

# CAPÍTULO 1

---

## El formalismo ruso

### A. HISTORIA

#### 1. INTRODUCCIÓN

---

En la teoría literaria del siglo XX, el formalismo ruso representa el primer esfuerzo por la constitución de un campo autónomo de problemas, conceptos y métodos para el estudio de la literatura. En este sentido, puede decirse que de alguna manera supone una revitalización de la vieja tradición clásica y clasicista representada por la poética y la retórica. El mismo nombre de poética va a ser frecuentemente empleado por los formalistas; el protagonismo que el *procedimiento literario* adquiere como objeto del análisis formalista está conforme con una visión retórica del texto artístico.

Decir que se revitaliza el estudio de la forma literaria supone afirmar que tal enfoque no era el dominante en la crítica y la teoría literarias rusas del momento. En efecto, la crítica literaria rusa del siglo XIX manifiesta una preocupación por el aspecto político-social de la literatura. Representan bien esta forma de crítica Vissarion Bielinski (1811-1848) y sus seguidores: Nikolai Chernishevski (1828-1889), Nikolai Dobrolyubov (1836-1861) y Dimitri Pisarev (1840-1868).

En los dos volúmenes editados por José Valles Calatrava y Marina Davidenko (2000) pueden leerse textos de estos autores traducidos al español.

Para encontrar un interés por los aspectos formales de la literatura en el siglo XIX, hay que acudir a los trabajos del comparatista Alexander Veselovski (1838-1906) y del lingüista Alexander Potebnia (1836-1891).

Para una información más amplia sobre estos autores, véase René Wellek (1955-1992, III: 323-354; IV: 308-344, 360-363), y Victor Erlich (1974: 36-44). La teoría de Potebnia sobre el lenguaje poético será comentada por los formalistas; algunos conceptos de Veselovski, como el de *motivo*, serán tenidos en cuenta también por los formalistas en su teoría de la narración.

En un contexto más próximo al formalismo ruso, no se puede entender este movimiento sin una referencia al *simbolismo*, que supuso una renovación del interés por el estudio de la técnica del verso, y al *futurismo*. Este, como movimiento de vanguardia, parece ilustrar en la creación literaria alguna de las tesis más llamativas del formalismo: la primacía de la palabra autosuficiente en su forma fónica, gráfica o semántica.

Tzvetan Todorov (1968b) ha sintetizado las tesis que comparten futuristas y formalistas, y que explican la vigencia y el interés del formalismo en los movimientos estructuralistas de los años 60. Junto a la primacía del lenguaje en su forma, menciona Todorov: la ausencia del sujeto como objetivo de interés, la confluencia de poesía y teoría (los futuristas –Maiakovski, por ejemplo– intervienen en las actividades del *Círculo Lingüístico de Moscú*), y la de revolución poética y revolución política. Puede leerse la traducción francesa de algunos textos del futurista Velimir Khlebnikov (1970), entre los que hay textos de creación y fragmentos teóricos, como sobre el lenguaje transracional (II, 247-249) o sobre el verso (II, 241-242).

El estudio más extenso sobre las relaciones de formalismo y futurismo es el de Krystyna Pomorska (1968), y también se encontrarán comentarios acerca de las relaciones entre formalismo y vanguardia en Ignazio Ambrogio (1973). Sobre el futurismo ruso véase Agnès Sola (1989). Victor Erlich (1974: 68) señala también la semejanza de tono entre formalistas y futuristas. Trabajos asequibles del Jakobson de la época formalista que pueden servir de ejemplo del interés por el futurismo son: *La nueva poesía rusa*, 1921, y *Futurismo*, 1919 (véase Jakobson, 1973: 11-30). El mismo Jakobson, en un escrito de su última época sobre el *Círculo de Moscú* (1981: 281), ha destacado la participación de los poetas futuristas en las actividades del grupo.

La crítica académica, la enseñanza de la literatura en la universidad, sigue utilizando las teorías de Potebnia y Veselovski, pero desprovistas de su fuerza fecundante. Veamos tres textos de otros tantos autores que explican perfectamente la actitud del formalismo ante la investigación literaria de su época. El primero de ellos es de Boris Eichenbaum:

*“En el momento de la aparición de los formalistas, la ciencia académica, que ignoraba completamente los problemas teóricos y que utilizaba sin rigor los*

*envejecidos axiomas prestados de la estética, la psicología y la historia, había perdido la sensación de su objeto de estudio hasta tal punto que incluso su existencia se había hecho ilusoria. [...] La herencia teórica de Potebnia y de Veselovski, conservada por sus discípulos, era como un capital inmovilizado, como un tesoro que se privaba de su valor al no atreverse a tocarlo. La autoridad y la influencia ya no pertenecían a la ciencia académica, sino a los trabajos de los críticos y teóricos del simbolismo” (TL, 35).*

De ahora en adelante se emplean las abreviaturas TL y QP para remitir a Todorov, T. (1965, ed.), y Jakobson, R. (1973), respectivamente. Los textos citados de estos dos libros son traducidos del francés por el autor del presente trabajo.

El segundo texto es de V. Sklovski y se refiere también al ambiente reinante en la universidad cuando se funda el grupo de los formalistas de San Petersburgo:

*“La universidad en la que estudiábamos entonces no se ocupaba de la teoría de la literatura. Alexander Veselovski había muerto hacía tiempo. Sus alumnos ya tenían los cabellos grises y no sabían qué hacer ni qué escribir. Las inmensas investigaciones de Veselovski, su vasta comprensión del arte, la coordinación de los hechos de acuerdo con su papel funcional, su importancia artística, y no solamente su vínculo causal, no habían sido entendidas por sus discípulos. La teoría de Potebnia, que consideraba la imagen como un predicado cambiante que acompaña a un sujeto constante, teoría que se reducía a decir que el arte es un método para la formación del pensamiento, un método para facilitar el pensar; que las imágenes son anillos de unión de varias claves, esta teoría ya era caduca” (1972: 101).*

Por último, el texto siguiente, de Roman Jakobson en su trabajo sobre la nueva poesía rusa (1921) –segunda versión de su estudio sobre el poeta futurista Khlebnikov (1919)–, enuncia perfectamente el punto de partida del formalismo, y la gran diferencia que hay entre su forma de investigar y la de la tradicional historia de la literatura:

*“Así, el objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura sino la literariedad, es decir, lo que hace de una obra concreta una obra literaria. Sin embargo, hasta ahora, los historiadores de la literatura se parecían más bien a aquella policía que, proponiéndose arrestar a alguien, cogiera totalmente al azar todo lo que encontrara en la casa, así como las personas que pasaran por la calle. De la misma forma, los historiadores de la literatura se servían de todo: vida personal, psicología, política, filosofía. En lugar de una ciencia de la literatura, se creaba un conglomerado de investigaciones artesanales, como si se olvidara que estos objetos pertenecen a las ciencias correspondientes: la historia de la filosofía, la historia de la cultura, la psicología, etc., y que estas últimas pueden perfectamente utilizar los monumentos literarios como documentos defectuosos, de segundo orden. Si los estudios literarios quieren convertirse en ciencia, deben reconocer el procedimiento como su “personaje” único. Después la cuestión fundamental es la de la aplicación, la justificación del procedimiento” (QP, 15).*

El formalismo nace como un movimiento de reacción al ambiente imperante en los estudios literarios, y como continuador de una tradición que se interesa sobre todo por los aspectos formales, por el *procedimiento*. Pero veamos algunos detalles de la historia externa de la escuela formalista.

Desde su primera edición, en 1955, el libro de Victor Erlich, *El formalismo ruso*, es la fuente clásica para la historia de esta escuela. Excepto cuando se da una referencia distinta, los datos del resumen histórico que se presenta a continuación están tomados de dicho trabajo, que fue traducido en 1974 al español. En la bibliografía fundamental citada en la introducción, las referencias al formalismo ruso son muy abundantes. Original y bien documentada es la reciente presentación del formalismo ruso, dividida en *historia y teoría*, obra de Pau Sanmartín Ortí (2008).

## 2. NACIMIENTO DEL FORMALISMO RUSO

---

En 1915 un grupo de estudiantes universitarios funda el Círculo Lingüístico de Moscú; y en 1916, un conjunto de filólogos e historiadores de la literatura crean, en San Petersburgo, la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética, conocida como *Opojaz*. Característica común de todos los fundadores es su juventud y su afán por abrir caminos nuevos en el estudio de la lengua y la literatura.

### 2. 1. El “Círculo Lingüístico de Moscú”

El Círculo Lingüístico de Moscú desarrolla su actividad entre 1915 y 1920, año en que Roman Jakobson (1896-1982), su principal animador, se establece en Praga. Los estudios consagrados a la lengua poética van ocupando un lugar cada vez mayor hasta ser claramente dominantes entre los leídos en el curso 1918-1919: estudios de métrica de Boris Tomachevski (1890-1957) [sobre B. Tomachevski, véase R. Wellek (1991: 347)], o el de Roman Jakobson sobre *La lengua poética de Khlebnikov*. Trabajo éste que, en su publicación ampliada dos años más tarde, en 1921, con el título de *La nueva poesía rusa*, constituye un buen lugar donde encontrar enunciadas las tesis más características del primer formalismo.

Fragmentos de este estudio traducidos al francés son asequibles en la recopilación de trabajos de R. Jakobson hecha por Todorov (QP, 11-24). Allí puede

leerse, por ejemplo: “*La forma existe en tanto en cuanto nos es difícil percibirla, en tanto en cuanto sentimos la resistencia de la materia, en tanto en cuanto dudamos*” (QP, 11). O una observación del carácter estético general de la poesía como la siguiente: “*Si la pintura es una conformación del material visual con valor autónomo, si la música es la conformación del material sonoro con valor autónomo, y la coreografía, del material gestual con valor autónomo, entonces la poesía es la conformación de la palabra con valor autónomo, de la palabra ‘autónoma’, como dice Khlebnikov*” (QP, 15). Obsérvese la concordancia explícita de las tesis formalistas y futuristas respecto a la lengua poética. En su colaboración al homenaje a Eugenio Coseriu, Roman Jakobson hace una precisa y sucinta reseña de las actividades del grupo de Moscú, que él considera liquidado en 1924 “*por factores en parte externos y en parte internos*” (1981: 282). Es también muy interesante el esquema de la historia de los distintos círculos lingüísticos del siglo XX que traza Jakobson a propósito del comentario del Círculo de Moscú, escrito que reelabora un poco más tarde (Jakobson, 1971). En sus conversaciones con Krystina Pomorska, Jakobson da cuenta también de sus investigaciones de la etapa formalista (Jakobson, 1980). Interesantísimas son las respuestas de una entrevista realizada a Jakobson en 1972, nunca emitida, que Todorov edita en 1984. La parte publicada, un tercio del total, se refiere a los años que van desde su nacimiento (1896) hasta 1920 (Jakobson, 1984).

## 2. 2. OPOJAZ: “Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética”

El grupo de *Opojaz* es más heterogéneo, pues a los profesionales de la lengua se unen teóricos de la literatura como Victor Sklovski (1893-1984) o Boris Eichenbaum (1886-1959). Además, el carácter de B. Eichenbaum, quien se adhiere al movimiento petersburgués al poco de su fundación, es mucho menos impulsivo y revolucionario en sus ideas sobre el arte que el de V. Sklovski. Éste es visto así por V. Erlich (1974: 95):

*“Brillante, exuberante, versátil, oscilando entre la teorización literaria y el panfletismo, entre la filología y las artes visuales, este enfant terrible del formalismo ruso se sentía más a gusto entre el ruido de los cafés literarios que en la placidez de la tranquila atmósfera de las aulas de la universidad”.*

Sobre V. Sklovski y B. Tomachevski, véase R. Wellek (1991: 327-339).

Osip Brik (1888-1945) acogía en su casa de San Petersburgo las reuniones de los formalistas, y su aporte al movimiento se hizo más a través de la conversación que de la escritura.

Señala Victor Erlich tres etapas en la historia del formalismo ruso: 1916-1920, época de enfrentamiento y polémica; 1921-1926, años de desarrollo turbulento;

y 1926-1930, momento de la crisis y desbandada. Emil Volek (1992: 117), por su parte, propone una periodización un tanto diferente de la historia del formalismo: 1914-1921, formalismo temprano; 1922-1925, primer postformalismo; 1926-1929, nuevos rumbos y forzada disolución.

### 3. PRIMERA ETAPA FORMALISTA: 1916-1920

---

Es el momento de enunciar de forma más tajante las tesis que pudieran dejar clara una posición nueva respecto a la ciencia literaria del momento, como B. Eichenbaum deja ver en las siguientes palabras:

*“La historia nos pedía un verdadero pathos revolucionario, tesis categóricas, una ironía implacable, un rechazo audaz de todo espíritu de conciliación. Lo que importaba en nuestra lucha era oponer los principios estéticos subjetivos que inspiraban a los simbolistas en sus obras teóricas a la exigencia de una actitud científica y objetiva en relación con los hechos”* (TL, 36).

Los principales documentos de esta etapa formalista son las tres colecciones de artículos publicadas por el grupo de San Petersburgo con el título de *Estudios sobre la teoría del lenguaje poético* (1916, y 1917, ampliada) y *Poética* (1919); y el trabajo ya citado de Jakobson, *La nueva poesía rusa* (1921). En *Poética* se encuentra el trabajo sobre la prosa de ficción de Boris Eichenbaum, *Cómo está hecho “El abrigo” de Gogol*; y un artículo de V. Sklovski, escrito en 1917, que puede considerarse como el manifiesto de la estética formalista, *El arte como procedimiento*, partiendo de una crítica de las ideas de Potebnia sobre la lengua poética.

Fragmentos del trabajo de Eichenbaum pueden leerse en francés en TL (212-233). Sobre la novedad del análisis de Eichenbaum respecto de la forma en que la crítica rusa anterior entendía el relato de Gogol, véase S. Wahnón Bensusan (1992). El artículo de V. Sklovski está traducido al español en Tynianov, Eikhenbaum, Shklovski (1973: 85-113), y al francés en TL (76-97).

En contra de lo que pensaba Potebnia, explica Sklovski que la imagen poética no hace más asequible la realidad, sino todo lo contrario: *extraña el objeto* a que se refiere. La imagen poética trata de reforzar la impresión, y es un medio más del arte, pues la finalidad de este es:

*“[...] dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción en arte es un fin en sí y debe ser prolongado; el arte es un medio de experimentar la manifestación del objeto, lo que ya está “manifestado” no importa para el arte”* (TL, 83).

Hecho importante en esta época de expansión del formalismo es la fundación, en 1920, del “Departamento de Historia de la Literatura” en el *Instituto Estatal de Historia del Arte de Petrogrado*. Lo preside V. Žirmunski (1891-1971), uno de los más conocidos simpatizantes del formalismo, y junto a los ya mencionados B. Eichenbaum, V. Sklovski y B. Tomachevski, participan otros destacados formalistas como Iuri Tinianov (1894-1943) o Victor Vinogradov (1895-1969). Mientras que la *Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética* representa el formalismo militante, el Instituto aglutina las labores de investigación, que se publican en una serie titulada *Problemas de poética*.

La revista *Littérature* (Paris, Larousse) publica en el n.º 95, de octubre de 1994, una serie de artículos sobre Tinianov en el centenario de su nacimiento. Allí se encontrarán datos sobre su vida –se traducen textos sobre la vida de Tinianov de su cuñado Veniamin Kaverin– y comentarios a su obra. Sobre la figura de I. Tinianov, véase también R. Wellek (1991: 339-347).

## 4. ÉPOCA DE DESARROLLO: 1921-1926

---

### 4. 1. Ampliación de temas

La necesidad quizá de marcar con fuerza la nueva orientación llevó a que en la primera etapa se destacaran los aspectos relacionados con el significante poético, con la “autonomía” de la forma literaria, basándose especialmente en la eufonía poética. Ahora el análisis de la poesía se extiende a consideraciones que tienen en cuenta también la sintaxis y la semántica poéticas. Los estudios de métrica de Osip Brik y de Boris Tomachevski, por ejemplo, muestran esta expansión del campo de estudio de la lengua poética.

### 4. 2. Interés por la historia literaria

Otra novedad en las preocupaciones formalistas es su interés por la historia literaria. Lo que está debajo de este interés es una consideración más amplia de la obra artística: ya no se trata de una “suma de procedimientos”, sino de un “sistema” en el que cada procedimiento tiene una función. Claramente lo dice I. Tinianov:

*“La unidad de la obra no consiste en una entidad cerrada y simétrica, sino en una integridad dinámica con desarrollo propio. Entre sus elementos no media*

*el signo estático de adición e igualdad, sino que siempre aparece el signo dinámico de la correlación y la integración” (1924: 13).*

Este texto puede leerse también en francés en TL (117). Más adelante se refiere Tinianov a la implicación histórica del principio constructivo de la obra. Véase en V. Erlich (1974: 129-132) una relación de trabajos formalistas dedicados a la historia literaria rusa en el periodo 1922-1926; y en B. Eichenbaum (TL, 67) una explicación de la necesidad de acudir a una consideración de la historia literaria en sí, para oponerse a la historia académica de la literatura, y de acudir también a una consideración de la inestabilidad de las formas literarias, para oponerse a la crítica periodística.

### 4. 3. Diversidad de intereses

No debe pensarse que el formalismo era monolítico en su manera de pensar. Antes bien, hay posturas distintas respecto a la relación de literatura y lingüística, más estrechas para los de Moscú que para los de San Petersburgo, o sobre la exigencia de un rigor metodológico extremo frente a un pluralismo como el que gusta a V. Žirmunski, por ejemplo.

Esta época de desarrollo y consolidación produce también síntesis tan valiosas como la de Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura. Poética*, 1925, frecuentemente reeditada en aquellos años. Allí se encontrará una muy elocuente relación de cuestiones que interesan a los formalistas en el estudio sincrónico de la literatura, lo que constituye una verdadera poética: estilística, métrica, teoría de la narración y de los géneros.

Afortunadamente, desde 1982 contamos con una traducción española, prologada por Fernando Lázaro Carreter, de este utilísimo trabajo de B. Tomachevski.

### 4. 4. Formalismo y marxismo

Pero el hecho más importante en la historia del formalismo en esta fase es la consolidación de su guerra con el marxismo. El inicial ahistoricismo y la posterior consideración de la historia literaria como algo autónomo entre los formalistas chocaba con los postulados de la crítica marxista. Cuando esta se siente armada con una teoría literaria ya constituida, empieza su enfrentamiento sistemático con los formalistas.

Trotsky, en su obra *Literatura y revolución* (1923), ofrece el primer ejemplo de desacuerdo marxista con el formalismo, aunque la crítica no es totalmente hostil: se aceptan como útiles los resultados de la investigación formalista –aunque su carácter es “*parcial, fragmentario, subsidiario y preparatorio*” (1923: 83)– y se reconocen unas exigencias propias del arte. El marxista, sin embargo, explica las razones históricas de las manifestaciones artísticas.

Tres capítulos del libro de Trotsky están traducidos en su recopilación *Sobre arte y cultura* (1971). El capítulo 5 se titula *La escuela formalista de poesía y el marxismo* y ocupa las páginas 82-101 de dicha recopilación. Se detiene Trotsky en desmontar las razones que Sklovski había dado contra la concepción materialista del arte en un opúsculo titulado *La marcha del caballo* (1923: 92-96). El final del capítulo es bastante explícito respecto a las diferencias de formalismo y marxismo: “*La escuela formalista es un idealismo abortivo aplicado a los problemas del arte. Los formalistas muestran una religiosidad que madura rápidamente. Son los discípulos de San Juan: para ellos, ‘en el principio era el Verbo’. Pero para nosotros en el principio era la Acción. La palabra la siguió, como una sombra fonética*” (1923: 101).

La polémica continúa con intentos de dejar la puerta abierta a una síntesis entre formalismo y marxismo, como hace Bujarin por parte marxista; o la insistencia en acusaciones de escapismo contra los formalistas, en la revista *Prensa y revolución*, en 1924.

En esta misma revista, en 1924, aparece un artículo de Eichenbaum en que se defienden los postulados formalistas frente a tales ataques, con especial atención a los argumentos de Trotsky. Es asequible la traducción española de parte de dicho trabajo, titulado *En torno a la cuestión de los ‘formalistas’* (en E. Volek, ed. 1992: 47-55). En esta misma antología de E. Volek se encontrarán otros trabajos formalistas relacionados con la polémica (1992: 35-61). Y en el estudio clásico de V. Erlich (1974: 141-167) están los datos y el resumen de los argumentos esgrimidos en la disputa.

El ataque más duro contra el formalismo, al tiempo que la propuesta de una poética sociológica, procede del círculo de M. M. Bajtin, lleva el título de *El método formal en la ciencia literaria* y aparece en 1928 firmado por P. N. Medvedev.

El trabajo puede leerse en las versiones inglesa o italiana mencionadas en la bibliografía. También se ha traducido al español directamente del ruso e inclinándose a la autoría de M. M. Bajtin (1928). Véase, para la relación entre el círculo de Bajtin y el formalismo, I. R. Titunik (1973). Desde una perspectiva ideológica, Galvano della Volpe (1967) también hace un comentario crítico de las tesis formalistas.

## 5. PERIODO FINAL: 1926-1930

---

### 5. 1. Consideración del contexto literario

En la última etapa formalista es perceptible la conciencia de la necesidad de atender más al contexto exterior. El escrito autobiográfico de V. Sklovski, *La tercera fábrica* (1926), es un síntoma de este nuevo rumbo. Y en el trabajo de Boris Eichenbaum, *Literatura y hábitos literarios* (1927), es patente la orientación socioformalista. Así puede apreciarse en el concepto de *hábito literario*, que, según la descripción de V. Erlich (1974: 180), es:

*“[...] un conglomerado de problemas que incidían en la condición social del autor; tales como la relación entre el artista literario y su público, las condiciones de su obra, el fin y el mecanismo del mercado literario”.*

Ya en 1925, en su presentación general del movimiento formalista, *La teoría del método formal*, Eichenbaum observaba la aparición de nuevos problemas, del tipo de los que apuntaban en el artículo de Tinianov, *El hecho literario* (1924), donde se defiende una concepción dinámica de la literatura, centrada más en lo que es el “hecho literario”.

Del muy conocido e imprescindible trabajo de B. Eichenbaum pueden leerse dos traducciones españolas: Tynianov, Eikhenbaum, Shklovski (1973: 27-83), Volek (ed. 1992: 69-113); una francesa (TL, 31-75), y la inglesa en Matejka y Pomorska (ed. 1978: 3-37). El importante trabajo de Tinianov puede leerse ahora en español en la selección de E. Volek (ed. 1992: 205-225), aunque “ligeramente abreviado”, según el traductor (pág. 225, n. 11). Dice, por ejemplo, Tinianov a propósito de la definición de literatura: *“Todas las definiciones estáticas, firmes, de la literatura quedan barridas por el hecho de la evolución. Las definiciones de la literatura que operan con sus rasgos ‘fundamentales’ tropiezan con el hecho literario vivo. Mientras que se hace cada vez más difícil dar una definición firme de la literatura, cualquier contemporáneo señalará sin vacilar qué es un hecho literario”* (Volek, ed. 1992: 208). No hay que detenerse en la actualidad de un pensamiento como el que subyace en estas afirmaciones. Se encontrará una traducción francesa de este mismo trabajo en Tinianov (1991: 212-231).

### 5. 2. Teoría de la historia literaria

En esta línea, el mismo Tinianov enuncia en 1927 la más conocida teoría sobre la historia literaria, que prueba la apertura del último pensamiento

formalista a las cuestiones contextuales. Tales propuestas se encuentran en su trabajo titulado *Sobre la evolución literaria*.

Pueden leerse dos versiones españolas distintas de este artículo, dos francesas y una inglesa. La españolas están en: Tynianov, Eikhenbaum y Shklovski (1973: 115-139), y en E. Volek (ed. 1992: 251-267); las francesas, en: TL (120-137), y Tinianov (1991: 232-247); y la inglesa, en: Matejka y Pomorska (eds. 1978: 66-78).

El punto de llegada del formalismo en su aspecto teórico lo representa muy bien el conocido trabajo conjunto de Roman Jakobson y Iuri Tinianov, *Los problemas del estudio de la literatura y la lengua* (1928). Allí se expone de forma escueta la definición funcional de la literatura, y la necesidad de una consideración diacrónica del sistema literario en correlación con las otras series históricas.

Puede leerse la traducción española de este trabajo en E. Volek (ed. 1992: 269-271), la francesa en TL (138-140), y la inglesa en L. Matejka y K. Pomorska (eds. 1978: 79-81).

### 5. 3. Análisis estructural del cuento maravilloso

Por la gran repercusión que ha tenido en los estudios estructuralistas de los años 60, conviene recordar también como una importante aportación del último formalismo el trabajo de Vladimir Propp (1895-1970), *Morfología del cuento* (1928), donde se establecía un modelo de 31 funciones básicas que, dispuestas en una secuencia precisa, explicaban todas las manifestaciones concretas de los cuentos maravillosos.

### 5. 4. Disolución del grupo

Las condiciones políticas han evolucionado mucho en la Rusia de los últimos años veinte: la construcción del socialismo se convierte en el objetivo de la acción social. La *Asociación Rusa de Escritores Proletarios* controla y dirige toda actividad literaria y crítica hacia tal fin. El más beligerante de los formalistas, V. Sklovski, va a ser también quien firme el acta de desaparición del grupo en 1930, cuando en su artículo *Un monumento al error científico* escriba:

*“Por lo que a mí se refiere el formalismo es algo que pertenece al pasado. Todo lo que queda del formalismo es la terminología, hoy en día generalmente aceptada, así como una serie de observaciones tecnológicas”* (en V. Erlich, 1974: 196).

Cualquier actividad de investigación está acabada; es la dispersión del grupo y de sus intereses. Aunque inmediatamente después de la muerte de Stalin empiezan a gozar de un margen mayor de maniobra y aparecen trabajos de Sklovski sobre la ficción narrativa (*Prosa artística. Reflexiones y análisis*, 1959), de Eichenbaum sobre Tolstoi o Lermontov, de Tomachevski sobre Pushkin o sobre versificación (*Verso y lengua*, 1959), y de V. Vinogradov, entre otros estudios, sobre *Estilística. Teoría del lenguaje poético. Poética* (1963) (Erlich, 1974: 201-206). [Vinogradov (1963), citado en la bibliografía, es traducción italiana de esta obra.]

## 6. HERENCIA FORMALISTA

---

### 6. 1. Círculo Lingüístico de Praga

Aunque la producción teórica del formalismo queda truncada en 1930, como se ha visto, sus ideas tuvieron una continuidad evidente en el *Círculo Lingüístico de Praga*; en la constitución del mismo, cuyas actividades se desarrollan entre 1926 y 1940, tuvieron un papel central los miembros del *Círculo Lingüístico de Moscú*, Roman Jakobson y Pietr Bogatirev (Erlich, 1974: 221-233). El análisis de las teorías del grupo checo demostrará sus raíces formalistas. Jakobson (1981), por ejemplo, insiste en esta continuidad entre los dos grupos.

Igualmente influyente fue el formalismo en la teoría literaria polaca anterior a la segunda guerra mundial, aunque esta corriente es menos conocida, y, por tanto, menos activa en el pensamiento contemporáneo (Erlich, 1974: 234-241).

### 6. 2. René Wellek en Estados Unidos

René Wellek (nacido en Austria en 1903), miembro activo del Círculo de Praga entre 1930 y 1935, emigrado a los Estados Unidos cuando Checoslovaquia fue invadida por los alemanes, no puede ignorar las ideas formalistas cuando escribe, junto con Austin Warren, una muy conocida *Teoría literaria* (1949). Los autores, en el prólogo a la primera edición, reconocen como modelo para su obra, entre otros, la *Teoría de la literatura* de Tomachevski (Wellek y Warren, 1949: 11-12). Y basta consultar el índice onomástico de la obra para apreciar que no falta ninguno de los nombres de los formalistas más conocidos, salvo el de V. Propp, quizá por el carácter muy específico de su

aportación, que se limita al cuento folclórico. La obra de Wellek y Warren se tradujo en 1953 al español con un prólogo de Dámaso Alonso.

### 6. 3. Victor Erlich y su panorama del formalismo

Hecho importante para la difusión del pensamiento formalista es la publicación en 1955 de la obra de Victor Erlich, *El formalismo ruso. Historia. Doctrina*, que sigue siendo trabajo clásico e imprescindible para documentarse sobre esta escuela.

### 6. 4. Formalismo y estilística

Si Wellek y Warren ponían entre los modelos de su obra el manual de Tomachevski, Dámaso Alonso en el prólogo a la traducción española del trabajo de Wellek y Warren hablaba de “*entrañable afinidad*” con los autores.

Porque estos dos críticos, seguía Dámaso Alonso, “*no sólo tocaban en esta TEORÍA LITERARIA una gran parte de los temas que más me habían preocupado a lo largo de muchos años, sino que los trataban desde un punto de vista bastante cercano al mío, tanto que yo podía asentir sin la menor violencia a las tesis fundamentales de la presente obra*” (Wellek y Warren, 1949: 7).

Lapesa (1998: 176) comenta el curso de Dámaso Alonso en la Universidad Internacional de Santander, el año 1934, al que asistió como alumno, y dice que “*hasta nos dio a conocer las primicias del formalismo ruso, tan jaleado después*”. Quizá quiera decir que las tesis de Dámaso Alonso eran semejantes a las del formalismo, conocido después, no a un conocimiento directo de los escritos formalistas por parte del teórico español ya en los años 30.

Quizá no extrañará entonces que Helmut Hatzfeld establezca en 1956 una relación entre estilística y formalismo ruso. Lo que sí llama la atención es que sea en fecha tan temprana como la indicada, y en un trabajo titulado precisamente *Métodos de investigación estilística*, publicado además en una revista española. Por lo demás, no se trata de una mención de pasada, sino de la recensión, en dos páginas, con referencias bibliográficas, y con un epígrafe propio: *El formalismo ruso e investigación de métodos*.

Mucho más llamativa es la página en que el mexicano Alfonso Reyes se refiere a la *nueva crítica rusa* en un trabajo de 1940, cuando habla de la

estilística. Allí están los nombres de Brik, Eichenbaum, Vinogradov y Žirmunski (Reyes, 1986: 440).

## 6. 5. Roman Jakobson y su conferencia de 1958

Pero el principio de la verdadera revitalización del formalismo está en la conferencia de Roman Jakobson en la reunión interdisciplinaria sobre el estilo que tuvo lugar en la Universidad de Indiana, en Bloomington, entre el 17 y el 19 de abril de 1958, y que lleva por título *Lingüística y poética*. La explicación que allí hace Jakobson de la *función poética* como aquella por la que el mensaje llama la atención sobre sí mismo ha llegado a ser la más conocida y extendida idea de la lengua poética entre los modernos estudiosos de la lengua y la literatura. Las raíces de esta definición están claramente, primero, en las teorías formalistas, y, después, en las funcionalistas del Círculo de Praga; la obra del mismo Jakobson, como habrá ocasión de ver, lo demuestra. Por lo demás, la figura del lingüista ruso está unida a los grandes episodios de la historia de las distintas manifestaciones del formalismo en los estudios literarios del siglo XX: el ruso, el checo, y el estructural de los años 60.

## 6. 6. La traducción de Tzvetan Todorov

Una aportación muy importante a la difusión de las ideas de los formalistas rusos en la poética estructuralista de los años 60 y 70 es la antología de textos traducida al francés por el entonces discípulo de R. Barthes, el búlgaro T. Todorov, que hacía poco, en 1963, había llegado a Francia. Tal selección de textos se publicó en 1965, con el título de *Théorie de la littérature*, lleva un prefacio de Roman Jakobson, y constituye una referencia clásica, y por tanto imprescindible, de la teoría literaria del siglo XX.

## 6. 7. Formalismo y semiótica

Cuando en 1970 le preguntan a M. M. Bajtin, para la revista *Novy Mir*, por su opinión sobre los estudios literarios, el teórico ruso establece una relación entre el carácter de las investigaciones formalistas y las de la escuela

semiótica de Tartu, que empiezan en los años 60 y tienen a I. Lotman como figura más conocida (Bajtin, 1979: 347).

Más claramente se refiere T. Todorov (1972) al resurgir de la poética en Rusia hacia 1962, y establece un parentesco entre este resurgir, que tiene que ver con el estructuralismo y la semiótica, y la poética de los formalistas, cuya herencia, aunque ocultada durante treinta años (1930-1960), no fue del todo olvidada.

El artículo de T. Todorov es una reseña de tres obras recientes que se inscriben en esa resurrección de los estudios de carácter formalista; entre ellas se encuentra la más conocida y traducida de I. Lotman, *La estructura del texto artístico*, 1970, que, según Todorov, no es del todo original. En efecto, “*secciones enteras de su libro desarrollan ideas hoy muy conocidas (especialmente las de Tinianov y Jakobson, o incluso de Valéry), un poco en el estilo de un manual*” (1972: 104).

Por lo demás, el mismo Lotman no oculta su deuda con los estudios formalistas del verso que lleva a cabo Tomachevski, por ejemplo (Lotman, 1970: 148).

## 6. 8. Formalismo y estética de la recepción

Ya nos hemos podido hacer una idea de que todo acercamiento a la literatura que parte de planteamientos en los que importa una consideración inmanente de la misma encuentra en las teorías de los formalistas rusos el origen de muchas de las cuestiones que le interesan. Hans Robert Jauss no olvida a los formalistas para fundamentar las propuestas de una corriente tan fértil en los estudios literarios más recientes como es la “*estética de la recepción*”. En efecto, en el discurso inaugural del día 13 de abril de 1967, en la Universidad de Constanza, que constituye el manifiesto de dicha tendencia crítica, el teórico alemán tiene muy en cuenta las ideas formalistas sobre la historia literaria (1967: 63-67), y no sorprende el leer allí mismo:

“*Para mí, la teoría formalista de la ‘evolución literaria’ constituye el intento más importante de renovar la historiografía literaria*” (Jauss, 1967: 93).

Pero no se trata de acumular más datos. Los textos de los formalistas son de lectura obligatoria para el estudioso de la literatura que se preocupa por una comprensión de lo que la constituye como técnica peculiar, artística, del lenguaje; en definitiva, para quien se sitúe en un punto de vista inmanente, heredero del punto de vista de la vieja poética y en sintonía con los numerosos estudios producidos a la luz de la moderna lingüística o la semiótica más actual. Pues como recuerda Peter Brooks (1994), la poética, concebida como estudio formal, debe ser parte ineludible del estudio de la literatura, independientemente del componente valorativo e interpretativo de la crítica literaria.

## B. TEMAS PRINCIPALES DE SU TEORÍA

### 1. POR UNA CIENCIA DE LA LITERATURA

---

En su artículo, fundamental, como ya hemos visto, para el conocimiento de la escuela formalista, *La teoría del 'método formal'* (1925), Boris Eichenbaum deja muy claro que, para los formalistas, el problema esencial es el de la literatura como objeto de estudio, no el de los métodos que se apliquen en tal estudio. Aclara, por ejemplo:

*“De hecho, no hablamos ni discutimos de ninguna metodología. Hablamos y podemos hablar únicamente de algunos principios teóricos que nos son sugeridos por el estudio de una materia concreta y de sus particularidades específicas, y no por tal o cual sistema acabado, metodológico o estético”* (TL, 31).

Lo esencial, dice enseguida Eichenbaum, es que la atención se concentre en el carácter intrínseco de la materia estudiada; el aislar un sistema inmóvil para la elaboración de términos, esquemas y clasificaciones, esto es lo propio de los epígonos y los eclécticos.

El objetivo de la ciencia literaria es el conocimiento de las particularidades específicas de los objetos literarios, lo que los diferencia de otras manifestaciones lingüísticas y artísticas. Esto no impide el que las obras literarias puedan ser utilizadas como objeto auxiliar por otras ciencias. A Roman Jakobson, en el trabajo antes mencionado sobre la moderna poesía rusa (1921), se debe una formulación, ya citada, de esta tesis en términos que desde entonces se repiten casi como si se tratara de un eslogan. Recordemos:

*“Así, el objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura sino la literariedad, es decir, lo que hace de una obra concreta una obra literaria”* (QP, 15).

Pero, ¿cómo se concreta la *literariedad*? En los *procedimientos* literarios, entendidos en un sentido más amplio que en el de rasgos estilísticos solamente. Recordemos cómo el mismo Jakobson hablaba del *procedimiento* como personaje de los estudios literarios si estos quieren convertirse en ciencia (QP, 15).

La cuestión de la literariedad en los términos en los que la plantean los formalistas sigue teniendo actualidad, como ilustra el trabajo de Jonathan Culler (1989), que liga este problema con el tan vivo de la ficcionalidad y de los actos de lenguaje. La literariedad se asocia con la constitución de un espacio de la teoría del siglo XX que es imposible no tener en cuenta. Véase, por ejemplo, Mircea Marghescu (1974).

## 2. LENGUA LITERARIA Y LENGUA COMÚN

---

El procedimiento literario se justifica por cuanto que cumple una función en la comunicación literaria. Se supone entonces que esta comunicación literaria tiene unas peculiaridades. La forma de determinarlas es, entonces, comparar la lengua en su funcionamiento literario y en su uso común. Los formalistas, en su búsqueda de la especificidad de la literatura, se orientan a la lingüística.

En un trabajo tan temprano como el de Yakubinski, *Sobre los sonidos de la lengua poética*, 1916, se encuentra ya enunciada la tesis general de las distintas funciones lingüísticas:

*“Los fenómenos lingüísticos deben ser clasificados desde el punto de vista del fin deseado en cada caso particular por el hablante. Si los utiliza con un fin puramente práctico de comunicación, se trata del sistema de la lengua cotidiana (del pensamiento verbal), en la que los formantes lingüísticos (los sonidos, los elementos morfológicos, etc.) no tienen valor autónomo y no son más que un medio de comunicación. Pero se pueden imaginar (y existen en realidad) otros sistemas lingüísticos en los que la finalidad práctica retrocede al segundo plano (aunque no desaparezca completamente) y los formantes lingüísticos obtienen entonces un valor autónomo” (TL, 39).*

Encontramos enunciada la idea fundamental, de indudable alcance general en relación con una teoría estética, de la autonomía de la forma lingüística literaria, que se caracteriza por imponerse como tal forma.

Jakobson diferenció también la función de la lengua poética y la de la lengua emocional, sistemas que frecuentemente se confunden porque la poesía puede emplear métodos de la lengua emocional. Pero sus funciones son claramente distintas (TL, 61).

## 3. LA “DESAUTOMATIZACIÓN”

---

Quizá sea imprescindible explicar brevemente el principio estético general, la concepción del arte que subyace a estas explicaciones de la literatura como forma artística y a la necesidad de un estudio inmanente de la misma. Pues en el repetidamente mencionado trabajo de Eichenbaum (TL, 34) se observa que las nociones y principios elaborados por los formalistas miraban a la teoría general del arte.

El principio básico de la estética formalista es el de la *desautomatización* de la percepción de la forma. Es decir, el arte busca que la atención del receptor se detenga, cuando entra en contacto con la obra, y la perciba como algo nuevo.

Un trabajo como el de Victor Sklovski, *El arte como procedimiento*, 1917, abunda en afirmaciones que podrían ilustrar perfectamente esta tesis. Por ejemplo:

*“Al examinar la lengua poética tanto en sus constituyentes fonéticos y léxicos como en la disposición de las palabras, y de las construcciones semánticas constituidas por estas palabras, nos damos cuenta de que el carácter estético se revela siempre por los mismos signos: es creado conscientemente para liberar la percepción del automatismo; su visión representa el objetivo del creador y es construida artificialmente de forma que la percepción se pare en ella misma y llegue al máximo de su fuerza y de su duración”* (TL, 94).

Será artístico el procedimiento que retenga nuestra percepción, y en poesía abundan precisamente los recursos encaminados a este fin.

El concepto de *desautomatización* queda mejor aclarado cuando se piensa en la importancia que para los formalistas tiene la idea de “sensación de la forma”, o el carácter relativo del hecho literario.

Pozuelo Yvancos (1979) ofrece un estudio de la poesía amorosa de Quevedo como práctica desautomatizadora de la tradición petrarquista. Pozuelo (1988a) analiza, desde el punto de vista teórico, el concepto formalista de la desautomatización.

### 3. 1. Sensación de la forma

En este mismo trabajo de Sklovski que acabamos de citar recordemos que el formalista se oponía a la idea de Potebnia de que la imagen poética hacía más asequible la realidad; lo que ocurre, más bien, es que la imagen poética no es más que uno de los medios del poeta para *hacer extraño* el objeto al que se refiere. Lo que se persigue es crear una impresión al máximo, y a este mismo fin están encaminados otros procedimientos como el paralelismo, la comparación, la simetría, la hipérbole, las figuras, que *“tienden a reforzar la sensación producida por un objeto”* (TL, 79). Reforzar la sensación es combatir el automatismo de la percepción.

Roman Jakobson lo decía también de manera concisa muy próxima a lo que es el enunciado de una consigna:

*“La forma existe en tanto que nos es difícil percibirla, en tanto que sentimos la resistencia de la materia, en tanto que dudamos”* (QP, 12).

En explicación muy próxima a la de Sklovski, los procedimientos literarios son considerados por Jakobson también un medio de hacer más sensible el objeto. En su trabajo de 1921, *Sobre el realismo artístico*, dice:

*“Los tropos nos vuelven el objeto más sensible y nos ayudan a verlo. En otros términos, cuando buscamos la palabra justa que pudiera hacernos ver el objeto, elegimos una palabra que nos es inhabitual, al menos en ese contexto, una palabra violada. Esta palabra inesperada puede ser lo mismo la apelación figurativa que la apelación propia: hay que saber cuál de las dos está en uso”* (TL, 101).

La frase que hemos destacado al final pone de manifiesto que no se trata de asignar un valor estético en abstracto al procedimiento, sino de saber que es el que contrasta con el uso general, y que por tanto se hará más perceptible en su forma. Luego el procedimiento es estético en relación con el contexto usual.

Puede leerse este trabajo de Jakobson sobre el realismo traducido al español en Volek (ed. 1992: 157-167), y en otra traducción, de Floreal Mazza, en R. Piglia (comp.), *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo [1969], 1972, 2.<sup>a</sup> ed., págs. 159-176. Está editado en francés en QP, 31-39; y en inglés, en Matejka y Pomorska (eds. 1978: 38-46).

El enemigo del arte es la percepción automática, y contra ella lucha la pintura lo mismo que la poesía, según sostiene el mismo Jakobson en su trabajo de 1919, *Futurismo*.

Dice exactamente Jakobson: *“Repetidas, las percepciones se hacen cada vez más mecánicas; los objetos ya no son percibidos, sino aceptados a ciegas. La pintura se opone al automatismo de la percepción, llama la atención sobre el objeto. Pero, envejecidas, las formas artísticas son igualmente aceptadas a ciegas. El cubismo y el futurismo utilizan ampliamente el procedimiento de percepción-hecha-difícil, al que corresponde en poesía la construcción en escalera, puesta al día por los teóricos contemporáneos”* (QP, 29).

Todo arte es necesariamente construido, obedece al principio del realce de la forma, incluso el arte llamado “realista”, como explica al analizar, entre otros, el concepto de “verosimilitud” en su estudio sobre el realismo artístico.

Resulta difícil no citar otro texto de Sklovski en que está magníficamente explicada la función estética de la forma: *“El poeta quita todas las señales de su lugar; el artista es el instigador de la rebelión de los objetos. Entre los poetas, los objetos se rebelan, rechazando sus antiguos nombres, y se cargan de un sentido suplementario con el nuevo nombre. El poeta se sirve de las imágenes, de los tropos para hacer comparaciones; llama, por ejemplo, al fuego una flor roja, o aplica un nuevo epíteto a la palabra antigua, o dice, como Baudelaire, que la*

*carroña tenía sus piernas al aire como una mujer lúbrica. Así el poeta lleva a cabo un desplazamiento semántico, saca la noción de la serie semántica en que se encontraba y la coloca, con la ayuda de otras palabras (de un tropo), en otra serie semántica; así sentimos la novedad, la colocación del objeto en una nueva serie. La nueva palabra es puesta al objeto como un nuevo vestido. La señal es quitada. Es uno de los medios de hacer perceptible el objeto, de transformarlo en un elemento de obra de arte” (TL, 184-185).*

### 3. 2. Carácter relativo del hecho literario

Si el arte depende de la percepción, y esta deja de ser artística en cuanto que la costumbre convierte en habitual un procedimiento, por esperado en un contexto, el hecho literario es algo relativo. Depende de que la forma empleada no se haya gastado, de que el receptor, por no esperarla, se entretenga en su percepción.

Roman Jakobson, en el tantas veces citado trabajo de 1921 sobre la moderna poesía rusa, establece tres contextos que relativizan el lenguaje poético: la tradición poética presente, el lenguaje cotidiano de hoy, y la tendencia poética que preside la manifestación particular (QP, 11).

Y en su estudio, también de 1921, sobre el realismo artístico, explica cómo el concepto de verosimilitud, con el que el realismo se suele identificar, es relativo. Pues según la actitud reformista o conservadora de autor y lector respecto a los usos artísticos de una época, se pueden distinguir cuatro tipos de verosimilitud: la del autor reformador, la del autor conservador, la del lector reformador y la del lector conservador.

El carácter relativo del hecho literario está en la base de la teoría formalista sobre la historia literaria. Pues en cuanto que el hecho literario deja de ser percibido como tal en una época, pasará a otra serie, no literaria, según explica I. Tinianov, en su trabajo de 1927 sobre la evolución literaria:

*“Lo que es ‘hecho literario’ para una época, será un fenómeno lingüístico perteneciente a la vida social para otra e inversamente, según el sistema literario con relación al que este hecho se sitúe” (TL, 125).*

Un poco más arriba había afirmado el carácter relativo del hecho literario en los siguientes términos: *“La existencia de un hecho como hecho literario depende de su cualidad diferencial (es decir, de su correlación ya con la serie literaria, ya con una serie extraliteraria), en otros términos, de su función” (TL, 124-125).*

Con esto entramos en la interesante visión formalista de la historia de la literatura –tan apreciada por H. R. Jauss, según vimos–, sobre cuya teoría Tinianov precisamente dejó trabajos bien conocidos.

## 4. TEORÍA DE LA HISTORIA LITERARIA

---

Las formas, automatizadas por la repetida percepción, pierden su carácter artístico, y una nueva forma nace para cumplir la función estética. La visión de la historia de la literatura de los formalistas busca, de acuerdo con su objetivo de estudio científico del arte de la palabra, una explicación que se aparte del psicologismo y del biografismo imperantes en la historia literaria de su tiempo. Las formas, pues, evolucionan también autónomamente; hay una razón intrínseca, de orden estético, para que las formas artísticas cambien.

Sklovski, por ejemplo, discute el que, como sostiene Veselovski, la nueva forma surja para expresar un contenido nuevo. En un artículo de 1919, *La unión entre los procedimientos de composición y los procedimientos estilísticos generales*, enuncia claramente el principio de explicación de la historia de las formas literarias:

*“La nueva forma no aparece para expresar un contenido nuevo, sino para reemplazar la antigua forma que ha perdido ya su carácter estético”* (TL, 50).

Hay traducción española en E. Volek (ed. 1992: 123-156); el texto de la cita puede leerse también en página 130 de esta otra versión.

Es importante destacar que la incursión en los problemas del cambio de las formas refuerza la idea de *función*, que relativiza la de *procedimiento*. Éste deja de ser un artefacto abstracto para definirse por su función en una determinada época.

### 4. 1. Aspecto dialéctico de todo cambio

Tampoco comparten los formalistas la idea de un progreso continuado de padres a hijos, antes al contrario destacan el aspecto dialéctico, de lucha, que hay en todo cambio. Dice, por ejemplo, Tinianov, en su libro de 1921, *Dostoievski y Gogol*:

“Cuando se habla de la tradición o de la sucesión literaria, generalmente se imagina una línea recta que une los jóvenes de cierta tendencia literaria con sus antepasados. Sin embargo, las cosas son bastante más complejas. No es la línea recta la que se prolonga, sino que se asiste más bien a una salida que se organiza a partir de un determinado punto que se rechaza... Toda sucesión literaria es ante todo un combate, es la destrucción de un todo ya existente y la nueva construcción que se lleva a cabo a partir de los elementos antiguos” (TL, 68).

En la frase que se ha destacado se encuentra una nítida expresión del carácter dialéctico de toda novedad artística. Por su parte, Sklovski habla también por la misma época, en su libro *Rosanov* (1921), de la línea entrecortada que suele seguir la evolución literaria: en una época coexisten varias escuelas; una de ellas es la oficial, y las otras están como escondidas, hasta que una más joven produce formas distintas que desplazan a las antiguas. En este mismo trabajo se acuña el concepto de “*autocreación dialéctica de formas nuevas*”, para insistir precisamente en la autonomía de la evolución literaria (TL, 68-70).

Puede leerse en español una parte del primer capítulo de este libro en E. Volk (ed. 1992: 171-176).

## 4. 2. La historia literaria como sistema

La propuesta más sistemática de un conjunto de principios para la explicación de la historia literaria es la de I. Tinianov en su trabajo de 1927 titulado *Sobre la evolución literaria*.

Fredric Jameson (1972: 98-102) comenta la teoría de Tinianov sobre la historia literaria desde una perspectiva sociológica, en comparación con Lukács, por ejemplo, y la opone a la de Sklovski.

Tinianov parte de que la obra literaria constituye un sistema y la literatura también es otro sistema. Dentro del sistema de la obra, un elemento tiene una función constructiva, al entrar en correlación con otros elementos de la obra. Pero este elemento puede relacionarse con elementos semejantes (función *autónoma*) y con elementos distintos (función *sínoma*) de otras obras.

La consideración de estas funciones es imprescindible en el estudio de la literatura, dado que el hecho literario sólo existe como *hecho diferencial*, respecto de la serie literaria o de la serie extraliteraria. ¿Cuáles son las series vecinas con las que se correlaciona la serie literaria? La vida social, dice Tinianov.

¿Cómo se relacionan? Por su aspecto verbal. Es decir, la literatura, en la vida social, desempeña una *función verbal*. [No nos podemos detener en los detalles de esta función, de la que Tinianov da numerosos ejemplos (TL, 131-134).]

No piensa Tinianov que sean caminos adecuados los que van por la psicología del autor o por el establecimiento de relaciones de causa a efecto entre el medio (social o biográfico) del autor y su obra. Las *condiciones literarias* explican también el momento y la dirección de las influencias literarias. La evolución literaria se explica en términos de *sustitución de sistemas*, y éstos cambian cuando lo hace la función de los elementos formales.

Entre las tesis firmadas por Tinianov y Jakobson, en 1928, con el título de *Los problemas del estudio de la literatura y la lengua*, se encontrarán referencias también a una teoría del cambio de las formas literarias. Por ejemplo, que la historia literaria está íntimamente unida a las otras series históricas. O afirmaciones tan claras como la siguiente: “*El sincronismo puro resulta ser ahora una ilusión: cada sistema sincrónico contiene su pasado y su futuro, que son elementos estructurales inseparables del sistema*” (TL, 139). Es decir, en todo sistema hay elementos arcaizantes, que remiten a un pasado, y elementos innovadores, que anuncian un cambio.

Lo que nunca se pierde de vista es una exigencia de atención centrada principalmente en la literatura como tal, y si se relaciona con otros hechos de la realidad social e histórica, lo hará en cuanto serie distinta de las demás. Lo que importa es que no se diluya una consideración autónoma de la literatura.

## 5. LOS GÉNEROS LITERARIOS

---

Resulta imposible presentar detenidamente el contenido de los trabajos formalistas, riquísimos en matices y detalles, dados los límites del presente estudio. Es, sin embargo, imprescindible aludir a las líneas generales de la discusión de un tema tan importante como el de los géneros literarios.

### 5. 1. Definición

El problema de los géneros literarios no se plantea en el formalismo como una cuestión casi metafísica de formas o actitudes abstractas, sino como posibilidad de agrupar las obras de acuerdo con la utilización de determinados procedimientos.

Boris Tomachevski desarrolló la más completa definición formalista de *género*. [Puede leerse la definición de género en su *Teoría de la literatura* (1925: 211-215).] Explica que se pueden distinguir clases de grupos de obras según la procedencia de los procedimientos. Así, se da: 1. Una diferenciación *natural*, cuando la base para la combinación de los procedimientos está en cierta afinidad; 2. Una diferenciación del *hábito literario*, si la base está en la finalidad de la obra, en las circunstancias de su producción y consumo; 3. Una diferenciación *histórica*, cuando el fundamento se sitúa en la imitación de obras pasadas o en tradiciones literarias.

Los procedimientos perceptibles alrededor de los que se agrupan los demás procedimientos de la obra son las *características del género*. Éstas pueden ser de tipo muy variado: temáticas (como en la novela policiaca, o en la epistolar), utilización de prosa o verso, el destino que se dé a la obra (ser leída o representada, como en el teatro); en resumen, no hay un único criterio para diferenciar los géneros.

Lógicamente, tampoco se puede proponer una clasificación cerrada y completa de los mismos, ni que valga para todas las épocas, pues ya sabemos que la función de una forma, de un procedimiento, cambia en el tiempo.

Antes de desarrollar la cuestión de la evolución de los géneros, veamos en palabras del mismo Tomachevski cómo se constituye el género en torno a unos procedimientos dominantes:

*“Estas características del género, es decir, los procedimientos que organizan la composición de la obra, son los procedimientos dominantes, los cuales subordinan a sí mismos todos los demás procedimientos necesarios para la creación de la obra literaria. Este procedimiento dominante, principal, se llama, a veces, dominante, y el conjunto de las dominantes es el momento determinante en la formación del género”* (1925: 211-212).

Queda bien patente el carácter pragmático de la definición formalista del género literario.

## 5. 2. Evolución de los géneros

De acuerdo con la concepción funcional de la forma literaria, ya antes comentada a propósito de la teoría de la historia literaria, es totalmente esperable que los formalistas hablen del cambio de los géneros. Así lo hace, por

ejemplo, Tinianov cuando piensa que la definición de género depende del sistema con el que se relaciona, para sostener de forma general lo siguiente:

*“En realidad, no hay un género constante, sino variable, y su material lingüístico, extraliterario, lo mismo que la manera de introducir este material en literatura, cambian de un sistema literario a otro. Los mismos rasgos del género cambian”* (TL, 126).

En la teoría formalista se encontrarán apreciaciones muy valiosas sobre los detalles de la forma en que los géneros cambian. Por ejemplo, Eichenbaum observa cómo el género elevado degenera hacia lo cómico o lo paródico (TL, 208-209).

Véase también lo que dice Tinianov, en *Tesis sobre la parodia* (1921), sobre la relación entre mecanización de un procedimiento y parodia (en E. Volek, ed. 1992: 169-170).

Tomachevski se refiere al desarrollo del género a partir de la tendencia de una obra a parecerse a otra obra anterior; o a la manera de disgregarse; o a la forma en que un género vulgar sucede a otro elevado (1925: 212-214).

### 5. 3. Tipología

Consecuencia de la concepción formalista de los géneros es que no se encuentre un cuadro acabado de los mismos. Iría en contra, precisamente, de todo lo que se ha visto que pensaban sobre el género. Tomachevski expresa claramente una actitud relativista y utilitaria a la hora de formar un cuadro con los grupos de obras:

*“Hay que señalar también que la clasificación de los géneros es compleja. Las obras se dividen en amplias clases, las cuales a su vez se diferencian por su especie y por su variedad. Desde este punto de vista, recorriendo la escala de los géneros, a partir de las clases abstractas nos adentraremos en los géneros históricos (el “poema byroniano”, el “cuento chejoviano”, la “novela balzaquiana”, la “oda espiritual”, la “poesía proletaria”), hasta las distintas obras”* (1925: 215).

Esto no quiere decir tampoco que se desprecie, ni mucho menos, una descripción de los procedimientos que caracterizan las clases de obras. Baste recordar la distinción entre narración corta y novela que teorizan Sklovski (TL, 170-196) o Eichenbaum (TL, 202-204).

Sobre los formalistas rusos y los géneros literarios, véase Mercedes Rodríguez Pequeño (1991).

## 6. ESTILÍSTICA

---

En el apartado de “estilística” se quiere llamar la atención sobre la importancia de los análisis concretos llevados a cabo por los formalistas, y sobre los conceptos que las exigencias de tales análisis les llevan a acuñar. Veamos unas cuantas indicaciones de tal actividad analítica.

### 6. 1. El verso

Por lo que se refiere a sus estudios sobre las formas en verso, hay que destacar el enorme interés que siguen teniendo las teorías métricas de los formalistas. Interés que reside especialmente en que los análisis de la técnica del verso tienen como finalidad una explicación estética, con lo que la métrica enlaza de forma natural con la poética.

Baste recordar los trabajos de Osip Brik sobre las repeticiones sonoras (estas desempeñan un papel estético en cuanto que son manifestación del principio de combinación), o sobre ritmo y sintaxis (véase TL, 143-153; Volek, 1995: 19-35; Matejka y Pomorska, 1978: 117-125).

Ténganse en cuenta también los trabajos de Boris Tomachevski; por ejemplo, el artículo titulado *El problema del ritmo poético*, 1923, del que pueden leerse fragmentos en TL (154-162), donde la noción de ritmo se amplía a todos los elementos lingüísticos que intervienen en la construcción del verso; o el magnífico resumen escolar de versificación general que hace en su manual de 1925, *Teoría de la literatura*, por no citar nada más que algunos de sus estudios métricos.

Aunque no se trate de hacer una reseña completa de trabajos formalistas sobre el verso, de ninguna forma puede olvidarse el trabajo de I. Tinianov, *El problema de la lengua poética*, 1924, donde la métrica queda integrada de forma natural en la semántica, pues la significación de las palabras en poesía depende de la construcción del verso.

Roman Jakobson, en el tomo V de sus *Selected Writings*, dedicado a los estudios sobre el verso, dice que durante toda su vida académica se ha sentido atraído por la “*vasta ciencia del verso*” y su abundancia de problemas (1966-1988, V: 572).

Por último, V. Žirmunskij es autor de un importante trabajo sobre la rima en la poesía rusa, y de una introducción a la métrica (1925) que, traducida al

inglés en 1966, muestra su valor como síntesis magnífica de teoría métrica general; por supuesto, todavía debe consultarse a la hora de hacer un estudio de métrica.

En 1934, Roman Jakobson hacía una valoración y balance de los análisis formalistas del verso en los siguientes términos:

*“[...] la contemporánea ciencia rusa del verso ha aventajado en muchos aspectos a la investigación occidental, especialmente en la cuestión de ligar la prosodia del verso con la lingüística, el sonido con el significado, la rítmica y la melódica con la sintaxis, y en general 1) por vencer cualquier empirismo superficial, 2) por una tajante distinción entre verso y su recitación, 3) por un acercamiento funcional al lenguaje poético, 4) por rechazar las valoraciones normativas, 5) por deshacerse del egocentrismo estético, 6) por tratar el verso como hecho social, 7) por solucionar la antinomia metro-ritmo, y 8) por buscar una interpretación dialéctica del desarrollo de las formas del verso” (1966-1988, V: 571, traducción nuestra del inglés).*

Es imposible hacer una descripción mejor que la de Jakobson, en las palabras que se acaban de citar, de la significación de los estudios formalistas sobre el verso.

Puede encontrarse una relación más extensa de trabajos de los formalistas sobre el verso, así como otras noticias de interés para este asunto, en nuestro estudio sobre métrica y poética (Domínguez Caparrós, 1988: 11-19). Otros textos sobre el verso, de Eichenbaum, Jakobson y Tomachevski, en E. Volek, 1995.

## 6. 2. La prosa

Una cuestión central en la teoría formalista de la prosa es la de la tipología de las formas narrativas. Veamos algo de lo que, con distintos criterios, han dicho los autores rusos a este respecto.

B. Eichenbaum (TL, 197-211) parte de la importancia que tiene el que las formas en prosa estén asociadas al *lenguaje escrito*. El relato del autor se orienta entonces hacia la forma epistolar, las memorias, las notas, el folleto... Si los diálogos son contruidos según los principios de la conversación, entonces entran en la prosa elementos del habla. Si en ese diálogo se le da un papel todavía mayor a uno de los personajes, entonces se acerca al relato oral. La *narración corta* muestra esta aproximación de la prosa al habla, y el carácter oral es evidente en las narraciones cortas italianas de los siglos XIII y XIV. A partir de mediados del siglo XVIII, pero sobre todo en el siglo XIX,

se desarrollan las formas escritas de las descripciones de costumbres, viajes, vida mental... Se trata de formas escritas que explican la novela del siglo XIX (Dickens, Balzac, Tolstoi...), lugar del uso amplio de descripciones, retratos psicológicos y diálogos.

### 6. 3. Elementos de narratología

Si bien es cierto que los formalistas no llegan a terminar una auténtica teoría de la narración, sino que dan la impresión de haberse quedado en una fase inductiva de observación y descripción de procedimientos, no es menos cierto que la moderna narratología, tal y como se desarrollará en los años 60 y 70, tiene sus principios en la teoría rusa. Baste recordar lo que los formalistas dijeron acerca de la distinción entre *fábula* (lo que realmente ha ocurrido) y *trama* (la forma en que lo realmente ocurrido aparece en la obra; o también la forma en que lector se entera de lo que ocurre) (Tomachevski, TL, 268).

Léase la discusión de los conceptos de *fábula* y *trama* (*sjujet*) en Tomachevski (1925: 182-194). Lubomír Doležel (1990: 124-146) destaca los antecedentes alemanes de la teoría de la narración del formalismo.

#### 6. 3. 1. Relato objetivo y relato subjetivo

B. Tomachevski, también, trata de las diferencias entre relato *objetivo* y relato *subjetivo* en términos que recuerdan la moderna teoría del punto de vista adoptado en la narración. Así, es *objetivo* el relato en el que el autor lo sabe todo –lo que hoy llamaríamos *narrador omnisciente*–, hasta los pensamientos más secretos de su héroe. *Subjetivo* es el relato en el que lo narrado se sigue a través del saber de un *narrador concreto* (que es un personaje o alguien que oye lo ocurrido); en el caso de relato subjetivo se necesita explicar, justificar cómo se obtiene cada información (TL, 277-278).

#### 6. 3. 2. La narración corta

En este apartado hay que mencionar también los análisis que llevó a cabo V. Sklovski sobre los procedimientos de construcción en la narración corta

(en *escalera*, en *círculo*); o sobre la forma de unir varias narraciones cortas (*enhebramiento*: las narraciones cortas se unen por un personaje común; *encuadre*: una narración corta sirve de cuadro para un conjunto de narraciones cortas, como en la picaresca) (véase TL, 170-196; y abreviado, en Volek, 1995: 121-136).

### 6. 3. 3. Motivación

Hay que recordar igualmente lo que dijo Tomachevski sobre la *motivación*, es decir, sobre la justificación de la presencia de un elemento en la obra. Recordemos la clasificación que hacía Tomachevski (TL, 282-292; y también en 1925: 194-203) de la motivación en: *composicional*, cuando el motivo se justifica por su papel en el desarrollo de la fábula –Chejov decía que si al principio de la narración aparece un gancho, al final el protagonista debe colgarse de él–; *realista*, cuando el motivo viene exigido por la verosimilitud; y *estética*, si responde a una exigencia de novedad, de singularización de la forma.

Por no hablar de la gran contribución a la moderna narratología que supuso la obra de Vladimir Propp sobre el cuento folclórico, tema al que no hay más remedio que referirse, aunque sea brevemente, como se hará al final.

### 6. 3. 4. Narración corta y novela

La atención prestada por Sklovski (TL, 170-196) y por Eichenbaum a las diferencias de *narración corta* y *novela* son aportaciones igualmente clásicas a la teoría moderna de la narración. Eichenbaum no tiene dudas sobre la diferencia radical entre una y otra forma:

*“La novela y la narración corta no son formas homogéneas, sino, al contrario, formas profundamente extrañas la una a la otra. Por eso es por lo que no se desarrollan simultáneamente, ni con la misma intensidad en una misma literatura. La novela es una forma sincrética (poco importa si se desarrolla directamente a partir de la recopilación de narraciones cortas o si se ha complicado al integrar descripciones de costumbres); la narración corta es una forma fundamental, elemental (lo que no quiere decir primitiva). La novela viene de la historia, del relato de viajes; la narración corta viene del cuento, de la anécdota. De hecho se trata de una diferencia de principio, determinada por la extensión de la obra”* (TL, 202).

Allí se encontrará también la comparación que hace el mismo Eichenbaum entre la narración corta y una ecuación de una incógnita, y la novela y un sistema de ecuaciones de muchas incógnitas. En otro trabajo estudia la construcción de la narración corta, cuando analiza *El Abrigo* de Gogol (TL, 212-233).

## 6. 4. Teoría del cuento de V. Propp

Merece la pena hacer una breve reseña de la obra de Propp, *Morfología del cuento*, 1928, porque supuso para los análisis estructuralistas un modelo de estudio de la narración, como demuestra, por ejemplo, el quehacer de Claude Bremond, entre otros. Bien es verdad que la aplicación de la teoría del cuento popular de Propp a la narración literaria presenta problemas.

Propp compara entre sí los temas de los cuentos maravillosos, para lo que hay que aislar sus partes constitutivas, que servirán de base para tal contraste. El resultado de este análisis y comparación será una *morfología*, es decir, una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y las relaciones de estas partes entre ellas y con el conjunto. En la comparación se descubren valores constantes y valores variables:

*“Lo que cambia son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones. Se puede sacar la conclusión de que el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que nos permite estudiar los cuentos a partir de las funciones de los personajes”* (1928: 32).

Por *función* se entiende *“la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”* (1928: 33).

Las cuatro tesis fundamentales de Propp son las siguientes:

*“1. Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento”*.

*“2. El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado”* (1928: 33).

*“3. La sucesión de las funciones es siempre idéntica”* (1928: 34).

*“4. Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura”* (1928: 35).

Propp distingue 31 funciones básicas en la estructura del cuento maravilloso.

Estas funciones, que deben aparecer en el mismo orden, son: I. Alejamiento; II. Prohibición; III. Transgresión; IV. Interrogatorio; V. Información; VI. Engaño; VII. Complicidad; VIII. Fecundación; IX. Transición; X. Principio de la acción contraria; XI. Partida; XII. Primera función del donante; XIII. Reacción del héroe; XIV. Recepción del objeto mágico; XV. Desplazamiento; XVI. Combate; XVII. Marca; XVIII. Victoria; XIX. Reparación; XX. Vuelta; XXI. Persecución; XXII. Socorro; XXIII. Llegada de incógnito; XXIV. Pretensiones engañosas; XXV. Tarea difícil; XXVI. Tarea cumplida; XXVII. Reconocimiento; XXVIII. Descubrimiento; XXIX. Transfiguración; XXX. Castigo; XXXI. Matrimonio.

Este sería el esquema de funciones, con su sucesión, en el que cabe la estructura de cualquier cuento maravilloso. No quiere decir que todos los cuentos maravillosos deban presentar todas las funciones, sino que las funciones (acciones) de un determinado cuento responden, en su organización, a parte del esquema general.

Tampoco es necesario que cada función esté desempeñada por un personaje distinto, sino que puede ocurrir que: 1) La esfera de acción corresponde exactamente con el personaje; 2) Un único personaje ocupa varias esferas de acción; 3) Una única esfera de acción se divide entre varios personajes.

Del interés que la obra de Propp tiene desde una perspectiva estructuralista, da cuenta la polémica entre el antropólogo Claude Lévi-Strauss y el autor ruso en los años 60 (Lévi-Strauss, Propp, 1960-1964). El investigador francés reconoce el valor de la obra de Propp como pionera. Meletinski (1968) explica la génesis y subraya la vitalidad del estudio del investigador ruso. Peter de Meijer (1981) informa cumplidamente de los trabajos sobre análisis del relato herederos de la morfología del cuento de Propp. Para algunos aspectos de la génesis ideológica e inscripción social de los trabajos de V. Propp, véase A. Sánchez Trigueros (1996). Peter Gilet (1998) inserta la teoría de Propp en la tradición que va de Platón al feminismo.