸ El pensamiento del *Geist* recuerda a Hegel y las muchas explicaciones, aún discutidas hoy, de la historia de un movimiento, género, etcétera, como el desarrollo lógico (dialéctico) de una idea. He manifestado mi escepticismo anteriormente sobre esas correlaciones entre la lógica y las contingencias de la historia.

Las teorías que presentan los cambios históricos de la literatura como una oscilación entre dos polos tampoco son muy recomendables.⁹ John Livingston Lowes dio importancia a la idea de que la literatura alterna entre fases de convención y revolución,¹⁰ pero ésta aparece en muchas otras formulaciones. Tales esquemas se derivan supuestamente del estudio de la historia literaria, pero son realmente concepciones *a priori* basadas en analogías. Ocasionalmente tales antítesis se configuran siguiendo la descripción de Wölfflin, en tanto historiador del arte, de dos modos opuestos de percepción: el del "Renacimiento" o lineal, y el del "Barroco" o pictórico, pero incluso Wölfflin tuvo grandes dificultades para aplicar su esquema en la explicación de la historia del arte, ya que, cuando alineó los cuadros en series, se percató más de una transición que de polos claramente delimitados. Su memorable confesión merece ser citada nuevamente: "Todo es transición y es difícil replicar al hombre que observa la historia como un fluir constante. Para nosotros, la propia preservación intelectual requiere que clasifiquemos una infinidad de eventos con referencia a pocos resultados".¹¹ T.E. Hulme, Fritz Strich y Louis

⁸ Friedrich Schlegel, "Über das Studium der griechischen Poesie" (1795). *Kritische Ausgabe*, ed. Ernst Behler et. al. Paderborn: F. Schöningh, 1979. 1: 302.

⁹ Acerca de este punto, ver Elémer Hankiss, "The Structure of Literary Evolution". *Poetics* 5 (1972).

¹⁰ John Livingston Lowes, *Convention and Revolt in Poetry*. Boston: Houghton Mifflin, 1919.

¹¹ Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The Problem of Development of Style in Later Art*. Trad. M.D. Hottinger. New York: Dover, 1950. 227.

Cazamian pueden ser citados entre los muchos autores que han intentado basar la historia de la literatura en una tipología de lo romántico y de lo clásico, en la que la literatura va y viene periódicamente de un polo a otro.

También podemos, en este contexto, no prestar atención a las teorías del progreso o decadencia necesarios de la literatura. Es imposible probar la noción de que las formas gradual y progresivamente desgastan sus posibilidades, y de que estos procesos determinan su evolución, ya que nunca podemos determinar por adelantado cuáles pueden ser las posibilidades de una forma, así como no podemos afirmar, en ningún momento, que están liquidadas.¹² Ninguna teoría fue tan brillante y diversamente expuesta durante los siglos XVIII y XIX como aquella idea de que las artes y la literatura decaían en la medida en que la civilización avanzaba.¹³ Pero esta teoría del decaimiento es invalidada, al menos en mi opinión, por la literatura producida desde entonces. Las series literarias tampoco son teleológicas. No se encuentran impelidas, por ejemplo, por un ánimo técnico que continúa a través de generaciones y se concreta gradualmente, como el esfuerzo por lograr la ilusión realista, que, de acuerdo a E.H. Gombrich, gobernó el desarrollo de la pintura en el siglo XIX.¹⁴

Hemos observado que los teóricos del cambio literario inmanente generalmente conceden que los factores externos también juegan un papel. Con frecuencia es difícil saber si una teoría debe considerarse inmanente o no. La teoría cíclica de Scherer, por ejemplo, es inmanente porque postula una recurrencia regular y periódica de los florecimientos y marchitamientos literarios. Por otro lado, no da ninguna razón para esta periodicidad que ocurre, probablemente, por azares. La explicación de Scherer puede ser contextual en la

¹² Comparar con John Frow, *Marxism and Literary History*. Cambridge: Harvard University Press, 1986. 110-11.

¹³ Judith Plotz, *Ideas of the Decline of Poetry: A Study in English Criticism from 1700 to 1830*. New York: Garland, 1987.

¹⁴ E.H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon, 1960.

medida en que correlaciona estos florecimientos con la apertura alemana a las influencias extranjeras y con actitudes ideales acerca de la mujer en la sociedad. Un *Geist* es generalmente descrito como una totalidad de la que la literatura es una parte orgánica. El mismo principio que penetra la totalidad (i.e. la cultura griega) funciona también para la literatura y produce su continua transición. Tales teorías orgánicas del desarrollo literario son tanto inmanentes como contextuales.

La teoría de Wölfflin es inmanente porque argumenta que “el efecto de un cuadro sobre otro cuadro como un factor del estilo es mucho más importante que lo que proviene de la imitación directa de la naturaleza”, y porque dos “formas de apercepción” se expresan alternativamente a través de la historia de la pintura. De otro lado, cuando preguntamos por qué las inversiones se dan cuando se dan, por qué lo pictórico reemplaza a lo lineal (o viceversa) en un momento dado, Wölfflin vacila entre las explicaciones inmanentes y las externas. “Aquí encontramos el gran problema: es el cambio en las formas de aprehensión resultado de un desarrollo interno [...] o es un impulso que proviene del exterior [...] lo que determina el cambio”. Ambas respuestas son posibles.

Sin lugar a dudas, no debemos imaginar que un mecanismo interno funciona automáticamente y produce, en todas las condiciones, dichas series de formas de aprehensión [...]. Pero la facultad imaginativa del ser humano siempre hará sentir su organización y posibilidades de desarrollo en la historia del arte. Es verdad; nosotros vemos únicamente aquello que buscamos, pero sólo buscamos aquello que podemos ver. Sin duda, ciertas formas de mirar existen previamente como posibilidades; si se desarrollan o cómo llegarían a hacerlo, depende de las circunstancias externas. (230)

En resumen, Wölfflin cree que el estilo pictórico se desarrolla a partir del lineal por principios inmanentes, pero que inversamente, en el retorno de lo pictórico a lo lineal, el im-

petu más fuerte recae efectivamente en las circunstancias exteriores (230-33).

Una importante teoría de la decadencia en el siglo XVIII atribuía la decadente imaginación y pasión de la literatura a las maneras cada vez más refinadas, a la racionalidad civilizada, al auge de la crítica literaria, y a la mayor abstracción del lenguaje en la medida que maduraba, es decir, a causas externas a la literatura misma; por lo tanto, esta explicación puede ser considerada contextual en vez de inmanente. Pero la literatura, de acuerdo con esta teoría, juega un papel esencial en la creación de las condiciones sociales de su decadencia. Así las cosas, la relación entre las causas externas e inmanentes puede ser dialéctica. Un factor externo se puede volver interno si penetra la literatura y la cambia. Si una transformación inmanente de la literatura tiene un efecto en el mundo social, este efecto se convierte en un factor externo a la literatura y podría tener un efecto sobre ella, tornándose así interno nuevamente.¹⁵ La distinción entre los factores externos y los internos no deja de tener sentido, pero sólo cobra validez con respecto a eventos literarios particulares en un momento determinado.

Sólo tres teorías inmanentes tienen cierto grado de plausibilidad e impacto práctico en la escritura de historias literarias en la actualidad. Se trata de las teorías de los Formalistas Rusos, las de W.J. Bate acerca del crecimiento despiadado del "peso del pasado", y las de Harold Bloom. También traje a colación las teorías de Brunetière porque, aunque hoy en día no tiene casi ninguna influencia y a duras penas algunos lectores, fue el primero en expresar la necesidad y la posibilidad de explicaciones inmanentes como las que actualmente están en boga. De hecho, él anunció algunas de las ideas centrales de los formalistas rusos.

Ya que el Formalismo fue un movimiento de crítica dialógico que involucró diversos pensadores y posiciones

¹⁵ Para una discusión acerca de este punto, ver M.M. Bakhtin/P.M. Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Trad. Albert J. Wehrle. Cambridge: Harvard University Press, 1985. 26-30.

cambiantes durante trece años y se extendió al Estructuralismo checo, sería desafortunado hablar de una única teoría formalista de la historia literaria. Por tanto, me concentraré en los magníficos ensayos de Yury Tynyanov sobre "el hecho literario" y la "evolución literaria", con alguna referencia a escritos formalistas más tempranos. Primero, sin embargo, señalaré las concordancias más importantes acerca de cuestiones esenciales.

Ninguno de estos teóricos dedicó mucho tiempo a discutir su supuesto inicial de que los factores inmanentes son los decisivos. No hay duda de que esperan establecer esto concretamente mostrando la importancia de los factores inmanentes en casos particulares y descubriendo los mecanismos mediante los cuales éstos determinan las obras literarias. Hay reiterados argumentos que afirman que estas explicaciones inmanentes se fundamentan, más que otras explicaciones, en la psicología actual de los escritores y en sus percepciones e intenciones conscientes o inconscientes durante el proceso creativo. Así, estas teorías inmanentes son ahistóricas, ya que se basan en algo —la psicología de los escritores— que se supone inmutable de época en época.

Todo lo que cambia, de acuerdo con estas teorías, es el pasado mismo que se va haciendo más abrumador en la medida en que se acumula y, por lo tanto, va activando las resistencias psicológicas con más intensidad. Como lo plantea Bloom, la angustia de las influencias "ha aumentado en la medida en que la historia discurre"; es "más fuerte donde la poesía es más lírica, más subjetiva y se deriva cada vez más directamente de la personalidad".¹⁶ Poetas y novelistas frecuentemente han dado testimonio de que estas teorías expresan dilemas que ellos de hecho sienten. De todas formas, debemos considerar que el principio por el cual estas teorías explican el curso de la literatura moderna se aplica a algunos escritores, pero no a todos.

Esto no es realmente un defecto de las teorías, ya que la individualidad es un obstáculo presente en cualquier explicación teórica de la historia literaria. Ya que el principio de expli-

¹⁶ Bloom, *The Anxiety of Influence* (62).

cación no se aplica a todos los escritores de la misma manera, se requiere de un segundo principio para explicar por qué ciertos escritores fueron objeto del primer principio y otros lo fueron menos o no lo fueron en absoluto. ¿Por qué, en términos de Bloom, algunos escritores son "sólidos" y otros no? O, ¿por qué, en términos de los formalistas rusos, algunos escritores producen obras automatizadas y otros desautomatizadas? Si la individualidad no se puede explicar y tiene un efecto sobre la historia literaria, ninguna teoría, ni contextual ni inmanente, puede explicar la historia literaria por completo. Los teóricos de la historia literaria deben darle espacio a los efectos de la individualidad para que sus explicaciones sean plausibles, pero en aras de una explicación general, deben minimizar el papel de la individualidad tanto como sea posible. Deben asumir que, como lo afirmara Keats, inclusive "las mentes más poderosas" se subordinan "al servicio de su época".¹⁷ En la medida en que los escritores no sean dominados por la época, las historias literarias no pueden ser más que series de biografías, que es lo que frecuentemente han sido.

Todas estas teorías inmanentes postulan esencialmente el mismo principio acerca del cambio literario: el deseo o necesidad de los escritores de producir obras diferentes a aquellas de escritores precedentes.¹⁸ No existe, como lo plantea Brunetière, "nada metafísico" en ello: "Deseamos ser diferentes de aquellos que nos han precedido en la historia: este destino es el origen y causa determinante de los cambios de gusto, así

¹⁷ John Keats a Reynolds, Mayo 3 de 1818, *The Letters of John Keats, 1814-1821*, ed. Hyder E. Rollins. Cambridge: Harvard University Press, 1958. I: 282.

¹⁸ Colin Martindale [*Romantic Progression: The Psychology of Literary Change*. Washington, D.C.: Hemisphere, 1975] desarrolla un argumento similar desde el punto de vista de un sociólogo. Él describe el círculo vicioso de la autonomía de la poesía. Una obra de arte debe ser diferente de producciones anteriores. En la medida en que crece la autonomía de una subcultura poética, menos obligaciones sociales limitan la expresión de la originalidad. "El poeta experimenta una mayor presión hacia la novedad y su público ejerce una resistencia menor hacia ella [...] pero estos cambios hacen que la poesía sea menos apetecible para su audiencia y consecuentemente conlleva a incrementos posteriores de la autonomía" (11, 51).

como de las revoluciones literarias".¹⁹ No dice por qué deseamos ser diferentes, pero un sinnúmero de razones se sugieren por sí mismas, que van desde la necesidad de un artista por hacerse notar hasta la insatisfacción con un estilo dominante en su época.

H.P.H. Teesing cita la *Psychologie des Jugendalters* de Spranger acerca de este asunto: "Lo ya realizado y conformado (Ranke dice: 'la vida fundada antes de nosotros') es [...] aceptado como obvio [...] El acento de la vida se pone en aquello que nos falta, en los lugares que han permanecido vacíos en el mundo interior y en el compartido".²⁰ O podríamos notar que cada estilo suprime ciertos aspectos de la realidad mientras saca a relucir otros, y sus limitaciones se evidencian con el paso del tiempo. Cuando el estilo parece ser solamente una estilización, una cultura literaria que valora la mimesis lo dejará a un lado. En el modelo de los formalistas rusos, la literatura opera dialécticamente a través de momentos de automatización y desautomatización. El propósito del arte, dice Shklovsky, es el de "aumentar la dificultad y prolongación de la percepción",²¹ para hacerla más vívida y completa. Las técnicas del arte hacen perceptibles tanto el arte mismo como las cosas representadas en él. "El material de la obra de arte", dice Shklovsky en otro lugar, "es constantemente tocado con el pedal, esto es, es destacado, 'para hacerlo resonar',²² Por lo tanto, cuando los temas y las técnicas se han vuelto familiares, banales y automatizadas, el arte no consigue tener ya su efecto y debe desarrollar un principio diferente de elaboración. El nuevo principio de elaboración se anuncia a sí mismo, se aplica al mayor número posible de fenómenos diversos y, a su vez, explica Tynyanov, "se

¹⁹ Brunetière, *Manual* (vii).

²⁰ H.P.H. Teesing, *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*. Groningen: J.B. Wolters, 1949. 65-66.

²¹ Viktor Shklovsky, "Art as Technique". *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Trad. Lee T. Lemon y Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. 12.

²² Shklovsky, "The Connections between the Devices of Plot Construction" (51).

automatiza y atrae principios de elaboración opuestos". "Si hay épocas en que todos los poetas escriben 'bien,' entonces el 'mal poeta' es el genio".²³

En la teoría de Bate, la literatura pasada constituye para los escritores un canon de lo prohibido, de formas que ya no pueden ser utilizadas porque han sido explotadas en su totalidad. Él cita a T.S. Eliot: "No sólo cada gran poeta, sino cada poeta genuino, aunque sea menor, satisface de una vez y para siempre alguna posibilidad del lenguaje, dejando así una posibilidad menos para sus sucesores"; y "cuando un gran poeta ha vivido, algunas cosas se han realizado de una vez y para siempre y no pueden ser alcanzadas nuevamente". En la medida en que el pasado se hace mayor, engendra en los escritores una crisis de confianza en sí mismos cada vez más intensa, una "profundización de la autoconciencia",²⁴ que afecta poderosamente aquello que escriben y cómo lo escriben.

Aún así, nuestros teóricos reconocen que muchos escritores no desean ser diferentes. Hay obras en los estilos automatizados de los que hablan los formalistas, los poetas de espíritu generoso, en la generosa descripción que Bloom hace de ellos, quienes están directamente abiertos a los predecesores.²⁵ Sólo Bate no ve la necesidad de admitir excepciones al principio universal de operación del cambio inmanente. Pero lo fundamental es que las excepciones no son importantes. Como lo establece Brunetière, "También han existido escritores que han querido realizar 'lo mismo' que sus predecesores. ¡Soy muy consciente del hecho! Pero en la historia de la literatura y del arte, son precisamente los autores *que no cuentan*".²⁶ No cuentan porque las historias literarias son narraciones del cambio; de ahí que las obras en las que el cambio es difícilmente visible queden fuera de ellas.

²³ Yury Tynyanov, "The Literary Fact," en *Texte der russischen Formalisten* 1: 413, 403.

²⁴ W. Jackson Bate, *The Burden of the Past and the English Poet*. Cambridge: Harvard University Press, 1970. 4, 122.

²⁵ Bloom, *Poetics of Influence* (82).

²⁶ Brunetière, *Manual* (vii), fn.; el subrayado es mío.

Pero también dichos escritores carecen de mérito y no cuentan cualitativamente. "Tras mucha observación," concluye Bloom que, "donde está involucrada la generosidad, los poetas influidos son menores o débiles; a más generosidad [...] más pobres son los poetas involucrados".²⁷ Más que otros historiadores literarios, los inmanentistas están fuertemente tentados a identificar la excelencia literaria con la novedad conspicua en la técnica o en el contenido. Esta identificación ha sido frecuentemente utilizada como un reproche contra los formalistas rusos. Sus críticos arguyen que no hay conexión necesaria entre las formas desautomatizadas y la excelencia literaria. Las grandes obras pueden ser bastante tradicionales en su método y en su contenido, así como obras experimentales pueden ser triviales.²⁸

La crítica más acérrima de las explicaciones inmanentes es que son inmanentes; en otras palabras, que aíslan los desarrollos de la literatura de las condiciones sociopolíticas concretas. "Los cambios fundamentales de la tradición literaria", afirma Jurij Striedter, "a menudo no pueden explicarse sino como respuestas a situaciones extraliterarias precisas".²⁹ Los críticos marxistas, tales como Peter Medvedev y Kurt Konrad, argumentan lo mismo, así como también críticos que simpatizan con el marxismo, como Striedter (70-75), Jauss, Erlich y Frow (94).³⁰ No necesitamos reelaborar todas las críticas aquí, pero

²⁷ Bloom, *Poetics of Influence* (83).

²⁸ Ver René Wellek, "The Fall of Literary History". *The Attack on Literature and Other Essays*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982. 74.

²⁹ Jurij Striedter, *Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*. Cambridge: Harvard University Press, 1989. 73. El ensayo que cito, "The Formalist Theory of Prose and Literary Evolution," está tomado del vol. 1 de *Texte der russischen Formalisten* 1 (xxiv).

³⁰ Los puntos de vista de Konrad son sintetizados en Striedter (115-16); para las demás críticas marxistas contra los formalistas, ver Victor Erlich, *Russian Formalism: History-Doctrine*, 3ª ed. New Haven: Yale University Press, 1965; ver también Erlich (198); y H.R. Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. 18, 107.

es interesante notar que las teorías inmanentes hayan sido explicadas como producto de un contexto histórico, tanto por los formalistas como por sus antagonistas.³¹

De acuerdo con algunos opositores marxistas, los Formalistas proyectan la alienación moderna del artista de la sociedad, en sí misma un reflejo de la obsolescencia del artista burgués, como una teoría de la historia literaria. El argumento puede ponerse en términos diferentes: las teorías inmanentes, consideradas históricamente, son producto de los desarrollos económicos y sociales que indujeron a que el arte fuera un artículo de consumo o a que se moviera hacia posiciones marginales con respecto a la sociedad, denominadas como autonomía u oposición. Las explicaciones inmanentes asumen que la autonomía del arte, por la que abogan los artistas modernos, es el caso real.

Por medio de la teoría formalista, solamente, no se puede explicar la dirección del cambio literario.³² Bate y Bloom no son tan vulnerables a estas críticas. Bate ve en la literatura moderna un progresivo "acercamiento" hacia los "refinamientos, matices, indeterminaciones y, finalmente, mediante la continua presión de la diferenciación, hacia las variadas formas del anti-arte" (10). Bloom, quien es más determinista, visualiza una tenue y necesaria "disminución de la poesía".³³ Con las teorías formalistas, sólo se requerirían dos principios diferentes de elaboración a través del tiempo. Cuando uno se tornara automatizado, el otro se pronunciaría, y cuando a su turno éste se automatizara el previo emergería nuevamente. Para dar cuenta del mayor número de principios de elaboración que

³¹ Boris Eikhenbaum, "The Literary Life". *Texte der russischen Formalisten* 1: 465. Para la discusión ver Frow (116).

³² Este punto es señalado por Yuri Tynyanov y Roman Jakobson en "Problems in the Study of Literature and Language" (1928): para explicar las corrientes actuales del cambio literario cuando varios caminos se han abierto, debe hacerse "un análisis de las correlaciones entre las series literarias y otras series históricas". *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, ed. Ladislav Matejka y Krystna Pomorska. Cambridge: MIT Press, 1971. 81.

³³ Bloom, *The Anxiety of Influence* (10).

han aparecido efectivamente, se necesita una explicación adicional que la teoría del Formalismo no puede brindar.³⁴

Estas explicaciones inmanentes dependen de supuestos cuestionables acerca de la psicología de los escritores. Más aún, los formalistas y Bloom asumen que las personas que no son escritores pueden y deben leer como lo hacen los escritores, y prolongan así sus teorías sobre la historia literaria a teorías sobre la lectura. Los diversos libros de Bloom se dedican más a este tema que a la influencia literaria o la historia. Sólo Bate hace una distinción diáfana entre los actos mentales y las preocupaciones de los escritores cuando leen, y aquellas de las personas comunes (22-23). Si los escritores leían en las formas descritas, es algo que apenas puede conjeturarse.

Las teorías sobre la lectura expuestas por los Formalistas y por Bloom son más normativas que descriptivas. Ellos imaginan el acto de la lectura como debió darse entre escritores, críticos y un cierto e indefinido segmento de otros lectores —aquellos, a saber, capaces de llevar a cabo los procesos descritos—. Según este argumento, la literatura es creada y debe ser leída con relación a otra literatura. La literatura de cualquier época, dice Tynyanov, forma un sistema sincrónico en el que todos los elementos están correlacionados y se afectan unos a otros recíprocamente, y “no puede haber investigación sobre los fenómenos literarios fuera de sus interrelaciones”.³⁵ Que un hecho exista como un hecho *literario* depende de su calidad diferencial, como dice Tynyanov (441), y esto es aparente sólo cuando es visto dentro del sistema que lo produjo. Un poema, argumenta Bloom, se genera por un poema precursor.

El lector, pues, debe adquirir una conciencia objetivamente precisa del sistema literario tal y como era cuando la obra fue creada. Ya que se asume que el escritor tiene esta conciencia, podemos decir simplemente que el lector debe percatarse del sistema o del poema precursor tal y como lo percibió el escritor. La función y logro estético de una obra no puede compren-

³⁴ Comparar con Bakhtin/Medvedev (163).

³⁵ Yury Tynyanov, “On Literary Evolution”. *Texte der russischen Formalisten* 1: 447.

derse si la obra se sitúa dentro de algún otro contexto o se considera aisladamente. Presuntamente, a los ignorantes se les puede permitir el lujo de entretenerse con la literatura, pero sus respuestas no tienen, para estas teorías, ninguna importancia. Mientras no haya leído muchos poemas, todos me parecen diferentes o desautomatizados, razón por la cual todos me gustan. La ignorancia es una felicidad. En mi pubertad, me sentía especialmente atraído por los poemas de amor, lo que demuestra que percibimos intensamente no sólo lo que nos es diferente sino, con mayor fuerza, lo que nos interesa.³⁶

Aunque las explicaciones inmanentes requieren que adoptemos el punto de vista de los escritores, esto no siempre es posible o especialmente deseable. Si los formalistas y Bloom describieron correctamente el tipo de lectura que debemos hacer para explicar la historia de la literatura, aún estarían equivocados al generalizar sus teorías y convertirlas en prescripciones para la lectura en general.

Para estos teóricos, el principio del cambio literario no sólo es la necesidad de los escritores de ser diferentes, sino también el activo rechazo de sus antecesores. La sucesión literaria ocurre por y mediante antagonismos y luchas. De alguna manera, las obras previas representan, como observa Bate, una amenaza práctica para nuestras posibilidades de productividad y una psicológica para nuestra autoestima. Aunque Bate no enfatiza esto, está implícito en sus ideas que quien llega después puede tener el sentimiento nietzscheano del resentimiento del ansioso con respecto al libre. Si cierto estilo —ésta es la manera como Tynyanov lo propone— se ha hecho dominante, será atacado. “Podemos hablar de sucesión por herencia”, dice Tynyanov, “sólo ante la aparición de una escuela, de epígonos, pero no ante la aparición de fenómenos de evolución literaria, cuyo principio es la lucha y la sucesión”.³⁷ Para Bloom, el principio del cambio literario radica en la lucha edípica de los poetas con sus precursores en tanto padres. Un

³⁶ Comparar con Bakhtin/Medvedev (156).

³⁷ Tynyanov, “The Literary Fact” (401).

poeta crea un poema malinterpretando el poema de su predecesor. Esta "liberación" del "poema padre" puede ser consciente o inconsciente pero, en cierto sentido, es voluntaria. Es necesaria para la creación de un nuevo poema y en parte determina su forma y su contenido.

Incluso Brunetière, aun siendo un crítico decimonónico, pudo percibir la historia de la literatura como un conflicto. Guiado por su analogía entre la historia literaria y la evolución darwiniana, especuló —en términos que debieron ser sugestivos para los formalistas— que los géneros compiten unos con otros tal y como lo hacen las especies naturales, ya sea apropiándose de temas que habían pertenecido a otro género diferente o desplazando a otro en la jerarquía de los géneros. "Si es cierto que la lucha por la supervivencia nunca es más enconada que entre especies cercanas, no pocos ejemplos surgen para recordarnos que no es de otra manera en la historia de la literatura y del arte".³⁸

Diferencia y lucha; el tercer elemento es la discontinuidad. La evolución literaria, para estos teóricos, ocurre por saltos. No es evolución, señala Tynyanov, "sino desplazamiento".³⁹ "La poesía debe dar saltos", repite Bloom, "debe ubicarse en un universo discontinuo [...] la discontinuidad es libertad".⁴⁰ Este argumento trastoca las posiciones tradicionales. En el siglo XIX, los historiadores de la literatura trazaron una transición continua dentro de un todo orgánico que evoluciona o en el que, al menos, una fase prepara y anuncia la siguiente. Enfatizaron que un escritor o una obra nacen en un medio ambiente que los condiciona y los forma. Antes de que una obra se produzca, su horizonte de posibilidades ya está limitado, su estructura y mentalidad parcialmente determinadas, ya que evoluciona directamente a partir de lo ya existente. Nuestros teóricos admiten esto. Bloom se pregunta "¿Qué ocurre si uno intenta escribir, enseñar, pensar, o incluso leer sin el sentido de tradición?" y se responde: "Nada ocurre en

³⁸ Brunetière, *L'Evolution des genres* (22).

³⁹ Tynyanov, "The Literary Fact" (395).

⁴⁰ Bloom, *Poetics of Influence* (96).

absoluto [...] Uno no puede escribir, enseñar, pensar o incluso leer sin la imitación".⁴¹ Lo que no equivale a decir que en cada nueva obra hay continuidad así como una diferenciación con respecto a obras literarias del pasado. Como historiadores literarios enfatizamos lo uno o lo otro, pero lo que enfatizamos es una elección personal que no expresa algo objetivamente cognoscible del proceso histórico, sino nuestros propios valores.

Enfatizar las luchas y las discontinuidades desautomatiza la historia literaria. Esto, de hecho, es la segunda mayor ventaja de las explicaciones inmanentes. Estas promueven la coherencia narrativa y adicionalmente, para nuestra generación, dejan ver otros fenómenos que no han sido suficientemente percibidos. Para Bate, por ejemplo, es necesario hacer un nuevo énfasis, para la comprensión del cambio literario, en la importancia de aprehender el punto de vista de los autores, en especial acerca de los problemas que les generan las montañas de obras anteriores. De Bloom nos viene la fructífera y adicional advertencia de que la influencia poética no ocurre mediante la lectura sino por medio de las malas lecturas, mediante la "liberación" o malinterpretación de los textos del pasado. Éstas, considero, son adiciones permanentes al cúmulo de ideas por medio de las cuales se puede explicar el curso del cambio literario. Y aunque Bloom limita innecesariamente el concepto de influencia sólo a aquellas relaciones con otros poetas que impliquen conflicto, llama la atención acerca de la variedad de estas luchas y de sus resultados.

Los Formalistas Rusos aportan su claro reconocimiento de que no puede haber una definición de literatura válida para todas las épocas.⁴² Lo que se considera como literatura depen-

⁴¹ Harold Bloom, *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 1975. 32.

⁴² Comparar con Roland Barthes [*Critical Essays*. Trad. Richard Howard. Evanston: Northwestern University Press, 1972. 250-51]: "La historia nos dice que no existe tal cosa como una esencia atemporal de la literatura, pero bajo el título de 'literatura' [...] hay un proceso de formas muy distintas, funciones, instituciones, razones y proyectos cuya relatividad el historiador debe discernir".

de del tiempo y del espacio. La carta íntima es un género literario en algunas épocas, pero en otras cae en el dominio de la vida privada, ajeno a la literatura.⁴³ Tynyanov argumenta que la literatura de cualquier tiempo es un sistema sincrónico y que, a través del tiempo, unos sistemas superan a otros. (Este argumento es rebatido por el énfasis de los postmodernos sobre lo anómalo y lo heterogéneo en cualquier momento de la historia literaria.) Algunos elementos de un sistema pueden volver a aparecer en su sucesor; puede que otros no. La misma forma puede tener una función que se verá alterada en el contexto o en el sistema de otra época. En los tiempos de Spenser, el *romance* tiene una función cognoscitiva y ética, y es próximo a la épica. En la época de William Morris, su función es escapista; las funciones que satisfacía para Spenser son asignadas a otros géneros.

El asunto propio de las historias literarias no es la sucesión de obras sino la sucesión de sistemas, ya que no tiene sentido alguno describir la obra sin describir el sistema dentro del cual funciona. Cuando un elemento de un sistema, o la función de un elemento, cambian, el sistema completo cambia correlativamente. La sucesión es, por lo tanto, discontinua; un sistema nuevo toma el lugar de uno anterior (395-97). Cuando esto ocurre, no sólo los elementos marginales del sistema, sino también los centrales, pueden haberse alterado; los elementos previamente centrales pueden desplazarse a las márgenes o desaparecer. La tragedia épica y dramática son ejemplos de géneros que eran centrales y que ahora se han desvanecido.

De acuerdo a Tynyanov, los géneros son los elementos de los sistemas literarios y son también, en sí mismos, sistemas cuyos elementos y funciones cambian a lo largo del tiempo. La métrica fue alguna vez la característica que definía a la poesía, el criterio por medio del cual el género poético se distinguía de la prosa. En la época del verso libre, la métrica ya no

⁴³ Tynyanov, "The Literary Fact" (417-23).

⁴⁴ Tynyanov, "On Literary Evolution" (441-43).

es el elemento central y ya no cumple las mismas funciones.⁴⁴ En el sistema literario de una determinada época no todos los elementos interactúan como iguales. Más bien unos son dominantes, y otros son deformados por tal dominio (451). Por ejemplo, en Inglaterra la lírica era el género dominante a comienzos del siglo XIX. De ahí las baladas líricas, los dramas líricos (tal como el *Prometheus Unbound* de Shelley), y las novelas líricas de esa época; el influjo del género dominante afectó a los demás.⁴⁵ Así ocurrió también dentro de los géneros. Cuando la métrica (incluyendo la rima) era el elemento dominante de la poesía, los otros elementos quedaron subordinados. Uno ve esto en la poesía de la época de Tennyson, la cual sacrificó perpetuamente la elocuencia y la sintaxis a las necesidades de la métrica. Un género desplaza a otro como dominante y, así, sucede también con los elementos de los géneros. En muchas novelas la descripción de los paisajes tiene la función de conectar o dilatar; en algunas épocas, sin embargo, puede ser la motivación de la novela. En este caso, los argumentos estarían diseñados para garantizar las ocasiones para las descripciones paisajísticas.⁴⁶

Cuando una técnica se automatiza, el género debe cambiar. O bien, una técnica conocida adquiere una nueva función, o bien la correlación (dominación) de elementos cambia,⁴⁷ o nuevos elementos son incorporados, o se realiza una construcción absolutamente nueva a partir de elementos antiguos y nuevos. Frecuentemente el género sucesor adopta o combina elementos de los "*backyards and lowlands*" de la literatura o de materiales discursivos de existencia extraliteraria.⁴⁸

⁴⁵ Clifford Siskin [*The Historicity of Romantic Discourse*. New York: Oxford University Press, 1988] ha investigado algunos aspectos de este fenómeno durante el periodo del Romanticismo inglés.

⁴⁶ Tynyanov, "On Literary Evolution" (443).

⁴⁷ Esta idea fue anticipada por Ferdinand Brunetière en *L'Évolution de la poésie lyrique en France aux dix-neuvième siècle*, 10ª ed. París: Hachette, s.f. 2:288: el desarrollo es "la nueva disposición de elementos idénticos; un 'cambio de fachada' [...] una modificación de las relaciones que mantienen las partes de un todo unidas".

⁴⁸ Tynyanov, "The Literary Fact" (399).

Obviamente, existe una contradicción entre los conceptos de automatización y de discontinuidad, ya que la automatización y desautomatización se representan como procesos que ocurren dentro de sistemas literarios. Lo que eventualmente será bienvenido como desautomatización podrá ser percibido, en una primera instancia, como erróneo por el sistema vigente, como un desprendimiento ilegítimo de las normas.

En otras palabras, aunque Tynyanov inicialmente negó la transición continua entre sistemas, la admitió dentro de ellos. Un año después, sin embargo, en ocho tesis escritas con Roman Jakobson, superó esta contradicción: "La oposición entre sincronía y diacronía fue una oposición entre el concepto de sistema y el concepto de evolución; así pierde su importancia tan pronto reconocemos que todo sistema necesariamente existe como evolución, mientras que, por otra parte, la evolución no puede escapar de su naturaleza sistemática".⁴⁹ Aunque los sistemas son sincrónicos, están en proceso, nunca estáticos. Pero la creencia en la discontinuidad se justifica heurísticamente, como fuente de profundizaciones, y las teorías de Tynyanov se suman al programa de un tipo revelador de historiografía literaria.

Hasta ahora, las teorías de Tynyanov no han tenido un gran impacto práctico en la escritura de historias de la literatura. Una razón es que, quizás, no han sido ampliamente conocidas. Más aún, pueden no ser influyentes en este momento de renacimiento del contextualismo histórico. Una tercera razón, no obstante, es que tornan muy difícil la escritura de historia literaria. El contextualismo histórico es un método aceptable de construcción de un saber precisamente porque su carácter inevitablemente incompleto puede ser reconocido. Todo el mundo sabe que el contexto completo jamás podrá ser conocido o representado, y la mayoría de personas asume —generalmente de manera incorrecta— que exhibir apenas una par-

⁴⁹ Tynyanov y Jakobson, "Problems in the Study of Literature and Language" (80). En "On Literary Evolution," publicado un año antes, Tynyanov había sostenido que "el concepto de un sistema continuamente evolutivo es una contradicción" (449).

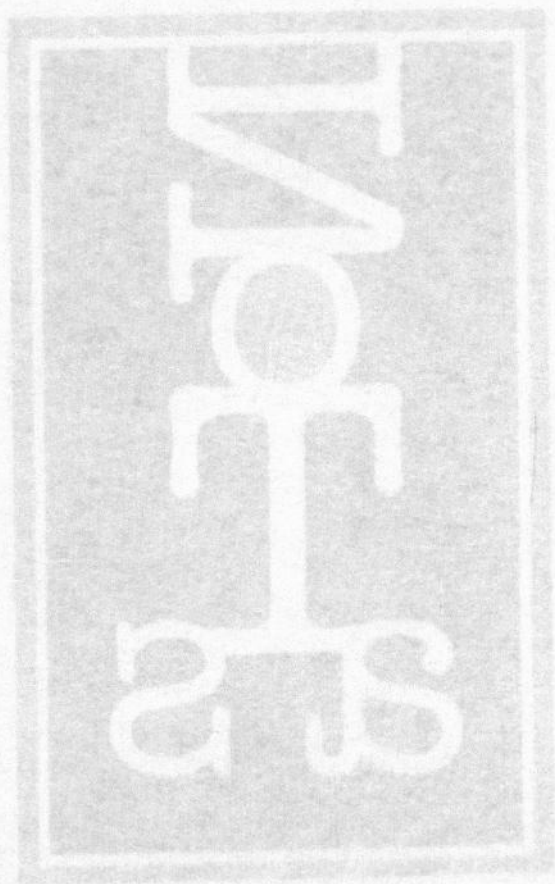
te del contexto puede ilustrar, más que distorsionar. Pero de acuerdo a la teoría inmanente de Tynyanov, abstraer algunos elementos de una estructura o un sistema totalizador, e ignorar la función específica de estos elementos dentro del sistema, son errores típicos de la historia literaria tradicional. El mismo concepto de tradición, por ejemplo, "comprueba ser la abstracción injustificada de uno o más elementos literarios de un sistema dado [...] y la consolidación de éstos con exactamente los mismos elementos de otro sistema, en los que poseen un 'empleo' diferente, para formar unas series aparentemente unificadas e íntegras".⁵⁰ En otras palabras, Tynyanov hace tanto énfasis en la estructura, en la correlación e interacción de las partes de un sistema que, en contraste con las explicaciones contextuales, no pudo creer útil percibir apenas un área del sistema. Siguiendo sus prescripciones, los historiadores literarios deberían comparar sistema con sistema.

Por lo tanto, la teoría de Tynyanov demandaría una cantidad extraordinaria de lectura y reflexión. Se observa, en cambio, que la teoría inmanente de Bloom, que es mucho más sencilla de llevar a la práctica, ha sido utilizada como base para historias literarias como, por ejemplo, aquella de Sandra Gilbert y Susan Gubar. Requiere solamente que comparemos un texto con algunos pocos textos anteriores. Presuntamente el tipo de historia literaria visualizado por Tynyanov será creado gradualmente por muchas personas a lo largo de un periodo de tiempo.

Por supuesto, tal historia literaria, si alguna vez se produce, no será una explicación completa. Tynyanov no niega expresamente el valor de la "investigación de la psicología del autor y la elaboración de un puente causal entre el medio ambiente, la vida extraliteraria del autor, y su posición de clase con respecto a sus obras" (457). Pero como se podría esperar de esta formulación reduccionista, luego hace aparecer una cabeza de Medusa de argumentos para disminuir la importancia de tales consideraciones. Sin embargo, permanecen como

⁵⁰ Tynyanov, "On Literary Evolution" (437).

importantes, incluso en las formulaciones finales de Tynyanov, y cualquier historia sofisticada de la literatura debe, en nuestros días, sumergirse tanto en consideraciones inmanentes como contextuales.



Notas, Entrevistas y
Reflexiones