

UTOPIAS

Número

5

Enero-
febrero
de 1990

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

Rostros y máscaras de la democracia

Sánchez Vázquez Cordera Morales

Encuentro con Machado de Assis

Merquior Belausteguigoitia

Paredes Pappe

Naïr Pérez Tamayo

Mukarovsky Magris

Steiner Celorio

González Rodríguez

Pérez Montfort

4 mil pesos

UTOPIAS

□ Número 5
□ Enero-febrero de 1990

Director: Arturo Azuela

Coordinador: Sergio Pitol

*Edición y administración
general:* Juan Meléndez

Consejo editorial: Federico Álvarez,
Hermann Bellinghausen, Elisabetta Di
Castro, Esther Cohen, Ana María
Escalera, Gerardo de la Fuente Lora,
Anamari Gomís, Cesáreo Morales

Apoyo en trabajo social: Dolores
Alquicira y Rocío González

Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM
Secretaría General
Ciudad Universitaria; Coyoacán; 04510 México, D.F.
Teléfono 548 14 52

Utopías no responde por textos no solicitados

Producción editorial: *Equipo Editor, S.C.*; Ámsterdam,
33-B; primer piso; colonia Hipódromo; 06100 México,
D.F.; teléfono 211 86 86 □ Cuidado de la edición:
María del Carmen Merodio y Miguel Ángel Guzmán /
Diseño y diagramación: *Fernando Rodríguez*



Ilustración de la portada: Vicente Rojo

Las ilustraciones del presente número fueron tomadas de *Vicente Rojo*, de Juan García Ponce, UNAM, México, 1971; catálogo *Vicente Rojo / Cuatro series*, Museo de Arte Moderno, INBA, México, 1981; *Lluvias de noviembre*, de Vicente Rojo y David Huerta, Ediciones Multiarte, México, 1984; catálogo *México bajo la lluvia / Pintura y escultura*, de Vicente Rojo, INBA, México, 1984; *Vicente Rojo para iluminar*, de Felipe Garrido (editor), Letra y Color, SEP-Ediciones del Ermitaño, México, 1984; archivo gráfico de Equipo Editor, S.C.

Cuestiones de teoría

- Democracia y emancipación, *Sami Nair* 2
Medicina y cultura, *Ruy Pérez Tamayo* 6
Sobre la teoría de la prosa / Respuesta del Círculo
Lingüístico de Praga al formalismo ruso, *Jan Mukarovsky* 11

El acontecimiento

- Democracia, revolución y socialismo, *Adolfo
Sánchez Vázquez* 15
Economía y democracia, *Rolando Cordera* 23
Democracia de las razones, *Cesáreo Morales* 27
Alexander Dubcek 20 años después o el realismo de los
sueños, *Claudio Magris* 32

Cultura y crítica

- Una temporada en lo maravilloso, *George Steiner* 34
La escritura de Jorge Luis Borges, *Gonzalo Celorio* 40
Una sesión de espiritismo, *Sergio González Rodríguez* 43
La revolución francesa en la cultura popular mexicana
de 1939, *Ricardo Pérez Montfort* 47

Dossier

- Encuentro de Lectores Mexicanos de Machado de Assis,
Valquiria Wey 54
Machado de Assis: un puente entre dos literaturas, *José
Guilherme Merquior* 55
Cantiga de esponsales, *Joaquim Maria Machado de Assis* 67
La ironía en la obra de Machado de Assis / *Quincas Borba
y Memorias póstumas de Blas Cubas*,
Marisa Belausteguigoitia 69
Todo se interrumpe, novela donde..., *Alberto Paredes* 73
La locura como propiedad, *Silvia Pappe* 78

Homenajes y reconocimientos

- Homenaje a José Emilio Pacheco, *Sergio Pitol* 82

Libros e información

- Caja de herramientas* o del laboratorio de las palabras,
Margarita León 84
De la ironía del sujeto a la reversibilidad del objeto,
Elisabetta Di Castro 85
La sociedad *informatizada* en busca de ideología, *Gerardo
de la Fuente Lora* 86
Las novelas intercaladas y el río cervantino, *María Andueza* 88

La *Teoría de la prosa*, de Shklovski, nos llega con un retraso notable, y encuentra en consecuencia una situación cultural radicalmente diferente con respecto a aquella en la que surgió la obra; además, entran en juego los factores ambientales que hacen distintos el mundo ruso y el nuestro. Todo esto hace que la tarea de quien aspire a dar al ensayo shklovskiano un valor serio se convierta en un asunto delicado, ya que puede encontrarse frente a un trabajo que no puede dejarse pasar de largo sin un enfrentamiento, ya sea positivo o negativo. No falta obviamente quien, por un defecto pueril de sentido crítico y de pudor, exorcice con toda desenvoltura a Shklovski y el *formalismo* con argumentos de manual de escuela, pero de éstos no vale la pena ni hablar. Si queremos dar un juicio equitativo del libro de Shklovski y extraerle toda la utilidad que es capaz todavía de producir, debemos tener presente, en una visión de conjunto, ambos significados: el que éste tuvo para el público del autor y el que ha adquirido para nosotros en la actualidad, bajo la influencia de un ambiente social distinto y de un contexto histórico-cultural transformado.

Esforcémonos, por lo tanto, sobre todo por reconstruir sus lineamientos originales. Apenas publicada en 1925, la obra estaba formada por una serie de estudios escritos y publicados mucho antes de esta fecha, comenzando en 1917. El trasfondo histórico es, pues, el de la Rusia de la Revolución y de los años siguientes, años llenos de intranquilidad y agitación. En el escenario literario europeo, hasta ese momento, habían ejercido un predominio casi absoluto sobre las corrientes cuyo denominador común era la desvalorización del elemento artístico de la obra literaria. Algunos concebían la historia de la literatura como mero reflejo de la historia de la ideología o de la cultura en el sentido amplio del término; otros interpretaban la obra poética como documento de la vida interior o exterior del poeta; otros, en fin, no reconocían en ella otra función que la de comentario del desarrollo social o económico. En Rusia, donde por una vieja tradición la estructura de la obra de arte era objeto de interés, ocupa una posición relevante la escuela de Potebnia, la cual, surgida de una inclinación científica paralela al movimiento poético del simbolismo, interpreta la obra de arte como imagen. A pesar de ello, también ésta degrada el hecho artístico a un nivel secundario, configura la obra de arte como reflejo de algo que está fuera del arte, no distingue adecuadamente la función específica de la lengua poética de la de la significación comunicativa. Shklovski pertenece a un grupo de jóvenes estudiosos, la mayor parte de inclinación lingüística, que, en estrecha colaboración con artistas coetáneos, sostienen el principio según el cual aquella cualidad que hace de la poesía una producción artística, a diferencia sustancial de cualquier fenómeno de tipo comunicativo, debe constituir en consecuencia el punto central, el

Sobre la teoría de la prosa

Respuesta del Círculo Lingüístico de Praga al formalismo ruso
Jan Mukarovsky

eje de toda investigación científica de la literatura.

La *Teoría de la prosa* es un desafío contra quienes no establecen una diferencia entre lenguaje poético y acto comunicativo. Es un libro agresivo, escrito de manera que se pueda hacer oír la propia voz, incluso en medio del clamor general del día. A pesar de esto, es fruto de una preparación cuidadosa; cualquier bibliografía del movimiento formalista puede demostrar que la obra fue precedida y acompañada por una serie de estudios detallados de especialistas de todo este grupo de investigadores. En la época en la que el libro de Shklovski fue escrito, ya era posible intentar un cierto grado de divulgación, aunque sólo fuera a un nivel alto, de los resultados de la investigación especializada. Por esto la reseña general de los principios basilares asume el aspecto de un cañonazo de paradojas, cuyo ángulo de tiro ha sido rigurosamente calculado con anterioridad. El escritor se dirige al público, más que a los especialistas, pero exige que, a partir de una serie de alusiones fragmentarias, éste intuya el plan general y el blanco del ataque. En lugar de demostraciones agotadoras, se dan ilustraciones metonímicas. El material poético ejemplificador fue escogido por Shklovski sin demasiados miramientos en cuanto al gusto convencional, y sobre todo con criterios de expresividad de cartelera; entre las obras literarias, antiguas y modernas, escoge las más excitantes o sorprendentes, descuidando aquellas cuyas angulosidades han sido suavizadas por la mano del autor o por una permanencia demasiado larga en manuales y antologías. Tampoco hace cumplidos con los adversarios, cuyas opiniones no duda en llevar al absurdo. Afirmar, en un tono casi categórico y provocador, que el arte no tiene otro fin que el de ser arte; narra con éxtasis la anécdota de ese príncipe que prefirió la danza sobre las manos que a la bella novia. La composición y el estilo de la *Teoría de la prosa* se basan en una coordinación paratáctica de frases y párrafos completos débilmente conectados entre ellos, y no en una concatenación fluida de subordinadas. Tanto la preferencia por la paradoja como la exposición fragmentaria pueden desorientar a un lector ciego, pues el carácter

Jan Mukarovsky. Lingüista y filósofo checo, miembro fundador del Círculo Lingüístico de Praga.

Traducción de Esther Cohen

mismo de la lengua nacional propicia una forma de expresión explícita, con posibilidad de reservas oportunas y de cautas limitaciones.

De cualquier forma, el obstáculo capital que se nos presenta en la actualidad, en el sentido de una adecuada inteligencia del texto shklovskiano, es su *formalismo*, o, mejor dicho, el fantasma del formalismo. No hay que olvidar que este nombre fue el grito de guerra del grupo del que Shklovski formaba parte y que, por ello, amerita todo el respeto debido a las banderas que estuvieron en batalla. Pero si, por su unilateralidad, éste es infiel a la realidad de los hechos —sobre todo a los ojos de nuestro público, por lo que la asociación del término *formalismo* con la estética herbartiana sigue aún viva—, debe desenmascársele como palabra vacía, y es necesario recordar que incluso cuando fue aceptado como formulación de un programa no respondía plenamente a la verdad.

No se puede negar que la *Teoría de la prosa* muestra adelantos que hubieran alegrado el corazón de los formalistas herbartianos más ortodoxos, como por ejemplo el siguiente:

La obra literaria es una pura forma, no es un objeto, ni un material, sino una relación de materiales. Y como toda relación, también ésta es una relación de dimensión nula. Por eso es diferente la jerarquía de una obra, el valor aritmético de numerador o de su denominador; su relación es importante. Obras humorísticas o trágicas, universales o “de cámara”, las contraposiciones entre un mundo y otro, entre un gato y una piedra, son iguales entre ellas.

Sin embargo, debemos considerar que a Shklovski le importaba antes que nada recalcar, dentro de la obra *material*, los contornos del objeto estético (estructura), que, a pesar de estar relacionado con la obra, existe en el inconsciente colectivo; de ahí la sentencia *la obra literaria no es un objeto*. Con tal fin, él se sirvió de términos y conceptos que tenía a la mano, aprovechando el formalismo herbartiano como trampolín de lanzamiento.¹

Por el contrario, su trabajo es en sustancia un primer paso hacia la superación del formalismo, mientras que su aparente unilateralidad surge de un intento polémico: contra el indiscriminado acento en el *contenido*, era necesario oponer una antítesis radical que acentuara la *forma*, de modo que se pudiera llegar a la síntesis de las dos posiciones: el estructuralismo, al que Shklovski aspiraba desde el principio. En este sentido, es importante y característica la afirmación según la cual el contenido de una obra equivale a la suma de los procedimientos estilísticos utilizados en ella. El concepto de *forma*, en el que entran de nuevo los procedimientos estilísticos, mantiene un carácter realmente *formalista* sólo hasta que persiste la distinción entre forma como envoltura y contenido como núcleo. Pero cuando llegue a abolirse esta contraposición y se reconozca como forma todo

aquello que está presente en la obra, el concepto de forma cambia, y debería modificarse también el sentido del término. Estando así las cosas, no es justo acusar a Shklovski de limitar la propia investigación a una sola parte de la obra y, por lo demás, la menos esencial (desde el momento en que la envoltura se considera menos importante que el núcleo que cubre). Con esto no queremos decir que las posiciones asumidas por la *Teoría de la prosa* no se presten a objeciones; estamos conscientes de que contra la tesis *todo en la obra es forma* es posible, aunque no necesario, plantear la antítesis *todo en la obra es contenido*, que involucra igualmente todos los elementos, y por lo tanto buscar la síntesis, como se esfuerza en hacerlo el actual estructuralismo. Pretendemos, sin embargo, poner en claro que el tabú del formalismo oculta a los ojos de los críticos la contribución más importante de Shklovski y sus compañeros. Precisión indispensable, ya que gran parte de las objeciones planteadas a Shklovski en nuestro país no se refiere a sus opiniones específicas, sino al fantasma —por demás vulgarizado— de la estética herbartiana.

Como prueba del hecho de que para Shklovski la idea de *forma* cubre toda la extensión de la obra poética, podríamos citar innumerables pasajes de los diversos artículos de su libro; nos contentaremos con algunos ensayos. En el curso del análisis de *Don Quijote*, la sobrevaloración sentimental viene indicada como elemento de composición de la novela. Ahora bien, el término *composición*, si se entiende en una acepción simplemente formalista, significa arquitectura de la obra, es decir, relación recíproca de sus partes, resultante, por ejemplo, de su extensión diferente o igual, de la regularidad o de la mezcla de su orden, etcétera. Pero cuando se define la valoración del sentimiento como elemento de composición, la forma deja de ser ella misma: el sentimiento es una evidente prerrogativa del contenido. En otro lugar, se habla de uso de la composición del tiempo o del misterio en la acción épica e incluso de motivación compositiva de la elección del tema; se observa, por ejemplo, que, en la sucesión de las escuelas de poesía, cada nueva escuela evita los temas predilectos de la anterior, no porque las situaciones correspondientes hayan dejado de aparecer *en la vida*, sino porque se impone una renovación de la estructura de la obra. En otra parte, se habla del sentido de la realidad como factor de composición. Todo esto confiere al concepto de composición un matiz no formalista; no se trata de arquitectura (proporción y orden de las partes), sino de organización de la sustancia semántica de la obra. La composición, en sentido shklovskiano, podría definirse así: “Se entiende por composición el conjunto de todos los medios que caracteriza la obra poética como totalidad significativa”. Y el significado, también en la concepción común, es complementario del contenido, no de la forma. He ahí por qué el libro

¹ Al decir “formalismo herbartiano” entiendo una cierta concesión de la estructura artística, dejando de lado la cuestión de la existencia o no de una conexión directa entre las ideas estéticas de Herbart y las de Shklovski.

de Shklovski, que inyecta nueva sangre al concepto de composición, puede considerarse como un primer paso hacia la superación histórica de la oposición entre la visión formal y la contenidista de la obra de arte.

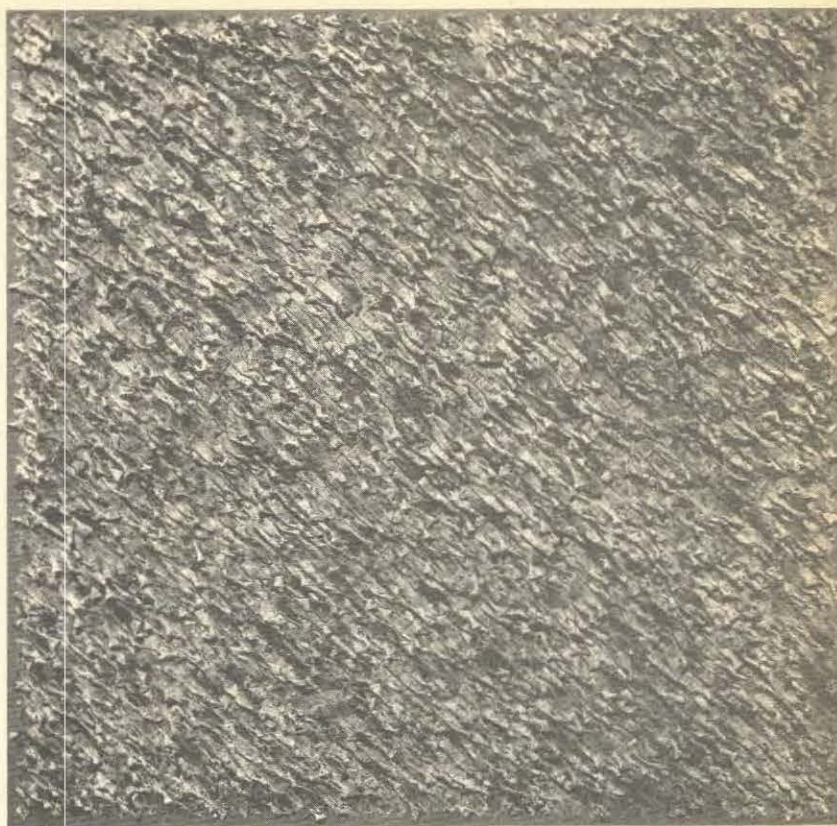
La importancia de la superación del concepto tradicional de forma como mera envoltura aflora claramente si se traza un paralelo con la teoría (y la historia) de las artes figurativas, la cual, mucho antes de la teoría y la historia de la literatura, había comprendido que no es posible descuidar justamente ese aspecto que hace de la obra de arte un arte, es decir, su estructura específica. Sin embargo, tuvo la culpa al mantenerse demasiado cerca de la concepción herbartiana de la forma y, en consecuencia, a pesar de los resultados maduros que ha sabido lograr, le hace falta todavía en la actualidad una clara comprensión de la función del tema como significado dentro del organismo total de la obra y una consideración oportuna de la validez semántica de los elementos llamados formales. Estas imperfecciones, menos sensibles en el estudio de un arte atemático, como la arquitectura, adquieren mayor importancia en relación con la pintura temática, sobre todo en ciertos géneros, como por ejemplo la ilustración o el retrato, cuya peculiaridad específica es precisamente resultado de determinadas cualidades significativas.

Lo que hemos venido ilustrando hasta ahora resulta indispensable para una correcta interpretación del inquieto e inquietante libro de Shklovski y, en parte, de toda esa fase de la historia y la teoría de la literatura que se incluye bajo el nombre de *formalismo*. Hemos tratado de poner en claro cuál fue la función que desempeñó el libro en el ambiente para el que estuvo escrito y en la situación particular de desarrollo en el que se encontraba la ciencia en la época de su publicación. Ha llegado ahora el momento de confrontarlo con los resultados del desarrollo científico posterior. La palabra *desarrollo* presupone la imposibilidad y también la inutilidad de aceptar, en la actualidad, sin distinciones ni reservas, todas las afirmaciones de Shklovski, aunque estemos de acuerdo con la orientación fundamental. El valor del libro no consiste sólo en lo que les he dicho que tiene de válido, sino también en la intransigente unilateralidad de las formulaciones como contrapeso de la unilateralidad opuesta de los antecesores; sólo una radical acentuación de los contrastes permite su superación.

Partamos de las palabras pronunciadas por Shklovski al final del prefacio:

Pretendo estudiar las leyes internas en el ámbito de la teoría de la literatura. Para utilizar un paralelo industrial, diré que no me interesa la situación del mercado mundial del algodón, y ni siquiera de la política de los *trusts*, sino sólo el tipo de hilado y las formas de tejerlo.

La diferencia entre el punto de vista del es-



tructuralismo actual y la citada tesis formalista podría expresarse de la manera siguiente: los *métodos de tejido* se encuentran aún hoy en el centro del interés, pero es además manifiesta la imposibilidad de prescindir de la “situación del mercado mundial del algodón”, en la medida en que el tejido —también en un sentido no figurado— está determinado, no sólo por la evolución de las técnicas textiles (ley interna de la serie en desarrollo), sino también, y simultáneamente, por las exigencias del mercado, de la demanda y de la oferta; lo mismo vale, *mutatis mutandis*, para la literatura. Se abre, así, una nueva perspectiva en la historia de la literatura, que es capaz de abarcar, contemporáneamente, tanto el desarrollo orgánico de la estructura poética, resultado de una ininterrumpida reorganización de sus elementos, como los impulsos externos, que no son portadores de desarrollo, pero que se limitan a determinar unívocamente sus fases singulares. Todo hecho literario se presenta, por lo tanto, como efecto de dos fuerzas: la dinámica interna de la estructura y el impulso externo. El error de la historia literaria tradicional consistía en tomar en cuenta sólo los impulsos externos, negando a la literatura un desarrollo autónomo, la unilateralidad del formalismo al colocar el desarrollo literario en el vacío absoluto. La posición del formalismo, con toda su unilateralidad, fue una conquista esencial en cuanto que ha defendido el carácter específico de la evolución literaria y liberado a la historia de la literatura de una dependencia parasitaria de la his-

toria general de la cultura, y en ciertos casos también de la historia de la ideología y de la sociedad. El estructuralismo, como síntesis de estos dos opuestos, sostiene el postulado del desarrollo autónomo, sin privar, por lo demás, a la literatura de las relaciones con lo exterior; ofrece, pues, la posibilidad de captar el desarrollo literario en toda su amplitud, pero también en sus leyes.

Regresemos una vez más al pasaje citado anteriormente, con el fin de recalcar cómo ni siquiera "la situación del mercado algodoner", o sea, lo que está fuera de la literatura pero en relación con ella, es en sí misma algo caótico, sino que se inscribe en una serie compacta y tiene un desarrollo propio regulado por leyes, de la misma manera que los *métodos de tejido*, es decir, de la organización interna de la obra poética. El ámbito de los fenómenos sociales, de los cuales la literatura representa uno de los elementos, se compone de muchas series (estructuras), cada una dotada de un desarrollo autónomo, como por ejemplo la ciencia, la política, la economía, las clases sociales, el lenguaje, la moral, la religión, etcétera. A pesar de su autonomía, las series particulares actúan una sobre la otra. Si tomamos como punto de partida cualquiera de ellas para investigar sus funciones, o sea, la acción sobre otras series, resultará que también tales funciones producen estructura, que se reorganizan constantemente y se equilibran recíprocamente. Ninguna de ellas puede entonces ser antepuesta de manera apriorística a las otras, ya que en sus relaciones recíprocas tienen lugar, debido al desarrollo, los más diversos cambios; pero al mismo tiempo no puede perderse de vista el papel fundamental y el carácter peculiar de la función específica de la serie en cuestión (en el caso de la poesía, la función estética), sin la cual la serie dejaría de ser ella misma (por ejemplo, la poesía dejaría de ser arte). La función específica de cualquier serie no está dada por su acción sobre otras series, sino, por el contrario, por la ten-

dencia a la autonomía de la serie misma. No es posible ilustrar detalladamente aquí los principios que el concepto de estructura introduce en la investigación de las funciones; nos hemos esforzado solamente por poner de relieve cómo también el campo de la sociología literaria es plenamente accesible al estructuralismo.²

El estructuralismo no limita, pues, la historia literaria a un simple análisis de la *forma* y no presenta ninguna incompatibilidad con el estudio sociológico de la literatura; no reduce la extensión del material ni compromete la riqueza de la problemática, sino que insiste en la necesidad de que la investigación científica vea el propio material, no como un caos de fenómenos estático y fragmentario, sino que entienda cada fenómeno como producto y al mismo tiempo como fuente de impulsos dinámicos, y todo el conjunto como un organismo complejo de fuerzas.

Recordemos, finalmente, que el estructuralismo en la teoría y en la historia de la literatura no es una excepción aislada; por el contrario, al aceptar el método estructural, la investigación literaria no hace sino adherirse a la orientación común del pensamiento científico contemporáneo; casi en todos los ámbitos de la ciencia contemporánea la exploración de las relaciones dinámicas, con las que se teje el material científico, está demostrando ser un instrumento de trabajo muy eficaz, tanto en las ciencias de las artes figurativas como en estética general, en psicología, sociología, lingüística, economía y ciencias naturales.

Hemos hablado de estructuralismo alejándonos aparentemente del libro de Shklovski y del formalismo. Shklovski cerró intencionalmente toda rendija en los confines de la estructura literaria y se negó categóricamente a trasponerlas. Era un comportamiento natural y necesario: toda la atención debía estar prioritariamente concentrada en el punto que hasta ese momento había sido, más que ningún otro, ajeno a los intereses de la historia literaria, es decir, la estructura intrínseca y la función específica de la obra poética, ya que sólo con esta restricción y desde este punto de partida era posible mezclar todo un sistema de conceptos científicos. Sólo más tarde, cuando el nuevo rumbo poético se consolidó, fue posible regresar gradualmente a los problemas tradicionales de la investigación literaria, siendo de hecho cancelado el peligro de que el viejo modo automatizado de enfrentarlos condujera al investigador a un eclecticismo metodológico basado en el compromiso. El libro de Shklovski y el trabajo de sus compañeros han cumplido plenamente la propia tarea pionera, descubriendo —paralelamente a la ciencia literaria de otros países, entre los cuales se cuenta el nuestro—³ un nuevo campo de investigación, y asumiendo además una posición poética, por lo que el material de la investigación literaria y toda su problemática aparecieron bajo una luz nueva. (1934)

² No hay que olvidar que el mismo Shklovski escribió en 1927, en la revista *Novyj Lef*, un artículo llamado "V zascitu sociologičeskogo metoda" ("En defensa del método sociológico") y que en una serie de monografías hizo un análisis sociológico de *La guerra y la paz*, de León Tolstói, y de algunas obras rusas del siglo XVIII.

³ Tengo en mente sobre todo los trabajos de Saldá (los artículos que aparecen en *El alma y la obra*, de 1913) y de Zich ("Sobre los tipos poéticos", en *Rivista di Filologia Moderna*, 1917, y "Sobre el ritmo de la prosa checa", en *La Parola Viva*, t. I, 1920-1921).

