



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

formalismo (ing. *formalism*, fr. *formalisme* al. *Formalismus*).

Enfoque crítico-literario que considera y analiza la obra literaria desde un punto de vista técnico, constructivo y formal, evitando consideraciones externas de tipo biográfico, histórico, sociológico o filosófico.

Teniendo en cuenta esta acepción de carácter general, se han considerado formalistas un número importante de escuelas críticas del siglo XX, como pueden ser, más o menos, el Formalismo ruso, la Estilística, el New Criticism, los Estructuralismos checo y francés, y el resto de Poéticas lingüísticas aparecidas en este siglo (Garrido Gallardo, 2009).

En una segunda acepción más concreta, por *formalismo ruso* se entiende la escuela de crítica literaria desarrollada en Rusia entre los años 1914 y 1930, caracterizada por la defensa de un enfoque inmanente y formal a la hora de abordar el estudio de la literatura y las obras literarias.

El término *formalismo* fue usado en principio por los grupos marxistas de manera despectiva en la Rusia y Unión Soviética de principios del siglo XX para atacar a las escuelas de crítica literaria que no practicaban un enfoque sociológico. Con lo cual, durante el primer tercio del siglo XX fueron acusadas de *formalismo* diferentes agrupaciones de críticos, escritores y, en general, todo tipo de personas sospechosas de no practicar la ortodoxa línea del Partido. El término acabó de cuajar para referirse a la escuela formalista cuando, en la década de los 60, se produce un rescate de sus ideas por parte del estructuralismo y de Roman Jakobson, que difunden en Occidente el pensamiento de los teóricos literarios rusos. Según esta primera recuperación del Formalismo ruso, la corriente fue creada principalmente por dos grupos de críticos literarios: el Círculo Lingüístico

de Moscú y la Asociación para el Estudio del Lenguaje Poético de San Petersburgo, más conocida por las siglas OPOJAZ (*Obščestvo izučeniya Poetičeskogo Jazyka*).

Los estudios posteriores del Formalismo ruso han ido matizando esta visión al comprobar que la cronología y el protagonismo de cada formalista habían sido ligeramente alteradas por Roman Jakobson y sus discípulos de manera interesada (véase Richard Sheldon, 1966, Catherine Depretto-Genty, 1992, Carol Any, 1994, Pau Sanmartín, 2008). En primer lugar, los grupos formalistas no tuvieron una existencia tan formal y oficial como se quería hacer ver en un principio. En segundo lugar, hubo un gran contacto entre algunos de sus miembros así como copertenencia a ambos grupos (como ocurre con Roman Jakobson), lo que hace problemática la división en algunos casos. En tercer lugar, a partir de 1921 las dos escuelas comienzan a distanciarse y ya solo OPOJAZ parece centrada en la crítica y teoría literarias. Por último, si se mide con carácter retrospectivo el número de publicaciones, y el peso que tuvieron ambas escuelas en la Rusia del momento y posteriormente en lo que respecta a aportación de ideas a la crítica literaria e influencia sobre otras corrientes de escritores y críticos, el saldo es bastante desigual entre ambas escuelas.

Existe, no obstante, un consenso relativamente amplio a la hora de distinguir las fases por las que pasa la historia del grupo. Según el estudio de Pau Sanmartín Ortí (2008), el Formalismo ruso tiene tres etapas bien diferenciadas:

1) Una primera fase, cuyo inicio se sitúa entre 1914 y 1916, según el corpus textual que tengamos en cuenta, y que termina a finales de 1917. Se trata del periodo en el que se forman las dos agrupaciones y se publican los primeros trabajos. En 1914 Viktor Sklovski publica “La resurrección de la

formalismo

palabra y en 1916 OPOJAZ saca la primera de sus *Colecciones sobre teoría del lenguaje poético*, en las que los diversos miembros del grupo peterburgués darían a conocer sus trabajos entre 1916 y 1921. Por su parte, Roman Jakobson funda en Moscú en 1915 el Círculo Lingüístico de Moscú, junto con un grupo de estudiantes interesados en la lingüística y el folklore (Bogatiriov, Buslaev y Vinokur, entre otros). En el caso de OPOJAZ, el grupo se formó a partir de la asociación de críticos cercanos al futurismo (Sklovski, Brik, Kushner) con estudiantes de lingüística, alumnos de Badouin de Courtenay (Yakubinski, Polivanov). Roman Jakobson se une a OPOJAZ en 1917 y, de momento, es el único integrante del círculo moscovita que mantiene un contacto significativo con los futuristas y los opojazistas de San Petersburgo. En cualquier caso, las reuniones de ambos grupos tenían un carácter bastante informal, produciéndose la mayoría de las veces en el apartamento de Brik o en la casa de los padres de Jakobson.

Los primeros intereses de OPOJAZ giran en torno de la lógica sonora del lenguaje poético. Ahora bien, cada opojazista busca en este asunto central un objeto diferente: los esfuerzos de la sección lingüística (la formada por Yakubinski y Polivánov) están orientados hacia la elaboración de una tipología funcional de los diversos usos lingüísticos; el objetivo perseguido por los críticos literarios cercanos al futurismo (Sklovski, Brik y Kushner), en cambio, tiene que ver con el descubrimiento y/o establecimiento de los principios elementales que rigen en la construcción del lenguaje del verso. Dentro de estos segundos intereses, los trabajos de Sklovski aspiran a localizar un principio general aplicable a toda construcción artística, mientras que los artículos de Brik y Kushner se circunscriben al ámbito más concreto de la métrica versal. En una y otra sección la influencia del futurismo resulta decisiva. No sólo porque la vanguardia poética les proporciona en muchos casos la ilustración perfecta

de sus tesis o algunos de los postulados teóricos a partir de los cuales OPOJAZ desarrolla los suyos propios, sino porque en el futurismo aparece ya esa orientación técnica centrada en lo que en ruso se denomina *priëm*, esto es, el procedimiento o artificio. Éste será, bajo distintos nombres, el objeto de los trabajos formalistas durante la primera y la segunda fase de la escuela.

La Lingüística, disciplina que adquiere por entonces la fisonomía científica moderna tal y como la conocemos hoy, aparece a los ojos de estos investigadores como una herramienta que puede proporcionar apoyo y solidez a su búsqueda de los procedimientos. Ahora bien, la orientación claramente poética de Sklovski, Brik o Kushner separa a estos opojazistas del proyecto de desarrollo lingüístico que mueve las investigaciones de Yakubinski y Polivánov. Tan sólo Roman Jakobson parece aunar ese doble interés –lingüístico y poético– en sus preocupaciones investigadoras, tal y como lo demostró luego en su larga y productiva carrera científica.

2) La segunda fase de OPOJAZ comienza entre finales de 1918 y principios de 1919, y termina en 1924. Tras el paréntesis que supuso la guerra civil post-revolucionaria, los formalistas vuelven a reunirse y a retomar sus proyectos comunes. Ahora bien, el diferente partido que cada uno de ellos ha tomado ante el triunfo de Octubre, la separación geográfica y el ingreso de nuevos miembros va a modificar la constitución y la orientación del grupo.

El apoyo futurista a la Revolución no es compartido por Sklovski ni por los dos nuevos miembros que ingresan en la asociación, Eichenbaum y Tiniánov. De este modo, parece que Brik, Kushner y los futuristas encaucen sus actividades por un camino diferente al que siguen las acciones firmadas bajo la rúbrica de OPOJAZ. El nuevo trío dirigente

formalismo

formado por Sklovski, Eichenbaum y Tiniánov –presidente, adjunto y secretario respectivamente en la OPOJAZ de 1921- dirige la investigación y los debates del grupo hacia los problemas de la historia, la narrativa y los géneros literarios. Por su parte, los futuristas, afincados en Moscú, participan en diversos proyectos asociados a la labor cultural del *Narkompros* y frecuentan más ahora las reuniones del Círculo Lingüístico de Moscú que las de OPOJAZ. El grupo presidido por Jakobson empieza entonces a orientarse hacia cuestiones de Poética y a establecer contacto frecuente con sus colegas de Petrogrado. En cuanto a la sección lingüística de OPOJAZ, apenas participa de esta segunda fase, absorbida por su actividad política (Polivánov) y académica (Yakubinski). Por último, en 1919, entra en el círculo de Moscú, Boris Tomashevski, si bien en 1921 se desplaza a Petrogrado al aceptar el puesto de profesor en el Instituto de Historia de las Artes de esta ciudad.

Esta segunda fase es la etapa de mayor productividad de la asociación formalista, pero al mismo tiempo es también la fase en la que comienzan a producirse las primeras fisuras. En 1921 los miembros de la asociación de Petrogrado reciben la oferta del Instituto de Historia de las Artes para exponer en sus aulas su metodología. Entre 1919 y 1923 OPOJAZ publica la mayor parte de su producción: los trabajos sobre la prosa de Sklovski y Eichenbaum, los estudios métricos de Eichenbaum (*La melodía del verso lírico ruso*, 1922), Tomashevski (*La versificación rusa*, 1923) o Jakobson (*La poesía rusa actual*), *El problema del lenguaje del verso* (1924) de Tiniánov.

En 1921, Jakobson huye a Praga y a finales de 1922 Sklovski se esconde en Berlín. Las primeras críticas desde las filas marxistas llegan ese mismo año. El Círculo Lingüístico de Moscú se distancia de OPOJAZ, que

además pierde progresivamente el apoyo que había recibido inicialmente desde el Instituto de Historia de las Artes de Petrogrado.

3) Por último, entre 1924 y 1930, OPOJAZ busca varias vías por las que seguir publicando y avanzando como grupo sin llegar a lograr ninguna solución satisfactoria. El Círculo Lingüístico de Moscú ha dejado ya de existir en esta etapa. Los futuristas parecen cada vez más alejados del grupo, embarcados en otros proyectos como *Lef* (1923-1925) o *Novi Lef* (1927-1928). Sklovski vuelve de Berlín pero fija su nueva residencia en Moscú y se gana la vida en el mundo del cine. En este contexto, en el que además el grupo *Octubre* y los líderes de la RAPP han recrudecido sus ataques contra todo aquel que se aleja del proyecto de construcción del socialismo, las posibilidades de continuar como asociación se vuelven realmente difíciles para OPOJAZ. Los trabajos de síntesis de las ideas del grupo que publica Eichenbaum en 1924 (“En torno a la cuestión de los formalistas”) y 1925 (“La teoría del método formal”) parecen querer marcar un punto y aparte, al tiempo que hacer valer y defender las contribuciones del grupo a la historiografía literaria frente a los ataques marxistas.

Cada uno de los diferentes opojazistas ensaya su particular solución para sobrevivir como teórico literario en el nuevo contexto. Se planean diferentes proyectos colectivos que finalmente se ven frustrados y, entre 1928 y 1929, se produce un esbozo de reorganización de OPOJAZ que tampoco termina de cuajar. En 1929, los marxistas moderados pierden por completo las posiciones de poder en el Partido (Trotski es expulsado y Lunacharski cesado en la dirección del *Narkompros*). Además se declara la abolición de toda organización de arte y literatura en 1932, al tiempo que se crea la Unión de Escritores Soviéticos, única agrupación permitida para la

formalismo

tarea de construir el Socialismo desde las letras. En este contexto la existencia del formalismo como escuela era totalmente inviable. Sklovski es obligado a retractarse públicamente (“Monumento a un error científico”, 1930), Tiniánov se refugia en la escritura de novelas históricas, y Eichenbaum se dedica al trabajo académico que no levante sospechas. Por su parte, Jakobson nunca regresará a la Unión Soviética y desarrollará su carrera científica en el Círculo Lingüístico de Praga (1928-1939) junto a Jan Mukarovsky.

Durante su corta existencia, no obstante, el Formalismo ruso publicó un número considerable de obras y fue responsable de un importante corpus de conceptos teóricos, que ha tenido continuación en muchos casos por parte de la Crítica literaria de los siglos XX y XXI. Asimismo, los formalistas produjeron los primeros textos de la Teoría cinematográfica rusa y, en algunos casos (Sklovski, Tiniánov), contribuyeron a la Historia literaria rusa con obras de ficción. Entre sus aportaciones a la Teoría literaria, cabe distinguir tres bloques que se corresponden con los tres periodos cronológicos descritos más arriba:

A) Los primeros trabajos formalistas se consagraron al estudio de la poesía futurista. Se considera “La resurrección de la palabra” (1914) de Viktor Sklovski como la primera defensa teórica de esta escuela vanguardista, rechazada por la mayoría de sus contemporáneos. El artículo de Sklovski introduce además los conceptos de perceptibilidad formal y automatización, que tanto rendimiento tendrían en las investigaciones de éste y el resto de formalistas. Las dos primeras *Colecciones sobre teoría del lenguaje poético* (1916 y 1917) contenían “Sobre la poesía y el lenguaje transracional” y “El arte como procedimiento” de Sklovski, “Sobre los sonidos del lenguaje del verso”, “La acumulación de líquidas idénticas en los lenguajes práctico y poético” y “La realización de la uniformidad

sonora en la obra de Lérmontov” de Yakubinski, “A propósito de los gestos sonoros del lenguaje japonés” de Polivánov, “Acordes sonoros” de Kushner, y “Repeticiones sonoras” de Brik.

Los trabajos de Sklovski insisten en el hecho de que el lenguaje poético se construye como un desvío respecto de la norma que rige en el lenguaje estándar, e identifican la técnica del extrañamiento como el motor principal que pone en marcha todo un conjunto de artificios o procedimientos literarios. Por su parte, Yakubinski distingue el lenguaje poético y el lenguaje práctico a partir de la diferente correlación entre medios y fines en cada caso. En sus propias palabras:

“Los fenómenos lingüísticos deben ser clasificados, entre otras maneras, teniendo en cuenta el objetivo para el que el hablante explota el material verbal en un caso dado. Si lo utiliza por el puro objetivo práctico de la comunicación, estamos ante el sistema del *lenguaje práctico*, en el que las representaciones lingüísticas (sonidos, morfemas, etc.) no tienen valor en sí mismas, sino que se sirven simplemente como un *medio* de comunicación. Se pueden concebir otros sistemas lingüísticos (y existen) en los cuales el objetivo práctico retrocede a un segundo plano y las combinaciones lingüísticas adquieren un *valor en sí mismas* [...]. Con reservas, denomino ese sistema, lenguaje del verso” (citado por Steiner, 2001, p. 135).

Al emplear el concepto de «sistema lingüístico» para referirse al lenguaje del verso, Yakubinski seguía la idea del poeta futurista Alexei Kruchonij, que consideraba el lenguaje poético como un sistema organizado por un principio radicalmente distinto del que rige en el sistema lingüístico estándar. Esta concepción chocaba con la que mantenía Jakobson, más próximo a la visión de Jlébnikov, según la cual es mejor hablar de funciones lingüísticas antes que de sistemas lingüísticos distintos.

formalismo

El artículo de Kushner supuso una innovación relativa respecto de los estudios clásicos de métrica, ya que proponía como elementos estructuradores del verso un conjunto de patrones sonoros que iban más allá de las evidentes aliteraciones, rimas, onomatopeyas, etc. Por su parte, Brik proporcionaba una variada clasificación de repeticiones sonoras que abarcaban unidades mayores a las contempladas por los acordes silábicos de Kushner.

Los versos futuristas son también el objeto de estudio de las primeras publicaciones de Roman Jakobson, “Futurismo” y “Las tareas de la propaganda artística”, firmadas bajo el pseudónimo de Aliagrov en 1919. Ese mismo año escribe *La poesía rusa actual. Esbozo primero: Viktor Jlébnikov*, que publica ya con su nombre en 1921 desde Praga.

B) En la segunda etapa del formalismo destacan los trabajos sobre la teoría de la prosa y la evolución literaria. La tercera *Colección* de OPOJAZ, con el subtítulo de *Poética*, aparecía en 1919 con los artículos “La conexión de los procedimientos de la composición del *siužet* con los procedimientos generales del estilo” de Sklovski y “Cómo está hecho *El capote*” de Eichenbaum. Por su parte, Tiniánov escribía ese mismo año “Dostoievski y Gógol: Hacia una teoría de la parodia”.

El trabajo de Sklovski es el primero que se ocupa de analizar la prosa desde un punto de vista formal, narratológico *avant la lettre*, ya que pretende encontrar una lógica meramente interna a la elección y concatenación de motivos para formar tramas narrativas (*siužeta*): la mecánica automatización/ desautomatización explicada en su artículo anterior, “El arte como artificio” (1917). El trabajo contenía afirmaciones muy radicales para la época, como la que defendía que la forma creaba el contenido y no al contrario, o la que sostenía que «de todas las influencias

que e se ejercen en la historia de la literatura, la principal es la influencia de una obra sobre otra» (citado por Volek, 1992, p. 156). Como ocurría con el caso de la poesía futurista, la acción de las tramas narrativas progresa con múltiples dificultades y trabas, que buscan forzar una mayor detención del lector en la propia forma narrativa. Aportando multitud de ejemplos, Sklovski denomina aquí “construcción escalonada” a este tipo de trama, dentro de la cual incluye fenómenos de la más diversa índole: desde la simple repetición, la tautología, el paralelismo, la retardación, los esquemas rituales de los cuentos, las peripecias que obstaculizan el desenlace en las novelas de aventuras, etc. A su vez, dentro de estas construcciones escalonadas, Sklovski le dedica una atención considerable al procedimiento de la dilación y al procedimiento del encuadre. Esto es, el recurso característico de las colecciones de cuentos orientales, consistente en enmarcar una historia dentro de otra *ad infinitum* para postergar el final.

La teoría del *siužet* la irá puliendo y completando poco a poco Sklovski con los estudios que lleva a cabo en los años veinte sobre narradores como Cervantes, Sterne o Rózanov, y que agrupa en un volumen titulado *Sobre la teoría de la prosa* (1925). El modelo teórico de Sklovski, no obstante, resultaba difícil de aplicar en aquellas narraciones en las que apenas progresa la acción o en las que la acción no progresa a partir de la encadenación de los motivos. Con el objetivo de suplir esta laguna, B. Eichenbaum escribe “Cómo está hecho *El capote*”, en donde introduce el concepto de *skaz*, esto es, un conjunto de recursos fónicos propios de la narración oral que explica muy bien el modo de tejer tramas de narradores como Gógol. Para Eichenbaum, *El capote* está construido como una sucesión melódica de pasajes en los que se busca crear una serie de efectos sonoros y de entonación.

formalismo

Por último, Tiniánov empieza a perfilar su teoría de la evolución literaria en un análisis sobre la relación paródica del estilo de Dostoievski con respecto de los procedimientos empleados por Gógol. Dos años más tarde, seguiría el mismo razonamiento para explicar la relación paródica del estilo de Nekrásov con respecto a Lérmontov (“Las formas del verso de Nekrásov”, 1921). Por “parodia” Tiniánov entiende la acción de subvertir los viejos procedimientos de la generación anterior. Lo que ocurre es que, cuando los nuevos procedimientos de origen paródico se vuelven convencionales, surge de nuevo la necesidad de parodiarlos. A esta idea hay que añadir la intuición de Sklovski de que la literatura se renueva mediante la elección de elementos que hasta el momento habían sido marginales o secundarios. Para ilustrar este fenómeno, Sklovski hablaba de la herencia de tío a sobrino (“Rózanov: La obra y la evolución literaria”, “*Eugenio Oniegin: Pushkin y Sterne*”), mientras que Tiniánov usaba la metáfora de la herencia abuelo-nieto.

Junto con los trabajos sobre teoría de la prosa, los formalistas publican, a principios de los años 20, sus investigaciones sobre el lenguaje del verso, continuando así el espíritu que dominaba en las primeras *Colecciones*. Eichenbaum escribe *La melodía del verso ruso* (1921), *Anna Ajmátova* (1923) y *Lérmontov* (1924). Zhirmunski saca *La composición de los poemas líricos* (1921) y Tiniánov *El problema del lenguaje del verso* (1924), considerada por la mayoría de historiadores del Formalismo ruso como el inicio de la teoría sistémica de la literatura. Desde Praga, Roman Jakobson escribe artículos de la talla de “El nuevo arte en Occidente” (1920), “Dada” (1921) o “Sobre el realismo artístico” (1921), además de su conocido trabajo *Sobre el verso checo* (1923).

La gran aportación formalista a la teoría del verso es la perspectiva claramente oral que adoptan estos trabajos, deudora en gran parte de la

Ohrenphilologie alemana. El concepto de ‘melodía’ versal, elaborado por Eichenbaum (1922), insistía en la necesidad de examinar el poema como una línea musical, para percibir el efecto dinámico-temporal resultante del juego de contrastes que produce la sucesión de las estrofas. El investigador del verso, reivindicaba por su parte Tomashevski en uno de los ensayos que componían *Sobre el verso* (“Verso y ritmo”, 1925-1928), debe considerar el factor de la entonación porque se trata de un factor decisivo para la creación del efecto estético. De acuerdo con este propósito, M. S. Bernstein se dedicó desde 1923 a crear un fondo con grabaciones de poetas recitando sus propios versos, con el fin de disponer de un archivo oral (archivo que llamó *Las voces de los poetas*) que permitiera analizar científicamente a posteriori el fenómeno de la entonación poética (cf. Gourfinkel, 1929, pp. 246-247).

Junto con la reactivación de la perspectiva oral y del análisis versal centrado en el ritmo antes que en el metro, la teoría formalista de la poesía introduce un concepto de suma importancia tanto en este ámbito de aplicación particular como en los estudios literarios en general: el ritmo es el principio que cohesiona y confiere unidad al poema. El primer formalista que busca un principio de carácter general que sirva para explicar la estructura de un poema o de la poesía de un autor es B. Eichenbaum en *La melodía del verso ruso* (1922). En esta obra el crítico ruso toma prestado del teórico alemán B. Christiansen el concepto de “dominante”, sólo que para Eichenbaum la dominante no es una estructura armonizadora que busca limar las diferencias entre los diferentes elementos constructivos del texto, sino un principio que organiza la obra como un sistema de tensiones disonantes. Siguiendo la idea de Eichenbaum, Tomashevski emplearía el concepto de dominante en “Problemas del ritmo poético” (1923) para

distinguir entre ritmo acentual, melódico o armónico, según domine respectivamente la acentuación, la entonación o la eufonía en el poema.

Sin embargo, a pesar de ser Eichenbaum el primer formalista que emplea el concepto de Christiansen para referirse al principio que concede unidad estructural a una obra, será Tiniánov quien dé con la formulación más acabada de esta idea en diversos trabajos, desde donde pasará a escuelas teóricas posteriores como el estructuralismo checo. En la gran obra que escribe en 1923 sobre *El problema de la lengua del verso*, y que publica al año siguiente, Tiniánov empleaba el término de “factor constructivo” (*konstruktivnyj faktor*) para referirse a este concepto. En un artículo publicado en 1924 con el título de “El hecho literario” (1924), el concepto aparece redefinido como “principio constructivo” (*konstruktivnyj princip*) y en “Sobre la evolución literaria” (1927) se recupera la expresión christianseniana de “dominante”. *El problema de la lengua del verso* es además una obra muy importante porque se trata del primer texto formalista que busca definir la especificidad del lenguaje poético sin valerse de la oposición entre metro (entendido como norma ideal) y ritmo (desvío respecto de esta norma) de los trabajos precedentes, ni de las primeras definiciones opojazistas de la poesía como lenguaje exclusivamente fonético.

En la misma línea, un poco antes, Jakobson había expuesto en *Sobre el verso checo* (1923) una visión funcional del concepto de ritmo, que englobaba las dos nociones de OPOJAZ (la de ritmo como simple procedimiento de la lengua poética y la de ritmo como principio organizador del verso). El ritmo no es exclusivo de la poesía, señalaba Jakobson, porque también se encuentra en la lengua práctica. Ahora bien, dentro de la lengua poética el ritmo cumple una función muy específica. Como ya se ha señalado, a diferencia del resto de miembros de OPOJAZ,

Jakobson nunca consideró el lenguaje poético como un lenguaje autónomo sino como un dialecto funcional del lenguaje. La poesía, para Jakobson (*La poesía rusa actual*, 1921), simplemente es el lenguaje en su función estética.

Tiniánov es muy consciente de que la literatura es un fenómeno de orden mixto, es decir, construido a partir de la combinación de factores de un orden internamente motivado con factores de otro orden distinto pero también internamente motivado. Sus trabajos anteriores sobre la parodia y la historia literaria le habían llevado a esta conclusión. Por tanto, era necesario encontrar un principio que confiriera unidad a esa mezcla de elementos que es la literatura. De este modo es como Tiniánov llegaba a su concepto de factor constructivo. Toda obra literaria, escribía el teórico formalista, se construye «por la promoción de un grupo de factores a expensas de otro. [...] Se puede decir entonces que siempre se percibe la forma en el curso de la evolución de la relación entre el factor subordinante y constructivo y los factores subordinados» (Volek, 1995, p. 67). La perceptibilidad (*oščutimost'*) de la forma poética, que en Sklovski había desembocado en la finalidad estética de la desautomatización y en Jakobson en la función poética orientada hacia la expresión, llevaba a Tiniánov a la noción de factor constructivo. De este modo, iba un poco más allá de la definición sklovskiana de la forma como relación de materiales, para encontrarle una lógica interna a esta relación. Sklovski no se había preocupado por definir dicha relación pues, para él, el objetivo de identificarla era el de demostrar la legalidad interna del arte, específica y diferenciada respecto de la legalidad de otros órdenes (*El movimiento del caballo*, 1923).

formalismo

C) En 1924 la revista *Lef* dedicaba su primer número de ese año a la figura de Lenin, recientemente fallecido. Los formalistas escribieron para la ocasión diversos trabajos en los que se analizaban los procedimientos retóricos puestos en juego por el político bolchevique en sus discursos. La idea de probar la eficacia del método formal, tan cuestionado por el marxismo, con el gran pilar del Partido no estaba exenta de provocación y, en cualquier caso, no logró frenar los ataques del colectivo marxista que venían siendo habituales desde 1922. Así, este será el último de los trabajos formalistas colectivos que verá la luz.

Aunque todavía no se había llegado a los extremos del Realismo socialista y la postura de Trotski, más tolerante con los llamados compañeros de viaje, tenía su peso en el Partido, la literatura que se imponía en la Unión Soviética posrevolucionaria era un tipo de escritura centrada en un material ‘real’, de valor documental, expuesto con la menor distorsión artística posible. La teoría formalista, centrada en el análisis del *siužet* y basada en la idea de que la literatura posee unas leyes propias, casaba mal con esta nueva realidad artística que recibiría el nombre de “literatura del hecho” (*literatura fakta*). Sklovski trata de acercarse a este nuevo enfoque en textos como *La tercera fábrica* (1926) o *Material y estilo en la novela de Lev Tolstói “Guerra y Paz”* (1928), si bien para mostrar cómo la relación entre literatura y sociedad no es tan simple ni directa como el marxismo defendía. En 1927, Eichenbaum publicaba “El ambiente social de la literatura” y “La literatura y el escritor”, en los que proponía desplazar la atención de las viejas cuestiones opojazistas, como el estudio de los procedimientos, la evolución, el estilo o los géneros literarios, al análisis de las condiciones sociales que determinan la práctica de la escritura en cada época. A diferencia de Sklovski, que sostuvo siempre una postura irónica ante lo que consideraba un matrimonio mal

avenido (el intento de conciliación del método formal con el método sociológico), Eichenbaum pensaba que el estudio de las cuestiones de la evolución literaria no entraba en contradicción con el estudio del ambiente social literario (*literaturnyj byt*).

Por su parte, Tiniánov apostaba firmemente por un punto de vista evolutivo-funcional para estudiar no sólo la literatura sino también el tipo de relaciones que la literatura establece con otros órdenes (“Sobre la evolución literaria”, 1927). Con el objetivo de dar cuenta de la complejidad del fenómeno literario desde una perspectiva funcional, Tiniánov esbozaba su concepción de la literatura como sistema de sistemas: todo elemento de una obra literaria mantiene relaciones al mismo tiempo con los elementos de su mismo sistema y con los elementos de los sistemas vecinos no literarios (sistema social, cultural, religioso, etc.). Es decir, todo elemento desempeña dos tipos de función: una función autónoma, definida como «la correlación de un elemento con una serie de elementos semejantes en otros sistemas y en otros órdenes» y una función sinónima, «la función constructiva de ese elemento» (Volek, 1992, p. 256).

Al considerar la literatura como un sistema de sistemas, Tiniánov además se acercaba al tipo de interpretación que más tarde elaboraría Mukařovsky al unificar en una misma explicación los conceptos de ‘norma’, ‘valor’ y ‘función’ estéticas. Sin una delimitación conceptual tan clara, Tiniánov ya lo apuntaba con algunas de sus observaciones, al detectar el sistema mayor y complejo que forman los distintos sistemas de una época. Cada época forma un sistema a partir del establecimiento de una determinada jerarquía de valores literarios. Tiniánov se había percatado de este hecho al observar el juicio por lo general negativo de los contemporáneos ante la novedad literaria. Las causas del rechazo provenían

formalismo

de extrapolar el viejo sistema al nuevo sistema promovido por la obra literaria innovadora. Los sistemas pueden compartir ciertos rasgos y valores, pero en cada uno de ellos éstos funcionan de un modo distinto. Esta nueva concepción complica el estudio de la evolución literaria, en primer lugar porque no todos los elementos del gran sistema de correlaciones que es la evolución, cambian al mismo ritmo: la evolución de la función constructiva es muy rápida, y la de la función literaria suele darse de una época a otra. En segundo lugar, la relación evolutiva entre la función y los elementos formales también se complica, pues no sólo la evolución de las formas puede provocar el cambio de función, sino que también puede ocurrir lo contrario: una nueva función surge y busca su forma. Para resolver este tipo de dificultades, Tiniánov proponía, antes de establecer la correlación entre el orden literario y los demás órdenes históricos, conocer bien la compleja estructura del primero:

“el estudio de la evolución literaria es posible únicamente si consideramos la literatura en cuanto un orden especial, en cuanto un sistema correlacionado con otros órdenes o sistemas, y condicionado por éstos. El examen debe ir de la función constructiva a la función literaria, y, de ésta, a la función verbal. Debe aclararse la interacción evolutiva de formas y funciones. El estudio evolutivo debe ir del orden literario a los órdenes correlativos inmediatos y no a los más lejanos aunque sean fundamentales. El significado dominante de los factores sociales principales no sólo no se rechaza, sino que debe esclarecerse en su totalidad, precisamente en el marco del estudio de la *evolución* de la literatura; mientras que el establecimiento directo de una ‘influencia’ de los factores sociales principales sustituye el estudio de la *evolución* de la literatura por el estudio de la *modificación* y de la deformación de las obras literarias” (Volek, 1992, pp. 256-257).

En 1928, Tiniánov escribía con Jakobson un texto que saldría en el número 12 de la revista *Novi Lef*, en el que se defendía el mismo punto de vista para afrontar “Los problemas del estudio de la literatura y de la lengua”. “Sobre la evolución literaria” se estructuraba como una exposición de los quince puntos necesarios para que la historia literaria alcanzara el estatuto científico. “Los problemas del estudio de la literatura y de la lengua” resumía dichos puntos en nueve, adaptándolos al esquema de las tesis que Jakobson había expuesto en el primer Congreso internacional de Slavistas, celebrado en La Haya en 1928, con el fin de establecer el programa sobre el que supuestamente iba a relanzarse OPOJAZ.

La asociación formalista, sin embargo, nunca se reconstituyó. Las declaraciones de Sklovski en “Monumento a un error científico” (1930), a pesar de la ironía sutil con que el crítico ruso entonaba el *mea culpa*, fueron aceptadas por el Partido en ese momento y, a la postre, fueron consideradas como el certificado oficial de la muerte de la escuela formalista. Sin embargo, las ideas de esta escuela tendrían una larga continuación en diferentes corrientes de la teoría literaria del siglo XX. Los descendientes eslavos más próximos serán las investigaciones narratológicas de V. Propp, el cruce del sistema literario y el sistema sociológico propuesto por M. Bajtín, y la teoría sobre la valoración estética del ya mencionado Estructuralismo checo. La Semiótica soviética de Y. Lotman, alumno de los viejos formalistas (Zhirmunski, Eichenbaum, Tomasehviski y Propp), también tomará y extenderá algunas nociones de OPOJAZ. En cuanto a la repercusión de las ideas formalistas en Occidente, hay que señalar desde el efecto V (*Verfremdungseffekt*) de B. Brecht, claramente relacionado con el extrañamiento sklovskiano, al Estructuralismo francés y norteamericano de los 60, la Estética de la recepción alemana (particularmente H. R. Jauss), o ciertos aspectos del postestructuralismo de Tel Quel.

BIBLIOGRAFÍA

Abad, F., “Crítica contemporánea: Formalismos”, en Díez Borque, J. M., Métodos de estudio de la obra literaria, Madrid, Taurus, 1985, pp. 553-600; Albèra, F. (comp.), Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme (1996), Barcelona, Paidós, 1998 ; Alborg, J. L., “El Formalismo ruso”, capítulo segundo de Sobre crítica y críticos, Madrid, Gredos, 1991, pp. 269-344 ; Ambrogio, I., Formalismo y vanguardia en Rusia (1968), Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973 ; Any, C., Boris Eikhenbaum. Voices of a Russian Formalist, Stanford, 1994 ; Bajtin, M. (Medvedev, P.), El método formal en los estudios literarios (1928), Madrid, Alianza, 1994 ; Bann, S. & Bowlt, J. E. (eds.), Russian Formalism, Edimburgo, Scottish Academic Press, 1973 ; Bennett, T., Formalism and Marxism (1979), London and New York, Routledge, 1989 ; Conio, G., Le Formalisme et le futurisme russe devant le marxisme : problèmes de la révolution culturelle, Lausanne, L’Age d’Homme, 1975 ; Depretto-Genty, C., L’itinéraire scientifique de Jurij Tynjanov. 1919-1943, tesis doctoral leída en la Universidad de París-Sorbonne (París IV), en 1992 ; Erlich, V., Russian Formalism. History. Doctrine (1955), versión española en Barcelona, Seix Barral, 1974 ; Falcó, J. L., La vanguardia rusa y la poética formalista, Valencia, Amós Belinchón, 1992 ; Galushkin, A., Gamburgskij sčët: stat’i, vospominanija, esse (1914-1933), Moscú, Sovetskij pisatel’, 1990 ; García Berrio, A., Significado actual del Formalismo ruso, Barcelona, Planeta, 1973 ; Garrido Gallardo, M.A., El lenguaje literario, Madrid, Síntesis, 2009; Gourfinkel, N., “Les nouvelles méthodes d’histoire littéraire en Russie”, en Le monde slave, n.º 2, París, 1929, pp. 234-263 ; Jackson

R. L. & Rudy S. (eds.), *Russian Formalism: A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich*, New Haven, Yale Center for International and Area Studies, 1985 ; Jakobson, R., *Questions de poétique*, París, Seuil, 1973 ; Jakobson, R., *My Futurist Years*, New York, Marsilio Publishers, 1997 ; Jakobson, R., & Mukařovský, J., “Formalisme russe et structuralisme tchèque” (1935), en *Change*, 3, 1969, pp. 54-60 ; Jameson, F., *The prison-house of language. A critical account of structuralism and Russian formalism*, Princeton University Press, 1972 (versión española en Barcelona, Ariel, 1980) ; Lemon, L. T. & Reis, M. J., *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1965 ; Matejka, L. & Pomorska, K., *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, MIT Press, 1978 ; Pike, Ch. (ed.), *The Futurist, the Formalists, and the Marxist Critique*, Londres, Ink Links Ltd., 1979 ; Pomorska, K., *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*, La Haya-París, Mouton, 1968 ; Pozner, Valérie, V. Šklovskij, scénariste et théoricien du cinéma pour les années 1919-1931, tesis doctoral leída en la Universidad de París IV, en 1996 ; Prada Oropeza, R., *La autonomía literaria. Formalismo ruso y Círculo de Praga*, 1977, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, México ; Rodríguez Pequeño, M., *Los formalistas Rusos y la Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Júcar, 1991; Sanmartín Ortí, Pau, *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización*, Madrid, UCM, Servicio de Publicaciones, 2007 ; Sanmartín Ortí, Pau, *Otra historia del Formalismo ruso*, Madrid, Lengua de Trapo, 2008 ; Sheldon, R., *Viktor Borisovič Shklovsky: Literary Theory and Practice, 1914-1930*, tesis doctoral, Universidad de Michigan, 1966; Sklovski, Viktor, *O teorii prozy* (1925), Moscú, 1929; versión francesa

formalismo

de G. Verret, Lausana, Editions L'Age d'Homme, 1973 ; Steiner, P., *Russian Formalism. A Metapoetics*, Cornell University Press, 1984 (versión española en Madrid, Akal, 2001) ; Striedter, J., *Literary Structure, Evolution and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1989 ; Thompson, E. M., *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*, The Hague-Paris, Mouton, 1971 ; Tiniánov, Yuri, *Poetika, Istorija literatury*, Kino, Moscú, Nauka, 1977 ; Tiniánov, Yuri, *Formalisme et Histoire littéraire*, traducido del ruso por C. Depretto-Genty, en Lausanne, L'Age d'Homme, 1991 ; Todorov, T., *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965a, versión española en Madrid, siglo XXI, 1970 ; Tomashevski, Boris, *Teoría de la literatura* (1928), Madrid, Akal, 1982 ; Trotski, L., *Obras*, 7. *Literatura y revolución* (1924), Madrid, Akal, 1979 ; Volek, E., *Metaestructuralismo. Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*, Madrid, Fundamentos, 1985 ; Volek, E. (ed.) *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Vol. 1, Madrid, Fundamentos, 1992 ; Volek, E. (ed.), *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y Posformalismo bajtiniano*, Vol. 2, Madrid, Fundamentos, 1995 ; Weinstein, Marc, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

Pau SANMARTÍN ORTÍ

CSIC (ILLA/CCHS).Madrid.