

teoría de la literatura de los formalistas rusos

**biblioteca clásica
de siglo veintiuno**

jakobson, tinianov,
eichenbaum, brik, shklovski,
vinogradov, tomashevski, propp

teoría de la literatura de los formalistas rusos

edición e introducción de Tzvetan Todorov

Traducción de Ana María Nethol

Biblioteca Nueva

siglo xxi editores, s. a. de c. v.

CERRO DEL AGUA, 248, ROMERO DE TERREROS,
04310, MÉXICO, DF
www.sigloxxieditores.com.mx

salto de página, s. l.

ALMAGRO, 38,
28010, MADRID, ESPAÑA
www.saltodepagina.com

editorial anthropos / nariño, s. l.

DIPUTACIÓ, 266,
08007, BARCELONA, ESPAÑA
www.anthropos-editorial.com

siglo xxi editores, s. a.

GUATEMALA, 4824,
C 1425 BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA
www.sigloxxieditores.com.ar

biblioteca nueva, s. l.

ALMAGRO, 38,
28010, MADRID, ESPAÑA
www.bibliotecanueva.es

[Théorie de la littérature. Español]
TEORÍA de la literatura de los formalistas rusos / Tzvetan Todorov
(comp.). ; traducción del francés por Ana María Nethol – Madrid :
Biblioteca Nueva, 2012

320 p.; 21 cm

ISBN 978-84-15555-16-2

1. Literatura 2. Crítica literaria I. Tzvetzn Todorov II. Ana María Nethol

82(09)

DS

821.161.1

IDVUA

2AGR

Título original: *Théorie de la littérature*

- © 1957, Éditions du Seuil
- © 1980, Siglo XXI Editores, S. A. de C. V.
- © 2003, Siglo XXI Editores Argentina S. A.
- © 2012, para esta edición, Editorial Biblioteca Nueva, S. L.

El titular de los derechos para publicar esta obra en español es SIGLO XXI EDITORES, S. A. DE C.V., quien autorizó a EDITORIAL BIBLIOTECA NUEVA, S. L. a realizar la presente reimpresión para ser comercializada únicamente dentro del territorio europeo.

Diseño de interior: tholön kunst

1.ª edición en Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 2012

ISBN: 978-84-15555-16-2

Depósito Legal: M-36.938-2012

Impreso en Lável Industria Gráfica, S. A.

Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs. Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

Índice

Hacia una ciencia del arte poética <i>por Roman Jakobson</i>	9
Presentación <i>por Tzvetan Todorov</i>	15
PRIMERA PARTE	
1. La teoría del “método formal” <i>por B. Eichenbaum</i>	31
2. El arte como artificio <i>por V. Shklovski</i>	77
3. Sobre el realismo artístico <i>por R. Jakobson</i>	99
4. Sobre la tarea de la estilística <i>por V. V. Vinogradov</i>	111
5. La noción de construcción <i>por J. Tinianov</i>	117
6. Sobre la evolución literaria <i>por J. Tinianov</i>	123

7. Problemas de los estudios literarios y lingüísticos	141
<i>por J. Tinianov y R. Jakobson</i>	

SEGUNDA PARTE

8. Ritmo y sintaxis	147
<i>por O. Brik</i>	
9. Sobre el verso	157
<i>por B. Tomashevski</i>	
10. La construcción de la <i>nouvelle</i> y de la novela	173
<i>por V. Shklovski</i>	
11. Sobre la teoría de la prosa	201
<i>por B. Eichenbaum</i>	
12. Cómo está hecho <i>El capote</i> de Gogol	217
<i>por B. Eichenbaum</i>	
13. Las transformaciones de los cuentos fantásticos	241
<i>por V. Propp</i>	
14. Temática	271
<i>por B. Tomashevski</i>	
Nota bibliográfica	315
Sobre los autores	317

Hacia una ciencia del arte poética

Roman Jakobson

Era la época de los jóvenes experimentadores en las artes y en las ciencias. En el curso del invierno 1914-1915, algunos estudiantes fundaron el Círculo Lingüístico de Moscú bajo los auspicios de la Academia de Ciencias; dicho círculo se dedicaba a promover la lingüística y la poética, como lo decía el programa que sus organizadores sometieron al secretario de la Academia, el célebre lingüista Shajmatov. A la iniciativa de O. Brik, apoyado por un grupo de jóvenes investigadores, debemos la publicación de la primera antología colectiva de estudios sobre la teoría del lenguaje poético (Petrogrado, 1916) y luego, a comienzos de 1917, la formación de la nueva Sociedad de Estudio del Lenguaje Poético, que sería designada más tarde con la abreviatura Opoiáz y que colaborará estrechamente con el Círculo de Moscú.

El aspecto lingüístico de la poesía fue puesto deliberadamente de relieve en todas estas empresas. En esa época comenzaban a abrirse nuevos caminos en la investigación de la lengua; el lenguaje de la poesía era el que se prestaba más para ello porque este dominio, descuidado por la lingüística tradicional, permitía salirse de las huellas de los neogramáticos, y además porque la relación entre medios y fines, así como del todo con las partes, o sea entre las leyes estructurales y el aspecto creador del lenguaje, se encontraban más al alcance del observador en el discurso poético que en el habla cotidiana. Por otro lado, el denominador común de las bellas letras —la impronta de la función poética en su estructura verbal— aportaba una dominante neta en el conjunto de los valores litera-

rios; la historia de la literatura se encontraba dotada de un hilo conductor y prometía unirse a las ciencias nomotéticas.

La significación primordial del término poesía en griego antiguo es “creación”; en la antigua tradición china, *shih* (“poesía, arte verbal”) y *chich* (“finalidad, designio, fin”) son dos nombres y conceptos estrechamente vinculados. Ese carácter netamente creador y finalista del lenguaje poético es el que trataron de explorar los jóvenes rusos.

El “formalismo”, una etiqueta vaga y desconcertante que los detractores lanzaron para estigmatizar todo análisis de la función poética del lenguaje, creó el espejismo de un dogma uniforme y consumado. Sin embargo, como repetía B. Eichenbaum, todo movimiento literario o científico debe ser juzgado ante todo sobre la base de la obra producida y no por la retórica de sus manifiestos. Desgraciadamente, al discutir el saldo de la escuela “formalista” hay una inclinación a confundir los eslóganes pretenciosos e ingenuos de sus heraldos con el análisis y la metodología innovadores de sus investigadores científicos.

La búsqueda progresiva de las leyes internas del arte no eliminaba del programa de estudio los problemas complejos de la relación entre ese arte y los otros sectores de la cultura y de la realidad social. Es evidente que entre los investigadores de estas leyes inmanentes nadie había tomado en serio los folletines que lamentaban las discrepancias en el seno de la Opoiaz y anunciaban, para impresionar al lector, que “en el arte, libre desde siempre con respecto a la vida, el color de la bandera que corona la fortaleza no puede ser reflejado de ninguna manera”. Pero los que polemizaban contra el “método formal” solían aferrarse, precisamente, a estas *boutades*. Sería igualmente erróneo identificar el descubrimiento e incluso la esencia del pensamiento “formalista” con los vacuos discursos sobre el secreto profesional del arte, que consistiría en hacer ver las cosas desautomatizándolas y volviéndolas sorprendentes (*ostranenie*), mientras que en realidad el lenguaje poético opera un cambio esencial en las relaciones entre el significante y el significado, así como entre el signo y el concepto.

Evidentemente, el desarrollo internacional del análisis estructural en lingüística y en las otras ciencias sociales en el curso de la época siguiente aportó numerosas correcciones a las hipótesis preliminares, nuevas respuestas a los problemas anteriores y planteó numerosos problemas imprevistos. Debe reconocerse, sin embargo, la contribución sustancial de los pioneros rusos de los años 1910-1920, en el dominio de la poética, al progreso del pensamiento científico en lo que concierne a la lengua en la diversidad de sus funciones. Estas ideas vivificadoras se difundieron mundialmente, sobre todo por intermedio del grupo ruso-checo formado en Praga en 1926, a imagen del Círculo moscovita.

Quiero citar aquí a uno de los más finos y serios representantes del equipo, B. Tomashevski, quien, en ocasión de nuestro último encuentro en Moscú (1956), me hizo observar que las ideas más osadas y estimulantes del movimiento permanecen aún en la sombra. Podrían citarse las penetrantes consideraciones sobre la correlación de las funciones referencial y poética o sobre la interdependencia de la sincronía y la diacronía y, ante todo, sobre la mutabilidad, desconocida de ordinario, en la jerarquía de los valores. Los trabajos que extendían los principios sintácticos al análisis de enunciados completos y de su intercambio dialógico han llegado a uno de los mayores descubrimientos de la poesía rusa: el de las leyes que rigen la composición de los temas folclóricos (Propp, Skafymov) o de las obras literarias (Bajtín).

Desde el comienzo, las cuestiones teóricas retuvieron la atención de los investigadores, como lo señala el título de sus primeras publicaciones. Pero si bien no faltan las tentativas de hacer un balance de la doctrina (tal como el meditado libro de Engelhardt), lo que permanece como más significativo de los “formalistas” es la discusión, tanto la oral como la reflejada en sus escritos. Se encuentra allí la complementariedad necesaria de las diversas perspectivas, tal como se ha manifestado en los diálogos de Platón y erigida en principio en la concepción fundamental de Niels Bohr. El encuentro de los analistas del arte poética con sus maestros es lo que pone a prueba la investigación y la enriquece: no

por azar el Círculo lingüístico de Moscú contó entre sus miembros a poetas como Maiakovski, Pasternak, Mandelshtam y Aseiev.

En la crónica de los debates en el Círculo de Moscú y en la Opoiaz, tal vez los más encarnizados y sugestivos son los que conciernen a la relación entre las propiedades puramente lingüísticas de la poesía y aquellos caracteres que trascienden los límites de la lengua y pertenecen a la semiología general del arte.

Los años veinte dieron a los estudios rusos de poética una fuerte envergadura. La investigación, la enseñanza, la lista de los autores, de las publicaciones, de institutos consagrados al estudio de la poesía y las otras artes, de cursos y conferencias, se acrecentaron constantemente. La crisis de crecimiento era inminente. El desarrollo constante de la poética exigía un nuevo impulso de la lingüística general, que era tan sólo embrionaria. Pero esta inhibición temporaria se transformó en un letargo de larga duración.

“La interrupción prolongada en el estudio del lenguaje de las bellas letras en su carácter de fenómeno estético”, como lo señala una publicación reciente de la Academia de Ciencias de la URSS, “responde menos a la lógica interna del proceso del conocimiento que a las limitaciones extrínsecas al pensamiento científico”. El carácter de estas barreras ha sido evidenciado por el eminente poeta S. Kirsanov en el primer Congreso de Escritores soviéticos (Moscú, 1934):

No se pueden tocar los problemas de la forma poética, de las metáforas, de la cima o el epíteto, sin provocar la respuesta inmediata: ¡detened a los formalistas! Todo el mundo está amenazado de ser acusado del crimen formalista. Este término se ha transformado en un punching-ball para ejercitar los bíceps de los críticos. Toda mención de la “figura fónica” o de la “semántica” es automáticamente seguida por un rechazo: ¡Al formalista! Ciertos críticos caníbales han hecho de este santo y seña un grito de guerra para defender su propia ignorancia en la práctica y en la teoría del arte poética y

para arrancar el cuero cabelludo a cualquiera que ose perturbar el *wigwam* de su oscurantismo.

Pese a las enojosas supervivencias de estas actitudes de odio, se observa actualmente “una tendencia a retomar, a reinterpretar, a desarrollar con un nuevo impulso creador las verdaderas conquistas de la lingüística y de la estética soviética de los años veinte”, confrontándolas con las corrientes actuales del pensamiento lingüístico y semiológico e integrándolas en el sistema conceptual actual. Esta beneficiosa tendencia se manifiesta vivamente en los debates y en interesantes trabajos de los jóvenes investigadores de Moscú, Leningrado y Tartu.

1965

Presentación

Tzvetan Todorov

Formalismo fue el nombre que designó, en la acepción peyorativa que le daban sus adversarios, la corriente de crítica literaria que se afirmó en Rusia entre los años 1915 y 1930. La doctrina formalista se encuentra en el origen de la lingüística estructural o por lo menos de la corriente representada por el círculo lingüístico de Praga. Actualmente, numerosos dominios están afectados por las consecuencias metodológicas del estructuralismo. De esta manera, las ideas de los formalistas se encuentran representadas en el pensamiento científico actual; sus textos, en cambio, no pudieron franquear las múltiples barreras aparecidas posteriormente.

El movimiento estaba ligado en sus comienzos a la vanguardia artística: el futurismo. Éste ofrecía los eslóganes de sus poetas (Jlebnikov, Maiakovski, Kruchenij) para recibir, como retribución generosa, explicación y justificación. El parentesco señalado vincula directamente el formalismo al arte actual: a través de las épocas y bajo diversas denominaciones, la ideología de las vanguardias permanece aparentemente estable.

Debemos a los formalistas una teoría elaborada de la literatura (título de una obra aparecida entonces, de la que la nuestra ha tomado el nombre) que debía ensamblarse naturalmente con una estética, que, a su vez, formara parte de una antropología. Ambición difícil que desenmascara lo que toda la literatura sobre la literatura no llega a disimular a pesar de su abundancia verbal: poco se ha avanzado sobre las cualidades intrínsecas del arte literario. Cuando se trata de hacer el balance del pasado, ta-

rea en la que se empeñan eruditos y sabios congresos, las teorías formalistas aparecen en lugar privilegiado.

No presentaremos en este prefacio una exposición sistemática de la doctrina formalista: los textos que siguen son suficientemente explícitos. El primero nos ofrece un bosquejo histórico de los diez primeros años de la actividad formalista. Traducir la doctrina en términos de lingüística moderna sería una tentativa que rebasaría el marco de una introducción; nos hemos asignado esta tarea en otro estudio. Nos limitaremos aquí a algunas indicaciones históricas y a algunas consideraciones de orden más general.

Actualmente nos parece que las ideas alrededor de las cuales se ha constituido la doctrina del formalismo se encuentran al margen del sistema. Se trata de las ideas sobre el automatismo de la percepción y el papel renovador del arte. El hábito nos impide ver, sentir los objetos; es necesario deformarlos para que nuestra mirada se detenga en ellos: ésa es la finalidad de las convenciones artísticas. El mismo proceso explica los cambios de estilo en arte: las convenciones, una vez admitidas, facilitan el automatismo en lugar de destruirlo. Treinta años después, la teoría de la información resucita las tesis de Shklovski al explicar que la información aportada por un mensaje disminuye a medida que su probabilidad aumenta. Como buen formalista, Norbert Wiener afirma: “Aún en los grandes clásicos del arte y de la literatura no se encuentra ya gran cosa de su valor informativo porque el público se ha familiarizado con su contenido. Los escolares no aman a Shakespeare porque no ven en su obra nada más que una cantidad de citas conocidas”. Sin embargo, identificar el valor de una obra con su novedad (como a veces hicieron los formalistas) es una simplificación exagerada. Otro principio adoptado desde el comienzo por los formalistas es el de colocar la obra en el centro de sus preocupaciones; rehúyen el enfoque psicológico, filosófico o sociológico que regía entonces la crítica rusa. En este punto, sobre todo, los formalistas se distinguen de sus predecesores: según ellos no se puede explicar la obra a partir de la biografía del escri-

tor, ni a partir de un análisis de la vida social contemporánea. En este primer período las concepciones de los formalistas se habían difundido ampliamente: en casi toda Europa se produjo un movimiento análogo hacia la misma época. La evidencia misma de esas afirmaciones las hace actualmente menos interesantes; además, como toda teoría construida a partir de la negación de un dogma existente, de un vuelco de valores, ésta no llega a salir del marco de la concepción criticada. Una vez que se rechazan las opiniones tradicionales, no nos queda saldo positivo. De todas maneras, estas mismas ideas revestirán otra forma a lo largo del desenvolvimiento posterior del formalismo y darán nacimiento a una teoría que sigue siendo actual.

Otra idea importante para la primera fase del formalismo es la que V. Shklovski resume en el título de uno de sus artículos: “El arte como artificio”. Rechazando toda mística que no hace más que oscurecer el acto de creación (y la obra misma), los formalistas tratan de describir su fabricación en términos técnicos. Sin duda la tendencia artística más próxima a los formalistas es aquella que es más consciente de sus propios medios. La concepción de “fabricación” se reforzó aún más cuando, después de la revolución de 1917, este espíritu se expandió sobre toda la cultura soviética. Un punto de partida totalmente nuevo hizo creer en el poder de la técnica: provistos de una nueva terminología, los investigadores querían explicar todo lo que sus predecesores habían declarado inexplicable. Pero sólo más tarde los formalistas sacaron las conclusiones teóricas de estos principios positivistas.

Los años que siguieron fueron años de trabajo intenso. El grupo se apoyó sobre los principios elaborados y abordó un gran número de problemas de la teoría literaria, así como de la literatura rusa y también de la occidental: problemas que hasta entonces no habían sido advertidos. Recordemos los principales temas teóricos: la relación entre lengua emocional y lengua poética, la constitución fónica del verso (R. Jakobson, *La poesía moderna rusa y Sobre el verso checo*), la entonación como principio constructivo del verso (B. Eichenbaum, *La melodía del verso lírico ruso*), el me-

tro, la norma métrica, el ritmo en verso y en prosa (B. Tomashevski, *A propósito del verso*), la relación entre ritmo y semántica en poesía, la metodología de los estudios literarios (J. Tinianov, *El problema de la lengua poética*), el modo en que las exigencias impuestas a la obra por la realidad interfieren con las que reclama por su propia estructura (A. Skaftimov, *Poética y génesis de las biblias*), la estructura del cuento fantástico (V. Propp, *La morfología del cuento*), la tipología de las formas narrativas (V. Shklovski, *Acerca de la teoría de la prosa*), etcétera.

En el curso de estos años se produce una modificación imperceptible. Como se ha mostrado, el formalismo está estrechamente vinculado en sus comienzos con la vanguardia artística de la época. El nexo no se manifiesta solamente en el plano teórico, sino también en el estilo, como lo muestran los primeros textos formalistas. La búsqueda de lo paradójico, las digresiones líricas, reemplazan a menudo la argumentación fundada, propia del razonamiento científico. Estos textos aparecen así en su mayor parte en revistas artísticas y llegan a ser materia de discusiones animadas de donde están ausentes los escrúpulos de la erudición. Este rasgo se desdibuja en las obras publicadas en el curso de los años siguientes: lo paradójico y la fórmula espiritual dan lugar a un pensamiento riguroso y lógico. Esta transformación responde, en parte, a una evolución personal (en Jakobson, por ejemplo), pero también a la importancia lograda por los trabajos de algunos de los jóvenes participantes del grupo como J. Tinianov, B. Tomashevski, V. Vinogradov. El espíritu de vanguardia persiste, con la diferencia de que la actitud hasta entonces artística se torna científica de allí en adelante.

Si todas las obras enumeradas no fueran más que una ilustración de los principios elaborados anteriormente, no habrían contribuido a la evolución de la doctrina. Uno de estos principios, empero, ha abierto el camino al perfeccionamiento ulterior: el que postula que el método debe ser inmanente al estudio. Se ve así que su valor se encuentra en un nivel superior, puesto que este principio no excluye los diferentes enfoques de un mismo

objeto. Un método immanente implica la posibilidad de recibir sugerencias de los hechos analizados. En efecto, los formalistas modifican y perfeccionan su método cada vez que encuentran fenómenos irreductibles a leyes ya formuladas. Esta libertad ha permitido, diez años después de los manifiestos del comienzo, una nueva síntesis, muy diferente de la primera.

Esta actitud ha reforzado el positivismo ingenuo de los formalistas: muy a menudo declaran a la cabeza de sus obras que la ciencia es independiente de toda teoría. De creerles, no existiría en su trabajo ninguna premisa filosófica o metodológica. Del mismo modo, ellos no tratan de sacar las consecuencias que surgen de sus trabajos, y aun menos de generalizarlas en una metodología de las ciencias humanas. No puede dejar de sorprender una declaración tal de parte de estos estudiosos que, negando todo valor autónomo a su método, han elaborado de hecho una de las doctrinas metodológicas más logradas; actualmente hasta se les podría reprochar el no haber pensado más que en la metodología. Esto muestra una vez más que, en ciencia, el positivismo ingenuo es siempre ilusorio; es más bien el índice de un fenómeno corriente en los empiristas: la falta de conciencia de sus propios medios, incluso de la esencia de sus actos.

Tinianov, en sus últimos artículos, esboza la nueva síntesis. Encontramos allí muchas ideas que confirmarán su importancia en los años siguientes. En primer lugar está la distinción entre forma y función del elemento (signo) literario. Esta pareja puede estar relacionada con la dicotomía saussuriana de significante y significado; pero como se trata aquí de literatura, es decir de un sistema significativo de segundo grado, las dos nociones están en este caso no sólo inseparablemente unidas sino también confundidas. Dado que la forma está constituida por signos lingüísticos, se puede comprender la interpretación que ella provoca en el plano del lenguaje común, como también la capacidad de una misma sustancia de participar tanto en el anverso como en el reverso del signo, en épocas o autores diferentes: de esta manera se introduce la confusión que consiste en clasificar errónea-

mente los elementos formales bajo la categoría de sentido y viceversa. Tomemos un ejemplo. El “viaje en búsqueda de un medio de existencia” no es un elemento formal para la novela picaresca del siglo XVI. Más tarde, en cambio, llega a ser simple procedimiento que puede tener funciones diversas: así es como se permite al autor vincular situaciones diferentes conservando siempre el mismo héroe (primera función), expresar sus impresiones sobre diversos lugares visitados (segunda función), o bien presentar los retratos de diferentes personajes que de otro modo no serían compatibles en el mismo relato (tercera función), etc. Estos dos aspectos del discurso literario se encuentran en una interdependencia compleja. La noción de significación funcional se revela particularmente útil en literatura, donde estamos en presencia de un material heterogéneo: ella nos permite colocar en un mismo plano elementos tan diferentes como el ritmo, la construcción fónica y fonológica, los procedimientos de composición, las figuras retóricas, etcétera.

Tinianov introduce una distinción importante en la noción de función: ésta puede ser definida sea en relación con las otras funciones parecidas que podrían reemplazarla, sea en relación con las funciones vecinas con las cuales entra en combinación. Además, ella se manifiesta en muchos niveles. Así, para la “función sinoma” (de combinación) el primer nivel es el de la “función constructiva”, es decir la posibilidad de incluir los signos en una obra; en el nivel siguiente encontramos la “función literaria”, es decir la inclusión de las obras en la literatura; finalmente toda la literatura es integrada en el conjunto de los hechos sociales gracias a su “función verbal”. En consecuencia, el orden de la descripción, el procedimiento, adquiere una importancia particular ya que la confusión de niveles equivale a la falsa interpretación del sentido. Así aparece el concepto de jerarquía, presente tanto en el fenómeno estudiado como en el desarrollo de nuestro análisis.

En el interior de cada clase jerárquica, las formas y las funciones constituyen sistemas (y no simple conjuntos de hechos yux-

tapuestos). Cada sistema refleja un aspecto homogéneo de la realidad, llamado “serie” por Tinianov. Así, en una época determinada encontramos, al lado de la serie literaria, una serie musical, teatral, etc., pero también una serie de hechos económicos, políticos y otros. Una vez más, el orden lógico de las relaciones desempeña aquí un papel primordial; es solamente por su conocimiento que llegaremos a abarcar la totalidad de los hechos. Tal punto de partida permite integrar la dimensión histórica en el estudio estructural de la literatura (o de toda otra actividad social). En este esbozo de la antropología social los partidarios actuales del estructuralismo encontrarán una correspondencia entre sus puntos de vista y los de los formalistas.

Se percibe rápidamente que la mayor parte de estas ideas no pueden aspirar a ser completamente originales. Colocar la obra literaria en el centro de la atención, examinar sin prejuicios su materia y su construcción, es una tarea que ha llevado a los pensadores de todas las épocas y de todos los países a conclusiones que se aproximan a las de los formalistas. Los creadores lo hicieron más frecuentemente que los críticos: en Francia, más o menos en la misma época, Mallarmé, André Gide, Marcel Proust expresaron a menudo las mismas reflexiones sobre el arte literario, la correspondencia es particularmente sorprendente en el caso de Valéry quien, por sus puntos de vista teóricos, se revela como un “formalista” por excelencia. Pero entonces, ¿tienen un valor particular las teorías del formalismo? Y si es así, ¿en qué consiste? ¿Por qué el formalismo ha dado origen a la metodología actual de las ciencias humanas y no otra doctrina? Pues, ciertamente, no es el estilo lo que asegura perennidad a los escritos de los formalistas...

Para tener la posibilidad de dar una respuesta justa a este problema de valor, es necesario, sin duda, captar ante todo el criterio que la funda. El trabajo científico no puede reducirse a su resultado final: su verdadera fecundidad reside en la actividad por medio de la cual ese trabajo se actualiza, en sus contradicciones inherentes, en sus *impasses* meritorias, en sus grados sucesivos de

elaboración. El pedagogo exige un tratado que describa un sistema acabado de fórmulas perfectas; no el investigador, quien encuentra en las aproximaciones de su predecesor un punto de partida para su trabajo. El contenido de una obra científica, como el de una obra de arte, no se confunde con su mensaje lógico, que se resume en un pequeño número de proposiciones. Es lo mismo que afirmar el carácter finito del conocimiento, pretender que es posible agotarlo, sin tener en cuenta a aquel que, observándola, formula el sentido de la realidad. Las ideas abstractas se sitúan más acá de la obra científica, que, para constituirse, exige ser integrada en una experiencia personal. A partir de esto, una concepción sólo se expande después de su primera formulación, cuando ella se encuentra sostenida por un conjunto de formas y de relaciones vividas. No se trata entonces, en el trabajo científico, de comunicar un conocimiento que ha tomado ya su forma definitiva, sino de crear una obra, de escribir un libro. Los formalistas han sabido dejar en sus libros la impronta de su esfuerzo. Descubrimos allí no solamente un resultado, sino también un acto. Es una obra que lleva en sí misma la imagen de su devenir.

Así vemos que, paradójicamente, el doble peligro que representa tanto la verificación de las teorías como el mejor conocimiento de los hechos es ilusorio: ni la confirmación de las hipótesis que las hace evidentes y las sustrae así del pensamiento activo, ni su refutación que las obliga a contentarse con ocupar un lugar en la historia de las ideas, pueden alterar el valor de la obra científica. El paso dado por la teoría del formalismo desde la vanguardia artística a la vanguardia científica no es ocasional ni inexplicable: en este nivel, ambos procesos marchan juntos y llegan a conjugarse. Podría justificarse así todo conocimiento de la literatura, conocimiento que de otra manera no alcanzaría nunca una calidad comparable a la de la obra de arte analizada.

Actualmente podemos preguntarnos cuál es la significación del formalismo para nosotros, en qué medida corresponde a nuestra imagen del conocimiento de la literatura. Esta pregunta