

FORMALISMO RUSO Y “FILOLOGIA FUNCIONAL” ITALIANA (A propósito de “El Formalismo Ruso”, de Victor Erlich; y de “Formalismo y Estructuralismo”, de Silvio D’Arco AVALLE).

Jorge Wiese Rebagliati

1. El desarrollo actual de la Poética dentro de las Ciencias Literarias ha guiado a la crítica hacia el estudio de los planteamientos de la Escuela Formalista Rusa (1915-1930), pionera en la formulación de los temas de esta disciplina.

En Francia, la antología de textos formalistas que preparó Tzvetan Todorov ¹ muestra el interés del Estructuralismo francés por esta Escuela, sobre todo en los aspectos que se refieren a la técnica y a la composición del relato.

Asimismo, son las investigaciones de Roman Jakobson ², integrante de la Escuela Formalista Rusa y fundador del Círculo Lingüístico de Moscú, las que han fomentado en estos días los análisis poéticos del verso, contribuyendo decisivamente al gusto actual por las estructuras paralelisticas en los poemas, apoyadas en la noción de *recurrencia*, o repetición simétrica, del lenguaje poético.

Este mismo interés ha propiciado el redescubrimiento, en otros países, de tradiciones críticas paralelas al Formalismo Ruso. Es el caso del estudio creciente de la teoría literaria del Círculo de Praga ³, o de las investigaciones del aporte teórico y práctico de la *crítica de variantes* italiana.

Dentro de este contexto, destacan dos estudios: *El Formalismo Ruso. Historia. Doctrina*, de Victor Erlich ⁴, y *Formalismo y Estructuralismo. La actual crítica literaria italiana*, de Silvio D’Arco AVALLE ⁵.

1 TODOROV, Tzvetan (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970; 235 pp. Título original: *Theorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par ...* Préface de Roman Jakobson. París, Editions du Seuil, 1965

2 Véase especialmente: JAKOBSON, Roman, ‘Lingüística y Poética’, en SEBEOK, Thomas A. (compilador), *Estilo del lenguaje*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1974; y también: JAKOBSON, Roman, *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona, Seix Barral, 1975; pp. 347-395, en donde se reproduce el mismo artículo.

3 GARVIN, Paul L. (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Washington, Georgetown University Press, 1964; (vii + xi) — 163 pp.

4 ERLICH, Victor, *El Formalismo Ruso. Historia. Doctrina*. Prefacio de René Wellek (pp. 15-16). Barcelona, Seix Barral, 1974; 450 pp. Título original: *Russian Formalism*. Aunque publicado por primera vez en 1955, la actualidad y utilidad de este libro justifican ampliamente la presente edición española.

5 D’ARCO AVALLE, Silvio, *Formalismo y Estructuralismo. La actual crítica literaria italiana*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1974; 261 pp. Título original: *L’analisi letteraria in Italia. Formalismo. Strutturalismo. Semiologia*. Además del estudio introductorio, esta obra ofrece una antología de textos críticos.

Aparte de las escuelas y tradiciones críticas que estos trabajos exponen, los autores se han preocupado por presentar criterios para su respectiva valoración, generalmente adecuados.

Un problema que subyace en la exposición de los trabajos aludidos no ha sido correctamente formulado y su justo planteamiento proporcionaría criterios válidos para evaluar a las escuelas citadas. Es el problema de la relación de un texto con la totalidad de la cultura, ya sea en un momento dado, ya sea refiriéndose a una tradición anterior que éste actualiza y continúa. Es decir, el problema de la Historia Literaria, o más bien, el de la historicidad de la literatura entendida como actividad cultural y humana.

El propósito de esta Nota es básicamente reseñar en forma crítica los trabajos de Erlich y de D'Arco Avalle, ya citados. Se propone, además, ofrecer algunos elementos de juicio para la debida valoración de los movimientos formalistas y estructuralistas rusos e italianos. Esta valoración estará referida al planteamiento de la problemática de la Historia Literaria, en los términos anteriormente mencionados.

2. *El Formalismo Ruso.* La constitución de los estudios sobre el lenguaje poético en Rusia se basó en un interés fundamental: la búsqueda de los rasgos distintivos de la literatura; es decir, de aquellas propiedades que hacen de un discurso dado, un discurso literario, y, a la vez, lo distinguen de cualquier otro tipo de discurso. Como lo plantearon los mismos formalistas, la preocupación exclusiva de la Ciencia de la Literatura es la de determinar las características de la *literalidad* (*literaturnost, literariness*) la propiedad constitutiva y distintiva de la literatura. (ERLICH: pp. 246-247).

El énfasis puesto por el Formalismo en lo distintivo de la literatura hizo que se reinterpretaran procedimientos poéticos tradicionales, como la rima o la metáfora, desde esta perspectiva. En efecto, estos se consideraron como elementos que volvían "extraño" al lenguaje coloquial y lo transformaban en lenguaje poético.

Esta misma insistencia en lo distintivo en los valores formales de la obra frente a los sustanciales. Los formalistas expresaron constantemente su interés por la "perceptibilidad (*oschutimost*) de los modos de expresión" y el "subrayado del medio lingüístico" que se cumplen en el poema. (ERLICH: p. 262).

Así, se postuló la existencia de una cualidad inherente a la poesía que la distingue radicalmente de otros enunciados. Se la denominó *Differenzqualität, cualidad de divergencia*⁶.

Pero esta noción, sin embargo, no satisfizo totalmente las exigencias de los formalistas de agotar el concepto ya formulado de la 'literaridad'. En efecto, la 'cualidad de divergencia' sólo daba cuenta más o menos satisfactoriamente de 'lo distintivo' en una obra de arte literaria. Se impuso, por lo tanto, la búsqueda de un concepto que abarcara además 'lo constitutivo'.

Esta noción fue la de *Sistema*. De esta manera, el problema de la 'literaridad' se reformulaba en el sentido de que esta idea no se consideraba ya como el único aspecto pertinente de la literatura, ni simplemente como uno de sus componentes, sino como una "propiedad estratégica" que informa e impregna la obra entera. Así la 'literalidad' se entendió como el principio de una integración dinámica, o, para usar un término de la psicología moderna, una *Gestaltqualität, una cualidad o propiedad formadora* (ERLICH: pp. 284-285).

En efecto, si —como hiciera Yuri Tinianov— se interpretó la obra literaria como una *Gestalt*, un Sistema, lo natural era que la 'literalidad' se interpretara como una *Gestaltqualität*.

La noción de 'Sistema' se completó con el concepto de *dominante o propiedad domi-*

6 El término se tomó de la *Philosophie der Kunst* (Hanau, 1909), del filósofo alemán B. Christiansen (ERLICH: p. 255 nota).

nante, elaborado también por Tinianov. Sostiene éste que un sistema no implica la coexistencia de unos componentes sobre la base de una igualdad, sino que presupone el predominio de un grupo de elementos y la deformación resultante de los demás. Más concretamente, es "el 'componente o grupo de componentes dominante', o *dominante*, lo que asegura la unidad de la obra literaria, lo mismo que su 'perceptibilidad', el que sea reconocida como un fenómeno literario". (ERLICH. pp. 285-286).

Estas ideas mostraron una gran eficacia aplicadas al dominio de la Métrica y la Teoría de la Versificación. Por esta razón, nos parece justo examinar su validez dentro de este terreno.

La noción de 'cualidad de divergencia' se mostró útil para explicar el papel del ritmo en el verso. Definido por los formalistas como 'alternancia regular en el tiempo de fenómenos comparables', el ritmo se asoció a la idea de 'recurrencia', de repetición simétrica de unidades equivalentes. Los rusos, sin embargo, no confundieron a la recurrencia con la monotonía. El ritmo acentual de un poema, por ejemplo, no depende tanto de la distribución real de los acentos, como de nuestra anticipación de su recurrencia en intervalos. El tiempo rítmico es tiempo de *expectación*. Dado esto, en el mismo poema se crea una norma y un conjunto de elementos que la violan: en el poema no se cumple en todos los casos el "modelo del verso" (la norma), sino que se efectúan desviaciones ocasionales de éste, que constituyen —según la terminología formalista— "momentos de anticipación frustrada". Esta tensión que se crea entre el "modelo del verso" y los "momentos de anticipación frustrada" supone la tensión entre el lenguaje ordinario y la norma estética y a la vez subraya el carácter artificioso y dinámico del ritmo. De esta manera, el ritmo prueba la *cualidad de divergencia* del poema respecto de la norma lingüística. (ERLICH: p. 307).

El concepto de 'dominante' de *cualidad dominante*, también resultó adecuado para establecer la diferencia entre el verso y la prosa. Así, los formalistas afirmaron el papel del ritmo como "principio organizador" del verso, y —a la vez— lo que lo diferenciaba de la prosa.

La concepción del lenguaje poético como una unidad orgánica, como una *Cestalt*, se mostró útil en este campo. En efecto, los rusos no se contentaron —por ejemplo— solamente con contar el número de sílabas de los versos y su distribución, sino que se preocuparon por investigar la posición del acento respecto de las unidades verbales. Creyeron —correctamente— que las lindes verbales (*slovoradzdeli*) constituyen un factor importante en nuestra percepción del poema. Es decir, se tuvo una idea clara de la solidaridad de los diferentes estratos (fónico, morfosintáctico y semántico) que componen la obra literaria.

Esta misma idea llevó a los formalistas a formular los problemas de una "Prosodia Fonémica", que vinculara al verso y al significado. La base fonológica y no fonética de esta prosodia les permitió ver el tema desde el punto de vista de las unidades significantes y los salvó de caer en un atomismo estéril.

El considerar al poema como una estructura significativa hizo que se viera el hecho de que el ritmo, como factor organizador del lenguaje del verso, modifica y "deforma" el significado. De esta manera, el ritmo actúa como factor contextualizador, creador de contextos. La característica más prominente de esta "semántica deformada" es la orientación hacia la palabra próxima: la unidad y la "compresión" del verso acerca las palabras unas a otras; hace que se interrelacionen, se recubran, y, de este modo, revelen la riqueza de sus significados laterales. El ritmo, pues, —desde este punto de vista— se convierte en posibilitador de la connotación poética. (ERLICH: p. 322).

La rima, según los formalistas, cumple un papel semejante. Como afirma Zirmunski, la rima es un factor eufónico pero, al mismo tiempo, al señalar el final del verso, se convierte en un elemento de soporte de la composición métrica. La rima es un excelente ejemplo — continúa Zirmunski — de la cohesión de los niveles fónico, mor-

fosintáctico y semántico que hacen posible la consideración de la obra de arte del lenguaje como un *Sistema*. Por esta razón, al enfrentarnos con ella, importa saber si ésta implica a la palabra entera o sólo a una parte de ella; si la convergencia fónica se da en el afixo o en la raíz; y, por último, si las palabras que agrupa pertenecen a una misma categoría lingüística, o si por el contrario, pertenecen a esferas morfológicas y semánticas dispares. (ERLICH: p. 324).

La preocupación formalista por aislar en la obra poética "lo distintivo" no se limitó al campo de la teoría de la versificación. Fue aplicada, con resultados mixtos, al dominio de la narrativa.

Vladimir Propp, por ejemplo, realizó en su *Morfología del Cuento* un estudio ejemplar sobre los cuentos de hadas folklóricos rusos. Propp aplicó en este estudio los métodos del análisis morfológico al cuento con el propósito de hacer una "taxonomía" de éste. Su objetivo es reducir la aparente multiplicidad de los argumentos de estos cuentos a un número limitado de tipos básicos. Para hacerlo, desplazó el interés del *personaje* a la *función*, al papel que éste desempeña en el argumento. (ERLICH: p. 358).

Sin embargo, en el estudio de estructuras narrativas más complejas como la novela, este método resultó menos efectivo. Por ejemplo, al separar tajantemente la composición de la temática no se hizo más que crear una dicotomía irreal: la útil distinción entre la *ábula* ('el material básico de la historia', 'la suma de acontecimientos que había que relatar') y el *argumento* (*sujet*, 'la manera tal como la historia era contada', 'el modo como se entrelazan los acontecimientos') de la obra, al entenderse de forma antinómica, contribuyó a propiciar una visión desintegradora de ésta, y —en última instancia— contraria al postulado concepto de 'Sistema'. Victor Shklovski llegó al extremo de considerar al personaje como "pretexto" del argumento, o —en sus propias palabras— del "despliegue del material verbal". (ERLICH: p. 346).

Lo que sucedió en este caso fue el resultado de la gran confusión formalista que consistió en aislar un componente del "hecho literario" y considerarlo como 'lo literario'. Esta última confusión se mostró claramente al intentar tratar el problema del dinamismo literario, o la Historia de la Literatura.

En efecto, para abordar los problemas de ésta, los formalistas consideraron a la totalidad de la Historia Literaria como un sistema.

Yuri Tinianov, en su artículo *Sobre la evolución literaria*, sostiene que los sistemas están compuestos de elementos, que a su vez constituyen funciones. Estas permiten a dichos elementos relacionarse entre sí y con otros sistemas. De esta manera, y como se supone que la totalidad de la literatura conforma un sistema, Tinianov se figura a la evolución literaria como un cambio de la relación de los elementos del sistema; es decir, un cambio de funciones y de elementos formales.

Para los formalistas, el motor del cambio literario es la necesidad de novedad. Al aplicar el concepto de 'cualidad de divergencia' al problema de la creación y de la innovación, esta última se consideró como una desviación de la norma artística dominante. En este caso, se opuso el *automatismo* (la norma artística dominante) a la *perceptibilidad* (la desviación).

Como es evidente, la personalidad creadora fue relegada a un plano secundario. Victor Shklovski sostiene, por ejemplo, que al arte "no lo crea la voluntad individual, el genio. El creador es simplemente el punto de intersección geométrico de unas fuerzas que operan fuera de él". (ERLICH: p. 364).

La confusión formalista anteriormente aludida se mostró aquí en la identificación de la totalidad de la Historia Literaria con un sistema y en el carácter antinómico que se dió a la innovación respecto de la tradición. Verdaderamente, esta concepción de la Historia Literaria la presenta como un estático bloque monolítico y deja sin explicar su dinamismo, pues no da cuenta de la realidad del cambio literario, que es entendido como una mera traslación de funciones dentro de un sistema. Dentro de esta visión, el objeto

propriadamente no *cambia*, sencillamente altera la disposición de sus componentes. Por otro lado, se olvidó que la innovación puede ser antinómica respecto de una tradición, pero actualizadora respecto de otra.

Así, más que cualquier otro problema, el de la literatura considerada en su dinamismo resultó ser el "problema límite" del Formalismo Ruso: la frontera entre sus posibilidades y sus incapacidades.

En efecto, enfrentado al problema de la Historia Literaria, pero también en general, el Formalismo proporciona herramientas adecuadas para el análisis "inmanente" de la obra literaria. Su preocupación por "lo distintivo" da intuiciones valiosas de las características formales de la literatura.

No ayuda, sin embargo, a comprender las relaciones "trascendentes" de la misma obra, aquéllas que la ubican dentro de un contexto cultural —tan importante como el marco formal para su inteligibilidad. De esta manera, resulta patente la incapacidad del Formalismo para relacionar, en un plano sincrónico, a la obra con su contexto cultural; y en un plano histórico, a la obra con la tradición literaria. La falta de interés por plantear de manera no dogmática las relaciones entre el autor y su obra (sin necesidad de caer en el biografismo) se explican por la incapacidad anterior. Como afirma correctamente Erlich: "El interés por lo idiosincrático, por lo puramente literario, originó la tendencia a equiparar literatura con literalidad, a reducir el arte a sus rasgos distintivos" (ERLICH: p. 283).

Este hecho, y el rechazo formalista hacia cualquier filosofía les impidió afirmar sus brillantes intuiciones en un cuerpo teórico consistente. Concluye Erlich al respecto que el formalismo no llegó a constituir un cuerpo *bona fide* de Teoría Literaria, sino más bien —y junto con su visión tecnológica de la obra literaria— una serie de visiones técnicas aisladas, de indicadores metodológicos. (p. 407).

3. La "Filología Funcional" Italiana. Como el Formalismo Ruso, el Formalismo Italiano de principios de siglo —según lo desarrollaba Giuseppe De Robertis— dirigió su atención a las características específicamente poéticas del discurso literario. En este sentido, fue marcadamente antirreductivista. Por lo anterior, chocó duramente con las corrientes historicistas y psicologistas fomentadas por el gran Benedetto Croce.

Como los formalistas rusos, también De Robertis destacó en el texto más los valores formales que los sustanciales; así, De Robertis se trazó la tarea de la *descripción* de la obra de arte del lenguaje postulando la necesidad de una absoluta "remisión al texto" y no a su contenido psicológico.

Este interés técnico y positivo lo llevó al descubrimiento de la filología, y por último, a su conversión a la *crítica de variantes* (*critica degli scartafacci*).

La "crítica de variantes" de De Robertis actualiza la tradición del comentario filológico de los textos que desarrollaron G. Carducci y R. Serra, y básicamente constituyó eso mismo para De Robertis; es decir, una crítica que prestigiaba el comentario de las variantes del texto como un modo de incidir en sus valores "técnicos", de "oficio" y de "ejercicio".

El resultado total de esta crítica, sin embargo, sigue muy identificado con el ideal de la ciencia positivista del siglo XIX, que mantuvo una "posición fundamentalmente atomística y empírica, para la cual el análisis de lo real se agota en una yuxtaposición, a veces casual y mecánica, de hechos precisos a menudo sin relación entre sí". (D'ARCO AVALLE: p. 77).

A pesar de esto, es mérito de De Robertis el haber afirmado —frente a otros críticos de la poesía *en sí*— la concepción dinámica del arte y de su hacerse (el *work in progress*). Oreste Macri, investigador que ha dado contribuciones ejemplares a los estudios hispánicos, en su artículo *La mente di De Robertis*, pone de relieve el interés que muestra De Robertis por la "especificación individual del 'trabajo en acto'", la cual

entre otras cosas, superaría "el concepto seccional, estático y modelista del actual estructuralismo". (D'ARCO AVALLE: p. 55).

Es Gianfranco Contini quien, a nuestro parecer, supera este concepto de manera amplia y rigurosa.

En efecto, Contini asume lo válido de la antigua Filología Positivista, las aportaciones de De Robertis, y el moderno estudio funcional y estructuralista. Un fundado gusto empírico por la "remisión a los textos" lo hace considerar a la lectura como una "ejecución", lo más perfecta posible, del texto que se examina. Sin embargo, los valores formales de éste no tienen sentido individualmente —como sí lo tenían para el atomismo formalista de De Robertis— sino referidos a una interpretación total del texto. Cobran así un sentido funcional.

Por otro lado Contini retoma la concepción de la obra de arte del lenguaje como "hacerse", asumida ahora con un criterio funcional. El resultado de esta adopción permite que procedimientos clásicos de la filología como el estudio de las variantes y de las fuentes de un texto pierdan sus características atomísticas para integrarse en la explicación de sistemas funcionales. Afirma al respecto Silvio D'Arco AVALLE: "A diferencia de De Robertis, el análisis crítico se lleva a cabo, más que sobre los valores formales expresados en el texto (aunque vistos con la perspectiva del filólogo y del lingüista, más que con la del literato), sobre sus implicaciones culturales; lo que equivale a decir, sobre el tupido retículo de relaciones históricas entre un autor y otro ("puntos de referencia externos" [fuentes]), y por otra parte, sobre la trama que une las varias obras de un mismo autor o las redacciones de una misma obra ("puntos de referencia internos" [variantes])." (p. 50).

Ahora bien, estos planteamientos han suscitado algunos problemas. El primero de estos se formula en el sentido de la redundancia de la descripción dinámica del texto frente a una aproximación estática al mismo.

Helmut Hatzfeld, por ejemplo, atacaba a la *crítica de las correcciones* en Italia por considerar a la obra de arte no como producto (*ergon*), es decir *in esse*, en sí; sino como *enérgeia*, equivalente a *in fieri*, en su hacerse. Hatzfeld concluía su artículo *Recent Italian Stylistic Theory and Stylistic Criticism* con el deseo de que "las cosas puedan cambiar algún día merced a la disminución de la influencia de Croce y a una comprensión más recta de la obra de arte como algo hecho más bien que en vías de composición". (D'ARCO AVALLE: p. 62).

La crítica de Hatzfeld, sin embargo, no es correcta. No hay porqué considerar ambas aproximaciones al objeto literario como antitéticas. Y así lo cree Contini: "La idea directriz del poeta (es decir, en la fase de trabajo *in fieri* deberá coincidir con el mundo poético que resulta de la descripción caracterizante (obtenida con los medios del método estático); el segundo método constituirá una verificación o prueba del primero; o, mejor dicho, ambos métodos sólo serán dos aspectos empíricamente diferenciados de una misma lectura de los textos y de la poesía". (D'ARCO AVALLE: p. 63).

Esta diferencia empírica de dos aspectos de la misma lectura resulta importante. Y es que hay que destacar que la *crítica degli scartafacci*, la "filología funcional", de Contini, no es solamente una mera reconstrucción del proceso creador. Es además —y sobre todo— una hermenéutica dinámica que pretende dar cuenta de la complejidad cultural (*fuentes*) y lingüístico-literaria (*variantes*) del texto.

El segundo problema lo presentan las correcciones. En principio, no todas tienen la misma importancia. Por lo tanto, ¿cuáles son las variantes relevantes?, ¿cuáles las que no son meros desechos o borradores, etapas y posibilidades de una misma actividad creadora?

Atendiendo a la problemática anterior, Contini establece la diferencia entre correcciones *instaurativas* y *sustitutivas*: "[...] en el primer caso, las relaciones del no-ser al ser poético, la *inventio* de las viejas artes retóricas [...]; en el segundo caso, las propias

y verdaderas 'correcciones'; es decir, la renuncia a elementos fragmentariamente válidos en beneficio de otros orgánicamente válidos, la supresión de aquéllos y la inclusión de éstos". (D'ARCO AVALLE: p. 64).

Según Contini, existen dos tipos de "cambios" (o variantes de autor): unos, adiciones o integraciones realizadas por el autor para restablecer el equilibrio de la composición o para extirpar posibles repeticiones provocadas precisamente por esas adiciones o integraciones. Contini las llama "compensaciones contiguas"; se obtienen por combinación *in praesentia* y se sitúan a lo largo del eje sintagmático. Por lo tanto, dependen de las leyes de la contigüidad semántica. Otros, de tipo "institucional", dependen de las "costumbres" estilísticas y gramaticales del autor y de sus modificaciones. Estos se constituyen *in absentia* y a lo largo del eje asociativo o paradigmático, subordinados a las leyes de la semejanza poética que establece Jakobson. (D'ARCO AVALLE: p. 71).

Contini, pues, presenta una visión sistemática del hacerse de la obra literaria: Por un lado, y desde el plano de la descripción. "La obra global de un escritor, una vez sometida a sus instrumentos de investigación se muestra como un organismo en lenta evolución, caracterizado por la sucesión de 'preferencias estilísticas', a menudo bajo la forma de 'instituciones gramaticales' que condicionan a las correcciones y a las nuevas selecciones con independencia de la estructura de cada composición [...]" (D'ARCO AVALLE: p. 73).

Por otro lado, el empleo funcional de las fuentes, al plantearse como el único medio que se le ofrece al operador para transformarlas en elementos de la propia obra, reformula el problema de las relaciones entre las estructuras léxicas, sintácticas, etc. de las composiciones de diferentes escritores. Es decir, hace posible el encontrar datos comunes que permitan emprender la descripción de complejos culturales más amplios. (D'ARCO AVALLE: p. 114). De este modo el empleo funcional de las fuentes se vuelve el nexo entre la obra individual y la totalidad cultural permitiendo una apertura hacia el planteamiento correcto del problema de la tradición literaria.

Así, pues, la Filología Funcional ofrece una interesante posibilidad de apertura hacia una comprensión amplia de la obra literaria que —sin descuidar el aspecto sistemático, y más bien, asumiéndolo— la integra en su contexto cultural. Y por lo tanto, ubica —con la anterior visión de la obra literaria— correctamente el problema de la Historia Literaria.