

Capítulo XIV

EL FORMALISMO RUSO. TEMAS PRINCIPALES

I. POR UNA CIENCIA DE LA LITERATURA

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

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

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

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

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

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

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

II. LENGUA LITERARIA Y LENGUA COMÚN

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

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

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

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

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

III. LA “DESAUTOMATIZACIÓN”

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

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

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

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

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

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

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

1. Sensación de la forma

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Resulta difícil no citar otro texto de Sklovski en que está magníficamente explicada la **función estética de la forma**: *“El poeta quita todas las señales de su lugar, el artista es el instigador de la rebelión de los objetos. Entre los poetas, los objetos se rebelan, rechazando sus antiguos nombres, y se cargan de un sentido suplementario con el nuevo nombre. El poeta se sirve de las imágenes, de los tropos para hacer comparaciones; llama, por ejemplo, al fuego una flor roja, o aplica un nuevo epíteto a la palabra antigua, o dice, como Baudelaire, que la carroña tenía sus piernas al aire como una mujer líbrica. Así el poeta lleva a cabo un desplazamiento semántico, saca la noción de la serie semántica en que se encontraba y la coloca, con la ayuda de otras palabras (de un tropo), en otra serie semántica; así sentimos la novedad, la colocación del objeto en una nueva serie. La nueva palabra es puesta al objeto como un nuevo vestido. La señal es quitada. Es uno de los medios de hacer perceptible el objeto, de transformarlo en un elemento de obra de arte”* (TL, 184-185).

2. Carácter relativo del hecho literario

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

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

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

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

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

Un poco más arriba había afirmado el carácter relativo del hecho literario en los siguientes términos: *“La existencia de un hecho como **hecho literario** depende de su*

cualidad diferencial (es decir, de su correlación ya con la serie literaria, ya con una serie extraliteraria), en otros términos, de su función” (TL, 124-125).

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

IV. TEORÍA DE LA HISTORIA LITERARIA

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

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

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

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

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

1. Aspecto dialéctico de todo cambio

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

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

En la frase que se ha destacado se encuentra una nítida expresión del carácter dialéctico de toda novedad artística. Por su parte, Sklovski habla también por la misma época, en su libro *Rosánov* (1921), de la **línea entrecortada que suele seguir la evolución literaria**: en una época coexisten varias escuelas; una de ellas es la oficial, y las

otras están como escondidas, hasta que una más joven produce formas distintas que desplazan a las antiguas. En este mismo trabajo se acuña el concepto de “*autocreación dialéctica de formas nuevas*”, para insistir precisamente en la autonomía de la evolución literaria (TL, 68-70).

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

2. La historia literaria como sistema

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

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

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

La consideración de estas funciones es imprescindible en el estudio de la literatura, dado que **el hecho literario** sólo existe como *hecho diferencial*, respecto de la **serie literaria** o de la **serie extraliteraria**. ¿Cuáles son las **series vecinas** con las que se correlaciona la serie literaria? La **vida social**, dice Tinianov. ¿Cómo se relacionan? Por su **aspecto verbal**. Es decir, la **literatura, en la vida social**, desempeña una *función verbal*. [No nos podemos detener en los detalles de esta función, de la que Tinianov da numerosos ejemplos (TL, 131-134).]

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

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

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

V. LOS GÉNEROS LITERARIOS

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

1. Definición

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

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

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

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

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

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

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

2. Evolución de los géneros

De acuerdo con la concepción funcional de la forma literaria, ya antes comentada a propósito de la teoría de la historia literaria, es totalmente esperable que los formalistas hablen del cambio de los géneros. Así lo hace, por ejemplo, **Tinianov** cuando piensa que la definición de género depende del sistema con el que se relaciona, para sostener de forma general lo siguiente:

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

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

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

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

3. Tipología

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

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

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

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

VI. ESTILÍSTICA

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

1. El verso

Por lo que se refiere a sus estudios sobre las formas en verso, hay que destacar el enorme **interés que siguen teniendo las teorías métricas** de los formalistas. Interés que

reside especialmente en que los análisis de la técnica del verso tienen como finalidad una **explicación estética**, con lo que la métrica enlaza de forma natural con la poética.

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

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

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

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

Por último, **V. Zirmunskij** es autor de un importante **trabajo sobre la rima en la poesía rusa**, y de una **introducción a la métrica** (1925) que, traducida al inglés en 1966, muestra su valor como **síntesis magnífica de teoría métrica general**; por supuesto, todavía debe consultarse a la hora de hacer un estudio de métrica.

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

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

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

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

2. La prosa

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

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

3. Elementos de narratología

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

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

a) Relato objetivo y relato subjetivo

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

b) La narración corta

En este apartado hay que mencionar también los análisis que llevó a cabo V. Sklovski sobre los **procedimientos de construcción en la narración corta** (en *escalera*, en *círculo*); o sobre la **forma de unir varias narraciones cortas** (*enhebramiento*: las narraciones cortas se unen por un **personaje común**; *encuadre*: una narración corta sirve de **cuadro para un conjunto** de narraciones cortas, como en la picaresca) (véase TL, 170-196; y abreviado, en Volek, 1995: 121-136).

c) Motivación

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

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

d) Narración corta y novela

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

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

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

4. Teoría del cuento de V. Propp

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

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

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

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

Las **cuatro tesis fundamentales** de Propp son las siguientes:

- “1. *Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento.*
- “2. *El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado”* (1928: 33).
- “3. *La sucesión de las funciones es siempre idéntica”* (1928: 34).
- “4. *Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura”* (1928: 35).

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

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

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

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

Del interés que la obra de Propp tiene desde una perspectiva estructuralista, da cuenta la polémica entre el antropólogo Claude Lévi-Strauss y el autor ruso en los años 60 (Lévi-Strauss, Propp, 1960-1964). El investigador francés reconoce el valor de la obra de Propp como pionera. Meletinski (1968) explica la génesis y subraya la vitalidad del estudio del investigador ruso. Peter de Meijer (1981) informa cumplidamente de los trabajos sobre análisis del relato herederos de la morfología del cuento de Propp.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMBROGIO, Ignazio: 1973 *Formalismo y vanguardia en Rusia* (trad. de Vilma Vargas), Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela (edic. italiana, 1968).

- AUCOUTURIER, Michel: 1994 *Le formalisme russe*, Paris: PUF (Col. Que sais-je? 2880).
- BAJTIN, Mijail: 1979 *Estética de la creación verbal* (trad. de Tatiana Bubnova), México: Siglo XXI, 1982.
- BAJTIN, Mijail (Pavel N. Medvedev): 1928 *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica* (trad. de Tatiana Bubnova), Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- BRADFORD, Richard: 1994 *Roman Jakobson. Life, Language, Art*, London: Routledge.
- BROOKS, Peter: 1994 "Aesthetics and Ideology: What Happened to Poetics?", *Critical Inquiry*, 20 (3), 509-523.
- CABANILLES SANCHÍS, Antonia: 1991 "La poética formalista: su contribución a la teoría literaria del siglo XX", en Varios Autores, *Retórica y Poética*, Cádiz: Seminario de Teoría de la Literatura, 87-95.
- CULLER, Jonathan: 1989 "La littérarité", en Angenot, M. y otros, *Théorie littéraire: problèmes et perspectives*, Paris: PUF, 31-43. (Trad. esp. Siglo XXI.)
- DELLA VOLPE, Galvano: 1967 "Ajustes de cuentas con los formalistas rusos", en *Crítica de la ideología contemporánea* (trad. M.ª Ester Benítez), Madrid: A. Corazón, 1970, 139-155.
- DOLEZEL, Lubomír: 1990 *Occidental Poetics: tradition and progress*, Lincoln and London: University of Nebraska Press. (Trad. esp. de Luis Alburquerque, Madrid: Síntesis, 1997.)
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: 1984 "Sobre algunos trabajos de los formalistas rusos en sus versiones catellanas", *Epos* (Revista de Filología, UNED), I, 271-276.
- 1988 *Métrica y poética*, Madrid: UNED (Cuadernos de la UNED, 49).
- ERLICH, Victor: 1974 *El formalismo ruso* (trad. de Jem Cabanes), Barcelona, Seix Barral (1.ª ed. inglesa, 1955).
- GARCÍA BERRIO, Antonio: 1973 *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona: Planeta.
- HATZFELD, Helmut: 1956 "Métodos de investigación estilística", *Revista de Ideas Estéticas*, XIV, 43-65.
- JAKOBSON, Roman: 1958 *Linguistics and Poetics*, en Sebeok, T. (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass.: The M.I.T. Press, 1966 (1.ª ed., 1960), 350-377. (Trad. esp. en Jakobson, 1975: 347-395.)
- 1966-1988 *Selected Writings*, The Hague, Paris, New York, Berlin, Amsterdam: Mouton, 8 vols.
- 1971 "El papel de los círculos lingüísticos", en *Obras Selectas, I*, 167-176.
- 1973 *Questions de poétique*, Paris: Seuil.
- 1975 *Ensayos de lingüística general* (trad. de Josep M.ª Pujol y Jem Cabanes), Barcelona: [Seix Barral, 1975, 1981] Ariel, 1984.
- 1980 *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska* (trad. de Joan A. Argente), Barcelona: Crítica, 1981.
- 1981 "Toward the History of the Moscow Linguistic Circle", en *Selected Writings*, VII, 1985, 279-282.
- 1984 "Réponses", *Poétique*, 57, 3-25.
- 1985 *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal* (trad. Mónica Mansour), México: FCE, 1992.
- 1988 *Obras Selectas, I* (versión esp. de José L. Melena, Jenaro Costas y Valentín Díez), Madrid: Gredos.
- JAMESON, Fredric: 1972 *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso* (trad. Carlos Manzano), Barcelona: Ariel, 1980.
- JAUSS, Hans Robert: 1967 *La historia literaria como desafío a la ciencia literaria*, en Hans Ulrich Gumbrecht y otros, *La actual ciencia literaria alemana* (trad. Hans Ulrich Gumbrecht y Gustavo Domínguez León), Salamanca: Anaya, 1971, 37-114.
- JEFFERSON, Ann: 1986 "Russian Formalism", en A. Jefferson, D. Robey (eds.), *Modern Literary Theory*, London: Batsford, 2.ª ed. (1.ª ed. 1982).
- 1990 "Literariness, Dominance and Violence in Formalist Aesthetics", en Peter Collier, Helga Geyer-Ryan (eds.), *Literary Theory Today*, Cambridge: Polity Press, 125-141.

- KHLEBNIKOV, Velimir: 1970 "Livre des préceptes", *Poétique*, 1, 112-126; 2, 233-254.
 — 1984 *Antología poética y estudios críticos*, selección, traducción y presentación de Javier Lentini, Barcelona: Editorial Laia.
- LÉVI-STRAUSS, Claude; PROPP, Vladimir: 1960-1964 *Polémica* (trad. José Martín Arancibia), Madrid: Fundamentos, 1972.
- LOTMAN, Iuri: 1970 *La structure du texte artistique* (trad. fr. de varios autores bajo la dirección de Henri Meschonnic), Paris: Gallimard, 1973. (Trad. esp. de Victoriano Imbert, Madrid: Istmo, [1978] 1988.)
- MARGHESCOU, Mircea: 1974 *El concepto de literariedad. Ensayo sobre las posibilidades de una ciencia de la literatura* (versión esp. de Laura Cobos), Madrid: Taurus, 1979.
- MATEJKA, Ladislav: 1978 "The Formal Method and Linguistics", en L. Matejka, K. Pomorska (eds.), 1978: 281-295.
- MATEJKA, Ladislav; POMORSKA, Krystyna (eds.): 1978 *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Ann Arbor: The University of Michigan Press (1.ª ed., 1971).
- MEDVEDEV, P. N. [M. M. Bajtin]: 1928 *The Formal Method in Literary Scholarship*, Baltimore, London: The Johns Hopkins U. P., 1978. [Trad. it. del ruso: *Il metodo formale nella scienza della letteratura: Introduzione critica alla poetica sociologica*, Bari: Dedalo Libri, 1978.]
- MEIJER, Peter de: 1981 "L'analyse du récit", en A. Kibédi Varga (ed.), *Théorie de la littérature*, Paris: Picard, 177-189.
- MELETINSKI, E.: 1968 *El estudio estructural y tipológico del cuento*, en V. Propp, 1928: 179-221.
- POMORSKA, Krystyna: 1968 *Russian formalist theory and its poetic ambiance*, The Hague: Mouton.
- POZUELO YVANCOS, José María: 1979 *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia: Universidad.
 — 1988 "Poética formalista y desautomatización", en *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid: Taurus, 19-68.
- PROPP, Vladimir: 1928 *Morfología del cuento* (trad. de Lourdes Ortiz de la trad. francesa, 1970, de la 2.ª ed. rusa, 1968), Madrid: Fundamentos, 1974, 2.ª ed.
 — 1946 *Las raíces históricas del cuento* (trad. de José Martín Arancibia), Madrid: Fundamentos [1974], 1987, 5.ª ed.
- REYES, Alfonso: 1986 *La experiencia literaria*, Barcelona: Bruguera.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes: 1991 *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Madrid: Júcar.
- SKLOVSKI, Victor: 1914 *Resurrezione della parola* (trad. it. de Remo Faccani), en Carlo Prevignano (ed.), *La semiotica nei paesi slavi*, Milano: Feltrinelli, 1979, 101-108.
 — 1923 *Viaje sentimental. Crónicas de la revolución rusa* (trad. de Carmen Artal de la versión italiana), Barcelona: Anagrama, 1972.
 — 1923a *Zoo o cartas no de amor* (trad. de Joaquín Jordá), Barcelona: Anagrama, 1971.
 — 1971 *Sobre la prosa literaria. (Reflexiones y análisis)* (trad. Carmen Laín González), Barcelona: Planeta.
 — 1972 *Maiakovski* (trad. de la versión italiana: Francisco Serra Cantarell), Barcelona: Anagrama.
 — 1973 *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo* (trad. José Fernández Sánchez), Madrid: Alberto Corazón.
 — 1973a *Eisenstein* (trad. de la versión italiana: Joaquín Jordá), Barcelona: Anagrama.
 — 1975 *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo símil* (trad. de Victoriano Imbert), Barcelona: Planeta.
- SOLA, Agnès: 1989 *Le futurisme russe*, Paris: PUF.
- STEINER, Peter: 1984 *Russian Formalism. A Meta-poetics*, Ithaca, London: Cornell University Press.
- TINIANOV, Iuri: 1924 *El problema de la lengua poética* (trad. de Ana Luisa Poljak), Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

- 1991 *Formalisme et histoire littéraire* (tr., anotado y presentado por Catherine Depretto-Genty), Lausanne: L'Age d'Homme.
- TYNIANOV, I.; EIKHENBAUM, B.; SHKLOVSKI, V.: 1973 *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos*, vol. I (trad. de Agustín García Tirado y Juan Antonio Méndez), Madrid: Alberto Corazón, 2.^a ed.
- TITUNIK, I. R.: 1973 "El método formal y el método sociológico (M. M. Bajtin, P. N. Miedviediev, V. N. Voloshinov) en la teoría y el estudio de la literatura en Rusia", apéndice II a Valentín N. Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (trad. del inglés de Rosa María Rússovich), Buenos Aires: Nueva Visión, 1976, 213-242.
- TODOROV, Tzvetan: 1965 (ed.) *Théorie de la littérature*. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson. Paris: Seuil. (Trad. esp. Buenos Aires: Signos, 1970; México: Siglo XXI, 1980, 4.^a ed.)
- 1965 "L'héritage méthodologique du formalisme", en *Poétique de la prose*, Paris: Seuil, 1971, 9-31.
- 1968 "Formalistes et futuristes", *Tel Quel*, 35, 42-45.
- 1972 "La poétique en URSS", *Poétique*, 9, 102-115.
- 1984 "Le langage poétique. (Les Formalistes russes)", en *Critique de la critique*, Paris: Seuil, 17-37. (Trad. esp. Barcelona: Paidós, 1991.)
- TOMACHEVSKI, Boris: 1925 *Teoría de la literatura* (trad. de Marcial Suárez. Prólogo de Fernando Lázaro Carreter), Madrid: Akal, 1982.
- TROTSKI, Leon: 1923 *Literatura y revolución*, trad. de los capítulos 4, 5 y 6, en *Sobre arte y cultura*, Madrid: Alianza Editorial [1971], 1973, 2.^a ed.
- VALLES CALATRAVA, José; DAVIDENKO, Marina (eds.): 2000 *La crítica social-realista rusa*, 2 vols., Almería: Universidad de Almería.
- VINOGRADOV, Viktor V.: 1963 *Stilística e poetica* (trad. del ruso de Eridano Bazzarelli e Annamaria Carpi), Milano: Mursia, 1972.
- VOLEK, Emil: 1985 "Paradojas del formalismo ruso y de su herencia", en *Metaestructuralismo*, Madrid: Fundamentos, 49-94.
- 1992 (ed.) *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Vol. I Polémica, historia y teoría literaria* (introducción, notas y traducciones de Emil Volek), Madrid: Fundamentos.
- 1995 (ed.) *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Vol. II Semiótica del discurso y postformalismo bajtiniano* (introducción, notas y bibliografía de Emil Volek), Madrid: Fundamentos.
- WAHNÓN BENSUSAN, Sultana: 1992 "Eijembaum y Bajtin: dos visiones de *El Capote* de Gógol", *Tropelías* (Zaragoza), 3, 193-202.
- WELLEK, René: 1955-1992 *Historia de la crítica moderna (1750-1950)* (varios traductores), Madrid: Gredos, 1969-1996, 7 vols.
- 1982 "Russian Formalism", en *The Attack on Literature and Other Essays*, Chapel Hill, Brighton: The University of North Carolina Press, The Harvester Press, 119-134.
- 1991 *A History of Modern Criticism: 1750-1950. Volume 7: German, Russian, and Eastern European Criticism, 1900-1950*, New Haven and London: Yale University Press.
- WELLEK, René; WARREN, Austin: 1949 *Teoría literaria* (versión esp. de José M.^a Gimeno), Madrid: Gredos, 1969, 4.^a ed, reimpr.
- ZIRMUNSKIJ, Viktor: 1925 *Introduction to metrics* (trad. de C. F. Brown), The Hague: Mouton, 1966.

Capítulo XV

TEORÍA LITERARIA RUSA POSTFORMALISTA

I. INTRODUCCIÓN

El estudio de la teoría formalista rusa debe completarse con el conocimiento de autores posteriores rusos que, en parte, **se entienden a partir de la escuela formalista**. Así, **M. M. Bajtin** (1895-1975) se explica en función de los **puntos que lo separan del formalismo**, mientras que **I. M. Lotman** (1922-1993) y la **Escuela de Tartu** se explican como **continuación**, en parte, y **ampliación de los temas de interés en que se ocuparon los formalistas**.

Bajtin, que **cronológicamente se sitúa entre el formalismo ruso y la Escuela de Tartu**, tiene una tendencia más **sociológica** en sus investigaciones (entendiendo sociológico en un sentido amplio), y es calificado por **Todorov** como **una de las figuras más fascinantes y enigmáticas de la cultura europea de la mitad del siglo XX** (1984: 83).

Por lo que se refiere a Lotman y la Escuela de Tartu, **Todorov** habla de un **renacimiento de los estudios de poética** a propósito de esta corriente. **Tal renacimiento es situado por Todorov en 1962** (1972: 102).

A pesar de las **diferencias cronológicas** de su actividad, la **repercusión pública de la obra de Bajtin y de Lotman es prácticamente simultánea**, pues **Bajtin empieza a ser conocido con la reedición, en 1963, de su trabajo sobre Dostoievski**, cuya primera edición es de 1929; es decir, por la misma época en que empieza su actividad la Escuela de Tartu.

La **difusión en Occidente** de la obra de estos dos teóricos rusos **empieza por la misma época** (finales de los años 60, y durante los 70, al hilo ya de la aparición de sus trabajos en ruso). Por supuesto, hoy todavía son puntos de referencia obligada para muchas cuestiones de teoría literaria, según muestra la producción teórica literaria reciente.

II. MIJAIL M. BAJTIN (1895-1975)

1. La obra de Bajtin

Tenemos la posibilidad de conocer el pensamiento de M. Bajtin acerca de la literatura por las **traducciones**, al español o a otras lenguas occidentales, de sus obras.

Entre ellas, cabe citar:

- su magnífico trabajo sobre la **cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento** (1965), libro muy pronto traducido al español;
- su **análisis de la novela de Dostoievski**, en el que, entre otras cosas, expone e ilustra el concepto de **polifonía textual** (1963);

- su profundización en el **análisis de la estructura novelesca** (1975);
- y la **recopilación de trabajos**, inéditos o inacabados, de distintas épocas de su vida, sobre **problemas concretos que tienen que ver con la estética o la historia literarias** (1979).

A partir del conocimiento de estos trabajos y la impronta personal de todos ellos, **la figura de M. Bajtin se presenta hoy como la de un clásico de la teoría literaria**. David Lodge (1987), puede decir que la **gran diferencia de la teoría literaria** entre el año **1958**, año del congreso de Bloomington -donde R. Jakobson pronunció su conferencia sobre lingüística y poética-, y el **final de los años 80** es, sin duda, el conocimiento de M. M. Bajtin.

2. Conocimiento de Bajtin en Occidente

Mucho han contribuido al conocimiento de la obra de Bajtin los **representantes del formalismo francés procedentes de países del Este: Julia Kristeva y Tzvetan Todorov**. Este último, aparte de numerosas referencias en artículos, le ha consagrado un libro (Todorov, 1981), y todavía en el último de sus trabajos de teoría literaria le reserva un capítulo (1984: 83-103), que es el prólogo a la edición francesa de Bajtin (1979), con alguna leve modificación, aparecida también en 1984.

No se trata de hacer, en este momento, la presentación de las teorías o de los trabajos acerca de las teorías de M. Bajtin. Para empezar, es suficiente con los trabajos citados de T. Todorov, así como otro artículo del mismo autor (1979) y el de I. R. Titunik (1973), en el que se sitúa el pensamiento de Bajtin en el contexto de la teoría literaria rusa de la década de 1920. Trabajo clásico es el de Clark y Holquist (1984), con abundantes datos necesarios para el conocimiento de la vida y el pensamiento de Bajtin.

Hay que citar la temprana atención, dentro de la teoría española, dedicada a su pensamiento por **Alicia Yllera** (1974: 78-80). También debe mencionarse el artículo de **Tatiana Bubnova** (1980), traductora de su obra al español, sobre algunos aspectos del pensamiento de M. Bajtin (concepción del lenguaje y su enfoque filosófico, la novela como género literario, la ambigüedad); y la utilización del concepto bajtiniano de **polifonía textual** en el trabajo de **Graciela Reyes** (1985).

En la bibliografía se encontrarán otros títulos de estudios que desarrollan y comentan aspectos particulares de la teoría de Bajtin. Véanse, igualmente, los manuales citados en la introducción general a la teoría del siglo XX. También se encontrarán referencias sobre su vida y su obra en las introducciones con que se acompañan las traducciones de las obras de Bajtin a las lenguas occidentales. Mención especial hay que hacer del trabajo de Iris M. Zavala (1991) como obra que, por publicarse en español en una colección de amplia difusión, va a contribuir, sin duda, a un conocimiento de Bajtin en círculos más grandes de estudiosos. Aparte del interés que tiene el intento de integrar el pensamiento de Bajtin en toda una corriente de preocupaciones postestructuralistas, y ofrecer una buena información bibliográfica sobre el autor ruso. A propósito de bibliografía, hay que citar la muy útil de J. Huerta Calvo (1987), que se refiere a la obra de Bajtin y sus traducciones a las principales lenguas occidentales, al tiempo que da unas notas sobre su contenido.

3. Bajtin, Voloshinov, Medvedev

Una de las cuestiones más debatidas es la de la intervención de Bajtin en trabajos, producidos en los años 20 en lo que se conoce como *Círculo de Bajtin*, y que salen publicados con la firma de otros autores. Es el caso de las obras de **Voloshinov** (1930) sobre **filosofía del lenguaje** y (1927) sobre el **freudismo**; y la de **Medvedev** (1928) sobre el formalismo ruso.

Las actitudes ante este problema van desde **quienes sustituyen el nombre de Voloshinov y Medvedev por el de Bajtin**, sin más, a quienes más cautamente, como Todorov, **mantienen los dos nombres separados por una barra**, que deja sin definir el grado de participación y reconoce una cierta comunidad de ideas. Los datos para la discusión se encontrarán en el prólogo a la edición francesa de Bajtin (1975: 10), en Winner (1979: 17) y Todorov (1981: 16-24).

4. Bajtin y el formalismo ruso

Una de las facetas del pensamiento de Bajtin es la que se deriva de su postura ante el formalismo ruso. Por razones ideológicas, **Bajtin se ve enfrentado al formalismo**, con opiniones críticas respecto al quehacer de los formalistas. El *Círculo de Bajtin* se muestra en actitud igualmente crítica, según demuestra el trabajo de **Medvedev** (1928) *El método formal en los estudios literarios*.

Se ha discutido si Bajtin es el autor real de esta obra, como acabamos de ver en el apartado anterior. Vamos a dejar aparte la discusión de este trabajo, porque en Titunik (1973: 221-226) puede encontrarse un resumen del mismo referido a la actitud de Medvedev frente a las ideas de los formalistas sobre: la oposición lengua literaria y lengua común, teorías del género literario y pensamiento sobre la evolución literaria.

a) Crítica de Bajtin al formalismo

Para tener una idea del tipo de crítica a la que Bajtin somete al formalismo ruso, vamos a resumir el trabajo de 1924 titulado *El problema del contenido, del material y de la forma en la obra literaria* (1975: 21-82). De este trabajo, extraemos las ideas que tienen que ver con la crítica al formalismo.

Carencia de una estética general

Los formalistas, según Bajtin, parten de una **actitud falsa ante la estética general**: tratan de construir un sistema de juicios científicos sobre el arte literario "*independientemente de los problemas de la esencia del arte en general*" (1975: 25). Sin una concepción sistemática del dominio estético, no se puede separar, aislar, el objeto de estudio de la poética, la obra literaria, fuera de la masa de obras verbales de otra especie. **La autonomía del arte está fundada y garantizada por su participación en la unidad de la cultura, donde ocupa un lugar necesario e irremplazable**. Por todo ello: "*La poética, sistemáticamente definida, debe ser la estética del arte literario*" (1975: 27).

Dependencia excesiva de la lingüística

Sin orientación estética general, la poética cae en una simplificación extrema: se pega a la lingüística, y ésta llega a ocupar el papel que está destinado a la estética general, y no el suyo, que es el de auxiliar nada más. Por aquí se llega a una estima exagerada del material, que es lo que diferencia a las artes. Pero, ¿es legítima esta exageración en la estima del material? Se tiende a concebir la forma como la de un material dado, como una combinación del material en los límites impuestos por la lingüística. Y esto es lo que únicamente les interesa, mientras que todos los demás valores expresados por el artista (éticos, religiosos, expresivos...) son, para los formalistas, nada más que metáforas. *La estética formalista es una estética material.*

Limitaciones de la estética material

La estética material es inofensiva y fecunda cuando estudia solamente la técnica de la obra de arte. Es nefasta cuando se intenta comprender y explorar la obra en su singularidad y su significación estéticas.

Si no se conforma con la descripción técnica, la estética material cae en errores y dificultades insuperables. En cinco apartados reparte Bajtin los problemas que presenta la estética material.

Incapacidad para definir la forma artística

1. La estética material es incapaz de fundamentar la forma artística, pues la entiende como forma del material, del que se convierte en pura ordenación exterior. No comprende que la forma es sostenida por una intención emocional y volitiva (del artista y el receptor). La forma, cuando es significativa en arte, está relacionada con alguna cosa orientada a algún valor exterior al material.

Imposibilidad de comprender el “objeto estético”

2. La estética material no puede fundamentar la diferencia esencial entre el objeto estético y la obra material, entre las articulaciones y uniones en el interior de este objeto, y las articulaciones y uniones materiales en el interior de la obra: por todas partes muestra una tendencia a mezclar estos elementos. Pues el objeto del análisis estético está en la obra tal y como aparece cuando el artista y el espectador orientan hacia ella su actividad estética. El objeto del análisis estético (el *objeto estético*) es el contenido de la actividad estética (contemplación) orientada a la obra. La estética material no va más allá de la obra en cuanto material organizado, sólo llega a la obra como objeto de la física o la lingüística.

Confusión de “formas arquitectónicas” y “formas composicionales”

3. En las obras de estética material se produce una constante e inevitable confusión entre las formas arquitectónicas y composicionales. Es decir, no se dis-

tingue el aspecto estético, más abstracto, “*las formas que toman los valores morales y físicos del hombre estético*” -tal es la *forma arquitectónica*- de los procedimientos compositivos -las formas de los géneros, por ejemplo, que son *formas composicionales*-, formas concretas perceptibles físicamente.

Dos ejemplos, de los que da Bajtin en este lugar, aclaran perfectamente la distinción: “*El drama es una forma composicional (diálogo, articulación en actos, etc.) pero lo trágico y lo cómico son las formas arquitectónicas de su realización*”. Otro ejemplo: “*El ritmo puede ser comprendido de dos formas: como forma arquitectónica o como forma composicional. En tanto que disposición del material sonoro, empíricamente percibido, audible y conocible, el ritmo es composicional; dirigido emocionalmente, relacionado con el valor de la aspiración y de la tensión interiores que culmina, es arquitectónico*” (1975: 35).

Incomprensión de lo “estético” en general

4. La estética material es **incapaz de explicar la visión estética fuera del arte**: la contemplación estética de la **naturaleza**, los aspectos estéticos del **mito**, de la **concepción del mundo**. En estos casos, **no hay, precisamente, un material organizado, una técnica**.

Incapacidad para fundar la historia del arte

5. La estética material no puede fundamentar la historia del arte. Al separar las artes, y **tratar la obra como una cosa**, la estética material **solamente puede hacer un cuadro cronológico de las modificaciones de los procedimientos técnicos** de un arte dado, “*pues una técnica aislada no puede tener historia*” (1975: 38).

Hasta aquí, imperfectamente resumido, el pensamiento de Bajtin sobre el formalismo ruso, según la crítica que de él hace en 1924. Las objeciones que Bajtin plantea al formalismo ruso parecen **utilizables en toda crítica que quiera hacerse a una corriente tan importante en la teoría literaria del siglo XX como es la que se centra en la lingüística como disciplina que guía las investigaciones literarias**. Definir lo literario partiendo sola y exclusivamente de lo lingüístico, tiene las dificultades que Bajtin achaca al formalismo ruso.

b) Intereses compartidos con el formalismo

No debe creerse, sin embargo, que el rechazo al formalismo es radical. Antes se ha visto cómo **Bajtin reconocía cierta utilidad a la estética material para la descripción de la técnica artística**. Sin que pueda negarse una oposición al formalismo, Titunik matiza las relaciones entre el círculo de Bajtin y el formalismo en los siguientes términos:

“A la vez pueden esgrimirse argumentos perfectamente defendibles en otro sentido [que el de la oposición]: que el grupo de Bajtin y los formalistas compartían cierto número de cruciales intereses en común; que las teorías formalistas nutrieron y estimularon el pensamiento del grupo Bajtin -y no sólo por

reacción-; que en algunos aspectos, específica y concretamente en el dominio de la poética, el grupo Bajtin empleaba conceptos muy próximos de los que estaban aún siendo formulados, calificados y desarrollados luego por el método formal a medida que evolucionaba; finalmente, que ambas líneas estaban destinadas a converger; y en efecto convergieron, pero sólo en otro lado y bajo diferentes auspicios, en el estructuralismo de la Escuela de Praga, y especialmente en la obra de Ian Mukarovski” (1973: 215).

5. Conceptos fundamentales de Bajtin

Sería pretencioso, además de imposible, intentar dar exacta cuenta de la **riqueza del pensamiento** de M. Bajtin, en el cuadro de la presentación académica que intentamos ahora. Si consiguiéramos incitar a la **lectura de sus obras**, ya estaría de sobra conseguido el objetivo principal. Un libro como el que trata de Rabelais es muy sugerente para todo historiador de la literatura europea de la época; las no escasas referencias a Cervantes demuestran, además, el interés para el historiador de la literatura española.

a) Asistematicidad de su pensamiento

Asumiendo los riesgos de toda simplificación, podemos decir que el trabajo de Bajtin tiene **dos facetas** que nos interesan especialmente, desde el punto de vista del teórico de la literatura:

- la del **teorizador de la novela y de la prosa** en sus aspectos estructurales, estilísticos e históricos, faceta ésta que se encuentra en todas sus obras;
- la del **lingüista que se preocupa por el análisis del discurso**, por el **lenguaje en su funcionamiento**, como enunciación y como enunciado; véase como ejemplo de esta orientación su pensamiento sobre los géneros del discurso (en 1979).

Aparte dejamos su preocupación por **problemas de estética general**, en el marco de la polémica con el formalismo, o las muy interesantes apreciaciones de **historia literaria o cultural**.

El mayor riesgo de la simplificación que llevamos a cabo está, quizá, en pensar que la teoría de Bajtin se presenta separada, cronológica o sistemáticamente, en estos apartados. Nada más alejado de la realidad de su quehacer, como puede comprobar quien se acerque a su obra. Todorov lo observa nítidamente:

“Las escritos de Bajtin se asemejan más bien a los elementos de una serie que a las componentes de una construcción progresivamente elaborada: cada uno de ellos contiene, de alguna manera, el conjunto de su pensamiento, pero encierra también un deslizamiento, un desplazamiento apenas perceptible en el seno de este mismo pensamiento, y que frecuentemente es lo que le da interés” (1981: 25-26).

Son tan variadas las facetas del pensamiento de Bajtin, que el mismo Todorov dice que *“uno duda de que haya habido siempre en su origen una sola y única persona”* (1984: 83).

El carácter del pensamiento de Bajtin justificaría una presentación del mismo centrándonos en el concepto de *dialogismo*. Pues, se trate de la teoría del lenguaje, de la his-

toría literaria o de la antropología filosófica -corrientes de pensamiento presentes en Bajtin (Todorov 1981: 26)-, **siempre encontramos su teoría del dialogismo.**

b) Teoría de la novela

La novela es el género que ha centrado la mayor parte de los análisis de Bajtin. Esto se explica por ser **el género que precisamente mejor ilustra el concepto de dialogismo lingüístico.** Con esto, una vez más, se comprobaría la unidad del pensamiento de Bajtin en torno a unos **temas constantes que se van haciendo y matizando.** El funcionamiento del *plurilingüismo*, de la *polifonía* de voces presentes en el texto, del *dialogismo*, queda perfectamente descrito en la siguiente caracterización de la novela, que, como ejemplo, se reproduce en los mismos términos de Bajtin:

“La novela, considerada como un todo, es un fenómeno pluriestilístico, plurilingüístico, plurivocal. El analista se encuentra en ella con ciertas unidades estilísticas heterogéneas, en planos lingüísticos diferentes y sometidas a diversas reglas estilísticas. He aquí los principales tipos de estas unidades composicionales y estilísticas, que forman normalmente las diversas partes del conjunto novelesco:

1. *La narración directa, literaria, en sus variantes multiformes.*
2. *La estilización de las diversas formas de la narración oral tradicional o relato directo.*
3. *La estilización de las diferentes formas de la narración escrita, semi-literaria y corriente: cartas, diarios íntimos, etc.*
4. *Diversas formas literarias, pero que no tienen que ver con el arte literario, del discurso del autor: escritos morales, filosóficos, digresiones eruditas, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, recensiones y cosas por el estilo.*
5. *Los discursos de los personajes, estilísticamente individualizados.*

Estas unidades estilísticas heterogéneas se amalgaman, penetrando en la novela, forman allí un sistema literario armonioso y se someten a la unidad superior del conjunto, que no se puede identificar con ninguna de las unidades que dependen de él” (1975: 87-88).

No creemos que necesiten aclaración, en el marco de la presente exposición, la idea de la novela de Bajtin, tal y como queda resumida en las palabras anteriores. Palabras que deben tomarse como una incitación a penetrar detenida y atentamente en el rico pensamiento bajtiniano sobre la novela.

c) Lingüística del discurso

Una temprana formulación de las **tareas** que Bajtin **asigna a la lingüística**, en la línea de incluir los **grandes conjuntos verbales**, se encuentra en el trabajo de 1924 comentado anteriormente, a propósito de sus relaciones con el formalismo, cuando dice:

“La lingüística no ha sabido dominar metódicamente su objeto en todos los dominios. Apenas comienza, y difícilmente, a dominarlo en el dominio de

la sintaxis, poco ha hecho en el de la semasiología, no ha desbrozado absolutamente nada la sección en la que se situarían los grandes conjuntos verbales: largos enunciados de la vida corriente, diálogos, discursos, tratados, novelas, etc., porque estos enunciados pueden, y deben, ser definidos y estudiados, también ellos, de manera puramente lingüística, como fenómenos del lenguaje” (1975: 59).

Teoría del enunciado

Parte principalísima de esta **lingüística del discurso** es la *teoría del enunciado*. Un resumen de esta teoría se encuentra en **Todorov** (1981: 67-93), y de él destacamos algunos detalles. Todo **enunciado tiene dos aspectos**:

- uno **reiterable**, que **procede de la lengua**;
- otro **único**, que **viene del contexto de enunciación**.

Este **segundo aspecto representa lo individual, lo único**, y ahí es donde reside su **sentido, su intención**. Es la parte del enunciado donde se da una **relación con la verdad, la justicia, la belleza, el bien, la historia**. Este segundo aspecto, que desborda lo lingüístico y filológico, es **propio del texto en situación**, tomado en la cadena de los textos, en la **comunicación verbal que se da en el interior de un dominio concreto**. Se une a los otros textos, no reiterables, únicos también, por **relaciones** particulares de **naturalidad dialógica** (Todorov 1981: 79-80).

Dialogismo

El **conjunto de enunciados constituye la vida verbal de una comunidad**, que se caracteriza por una *heterología*, una diversidad de enunciados. La **relación entre los enunciados** es llamada por Julia Kristeva y por Todorov *intertextualidad*, y es lo que Bajtin llama *dialogismo*. Veamos, en palabras de Bajtin, cómo se caracteriza este fenómeno:

“La orientación dialógica es, por supuesto, un fenómeno característico de todo discurso. Es la dirección natural de todo discurso vivo. El discurso encuentra el discurso de otro en todos los caminos que llevan hacia su objeto, y no puede dejar de entrar en interacción viva e intensa con él. Sólo el Adán mítico, abordando con el primer discurso un mundo virgen y aún no nombrado, el solitario Adán, podía verdaderamente evitar de manera absoluta esta reorientación mutua en relación al discurso de otro, que se produce en el camino hacia su objeto” (apud Todorov, 1981: 98).

La **novela es el género dialógico por excelencia**, pues, según se ha visto antes, en la novela hay un conglomerado, un **sistema dialógico**, de **imágenes de “lenguas”**, de **estilos muy variados**.

Para el conocimiento de la *teoría del discurso*, o *translingüística*, de la que hemos dejado fuera muchísimos matices, es recomendable la lectura del trabajo, de 1934-1935, titulado “El discurso en la novela”, recogido en 1975: 83-233.

III. J. M. LOTMAN (1922-1993) Y LA SEMIÓTICA RUSA

1. Fuentes para su estudio

El otro desarrollo de la teoría literaria posterior al formalismo en Rusia es el encabezado por J. M. Lotman como figura más conocida. No hay más que leer el libro de Lotman que de forma sintética y sistemática presenta su **teoría general del texto literario** (Lotman: 1970), para darse cuenta de los **continuos puentes establecidos entre su teoría y la de los viejos formalistas de forma explícita**.

Sobre el paso entre el trabajo de M. Bajtin y los semiólogos rusos surgidos en la década de 1960, y conocidos como Escuela de Tartu, puede ilustrar la respuesta dada por Bajtin a la revista *Novy Mir* en 1970 (Bajtin, 1979: 339-348). En ella Bajtin reflexiona sobre los estudios literarios actuales en Rusia, y cita, entre los grandes acontecimientos, las publicaciones de los *Trabajos sobre los sistemas semióticos* de los investigadores agrupados en torno a J. M. Lotman (Bajtin, 1979: 342).

Disponemos, en nuestro ámbito cultural, de los materiales suficientes para la iniciación en el conocimiento de esta corriente, que, dado su **carácter semiótico**, se ocupa de la literatura, pero **no solamente de ella**, sino que muestra interés por los más **variados aspectos de la cultura y de las artes**. Este carácter es evidente en las distintas colecciones de escritos que conocemos.

Para la información acerca de problemas y autores de la teoría literaria rusa postformalista, pueden verse los trabajos de Segal (1973), Todorov (1972), Lozano (1979) y Lhoest (1979). Mención especial merece el magnífico estudio de Ann Shukman (1977) sobre la obra de Lotman, donde, al hilo del comentario del pensamiento de este autor, se encuentran muy útiles noticias sobre las investigaciones rusas que tienen que ver con la literatura. Un temprano comentario del pensamiento de J. M. Lotman se debe a Antonio García Berrio (1973: 394-404). Noticias sobre el desarrollo de la estilística funcional rusa se encontrarán en el libro de Ludmila A. Kaida (1986).

Textos de los principales representantes de la teoría literaria y semiótica rusa de la época postformalista se pueden encontrar -en español, francés o italiano- en las siguientes obras: J. M. Lotman (1964, 1970), J. M. Lotman y B. A. Uspenski (1976), J. M. Lotman y Escuela de Tartu (1979), *Tel Quel*, 35 (1968). B. A. Uspenski (1968), Roland Barthes y otros (1970), Comunicación (1972), Carlo Prevignano (1979). Como se ve, hay materiales suficientes para un primer acercamiento a las teorías postformalistas rusas de carácter semiótico.

En lo que sigue nos limitamos a una nota sobre la semiótica rusa y sobre J. M. Lotman como figura más conocida en el terreno de la teoría literaria.

2. La semiótica rusa

El nacimiento de la moderna semiótica rusa -que se suele fijar en el **simposio celebrado en Moscú en 1962**, con el objeto de estudiar los **sistemas de los signos**- estaba preparado por la renovación, desde **mediados de los años 50**, del interés por la **lógica y la lingüística matemáticas, la cibernética o la traducción automática**.

Como ejemplo de este ambiente, puede citarse la **conferencia que en 1961 organiza la Universidad de Gorki para la aplicación de los métodos matemáticos al análisis del lenguaje literario** (Shukman, 1977: 8-10).

a) Simposio de 1962

En el *simposio de 1962 en Moscú* -al que asisten los más conocidos representantes de la disciplina, menos Lotman-, se perciben, según A. Shukman, las que serán **características de la semiótica rusa**:

1. la noción de **sistema modelizante**;
2. creencia en la aplicabilidad de la **teoría de la información al estudio de los fenómenos culturales**, y visión de la **cultura como red de canales de comunicaciones**;
3. papel esencial de la **lingüística y la lógica** en la provisión de **metodología** para el estudio del sistema;
4. extensión del **objeto** de la semiótica a **todos los aspectos de la cultura humana**;
5. reconocimiento de la rica vida intelectual del **pasado ruso**.

b) Escuelas de verano de Tartu

En 1964, **J. M. Lotman** organiza la *primera escuela de verano en Tartu* (Estonia), y así queda formado el **grupo semiótico de Moscú-Tartu**. El mismo Lotman organizará sucesivas reuniones, llamadas escuelas de verano, y publicará una serie con los trabajos presentados, cuyo título es *Trabajos sobre los sistemas de signos*.

Esta colección es una de las principales fuentes para el acceso a la semiótica rusa. Algunos de los textos de estas reuniones pueden encontrarse en Carlo Prevignano (1979) y en las colecciones antes mencionadas.

c) Figuras destacadas

En su presentación de la semiótica rusa, **Françoise Lhoest** (1979) concreta las **principales figuras del grupo** en los siguientes nombres: el lingüista **A. A. Zaliznjak**; los especialistas en mitología y religión eslava e indoeuropea, **V. N. Toporov** y **V. V. Ivanov** (editor del libro de Bajtin, 1965); la especialista en lengua y mitología de los Veda, y esposa de Toporov, **T. J. Elizarenkova**; el discípulo de Zirmunskij y especialista en folclore y mitología de muy diversos países, **E. M. Meletinskij**; **A. J. Syrkin**, residente en Israel y especialista en la India; el historiador y germanista, **A. J. Gurevic**.

Y como **figuras más conocidas en occidente**, **B. A. Uspenski** y **J. M. Lotman**. Del lingüista **B. A. Uspenski** hay que decir que es conocido, sobre todo, por la pronta traducción de su libro de 1970, *Poética de la composición*, al inglés en 1973. Este trabajo es comentado por Todorov (1972), y trata del **punto de vista**, apoyándose en las teorías de Bajtin y Voloshinov sobre la cuestión.

d) Características de la semiótica rusa

F. Lhoest nota como características de la semiótica rusa:

- el que **no forman un grupo netamente separado** de otros estudiosos -hay trabajos semióticos en publicaciones que no tienen este carácter, y en las colecciones de trabajos semióticos, los hay que no lo son-;

- el **predominio de los trabajos concretos, prácticos**, en lingüística, poética, semiótica de la cultura, **sobre las discusiones teóricas** acerca de los sistemas significantes;
- el expresarse en **artículos cortos**, más que en grandes monografías.

El resultado de todo ello es *“un mosaico multiforme y multicolor”*. La **variedad de especialidades** a las que se dedican los cultivadores de la semiótica, especialidades de rica tradición en los estudios rusos, contribuye, sin duda, también a esta sensación.

3. Juri M. Lotman

El que fue profesor de la Universidad de Tartu, y organizador de las Escuelas de Verano, es, sin duda, el **representante de la semiótica rusa más conocido en occidente**, y el autor que cuenta con **mayor número de traducciones de sus trabajos** al inglés, alemán, italiano, francés o español.

Historiador de la literatura formado en Leningrado, **donde seguía viva la tradición formalista** establecida por **Eichenbaum y Tinianov** -maestros de sus maestros Gukovsky y Mordovchensko-, Lotman, antes de dedicarse a la semiótica, era un **especialista en siglo XVIII y principios del siglo XIX**. Por su formación, Lotman está **cerca de los formalistas rusos**, como señalan A. Shukman (1977: 6) y **Fokkema e Ibsch**, quienes llegan a decir:

“Se puede considerar la obra de Lotman como una continuación del formalismo ruso, aunque en varios aspectos es completamente original” (1977: 58).

a) Semiótica literaria

A la semiótica literaria dedica Lotman su trabajo de 1964 *Lecciones de poética estructural* que será aprovechado para la elaboración de **su obra más conocida y traducida**, *La estructura del texto artístico*, 1970.

Este trabajo es comentado por Todorov (1972) y calificado de *“obra sintética y sistemática”*, de donde le vienen sus **virtudes y sus defectos**, según el autor búlgaro: trata **todas las cuestiones**, desarrolla una **teoría semiótica o estética general**, una **teoría literaria**, y analiza **ejemplos concretos**; pero **no puede ser original** (secciones enteras desarrollan ideas conocidas hoy de Tinianov y Jakobson), y la **exigencia de coherencia** le lleva a establecer **equivalencias que se quedan en innovaciones terminológicas** (Todorov, 1972: 102-103). El carácter sintético y sistemático de una obra como *La estructura del texto artístico*, 1970, la hace muy apropiada para ilustrar el tipo de reflexiones llevadas a cabo en la semiótica literaria rusa. Lozano (1979) y Fokkema e Ibsch (1977) comentan ampliamente la teoría de Lotman.

A la semiótica literaria pertenece también otro trabajo de Lotman en que se analizan textos poéticos rusos: *Análisis del texto poético*, 1972, traducido al inglés en 1976.

b) Semiótica de la cultura

Otros campos del análisis semiótico han despertado el interés de Lotman, como son el de la **consideración de la cultura como un texto** (*Sobre la tipología de la cultura*,

1970 y 1973; y en colaboración con Uspenski, *Sobre el mecanismo semiótico de la cultura*, 1971), o el del **cine** (*Semiótica del cine y problemas de estética*, 1973).

c) Sistema modelizante

Concepto fundamental en la semiótica rusa es el de *sistema modelizante secundario*. **Sistema modelizante** significa **aparato a través del que una comunidad o individuo percibe el mundo, al tiempo que modela el mundo para él**.

Una **lengua natural** (el español, el italiano, etc.) es un **sistema modelizante**, porque a través de ella tenemos una concepción del mundo; **nuestra experiencia del mundo está determinada por el sistema lingüístico**.

Todos los *sistemas semióticos* se **construyen siguiendo el tipo del lenguaje**, y por eso son *sistemas semióticos secundarios* -para diferenciarlos de las **lenguas naturales** y de los **metalenguajes científicos**-. Nada mejor que las palabras de Lotman para explicar este concepto:

“Los sistemas modelizantes secundarios (como todos los sistemas semióticos) se construyen sobre el tipo del lenguaje. Esto no significa que reproduzcan todos los lados de las lenguas naturales. Así, por ejemplo, la música, por la ausencia de uniones semánticas obligatorias, se diferencia netamente de las lenguas naturales; sin embargo, en nuestros días, la descripción de un texto musical en tanto que construcción sintagmática es completamente legítima (trabajos de M. M. Langleben y de B. M. Gasparov). La determinación de uniones sintagmáticas y paradigmáticas en pintura (trabajos de L. F. Jeguin y de B. A. Uspenski), en el cine (artículos de S. M. Eisenstein, I. N. Tinianov, Ch. Metz) permite ver en estas artes objetos semióticos -sistemas contruidos según el tipo de las lenguas. Dado que la conciencia lingüística, todos los aspectos de los modelos superpuestos a la conciencia, y se incluye el arte, pueden definirse como sistemas modelizantes secundarios” (Lotman 1970: 37).

El **arte** puede ser descrito como un **lenguaje secundario**, y la **obra de arte** como un **texto en ese lenguaje**.

Esta es la **tesis fundamental**, que, en el caso concreto del trabajo de Lotman, se aplica a la **obra de arte literaria**. Allí se encontrará la **definición de texto literario**, y la descripción pormenorizada de los **principios constructivos del texto**: eje **paradigmático** y eje **sintagmático**.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, Mijail M.: 1963 *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. de Tatiana Bubnova. México, FCE, 1986.
- 1965 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Barcelona, Barral, 1974. (Reedición en Madrid, Alianza Editorial, 1987.)
- 1975 *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Paris, Gallimard, 1978. [*Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus, 1989.]

- 1979 *Esthétique de la création verbale*. Traduit du russe par Alfreda Aucouturier. Preface de Tzvetan Todorov. Paris, Gallimard, 1984. (*Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI, 1982).
- BARTHE5, Roland, y otros: 1970 *Estructuralismo y literatura*. Selección de José Szabón. Buenos Aires, Nueva Visión.
- BUBNOVA, Tatiana: 1980 "El espacio de Mijail Bajtin: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX, 87-114.
- CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael: 1984 *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass., London, The Belknap Press of Harvard U. P.
- COMUNICACIÓN (ed.): 1972 *Los sistemas de signos. Teoría y práctica del estructuralismo soviético*. Trad. de Gloria Kue. Madrid, Alberto Corazón.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: 1973 *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona, Planeta.
- GAVALDA ROCA, José V.: 1991 "La poética del Círculo de Bajtin", en Varios Autores, *Retórica y poética*. Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura, 175-184.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio: 1988 "Bajtin y Adorno frente a la autonomía (relativa) de lo literario", *Revista de Occidente*, 90, 63-78.
- HAYMAN, David: 1973 "Au-delà de Bakhtine. Pour une mécanique des modes", *Poétique*, 13, 70-94.
- HOLQUIST, Michael: 1990 *Dialogism. Bakhtin and his world*, London, Routledge.
- HUERTA CALVO, Javier: 1982 "La teoría literaria de Mijail Bajtin. (Apuntes y textos para su introducción en España)", *Dicenda*, 1, 143-158.
- 1987 "El diálogo en el centro de la poética. Una bibliografía crítica de M. Bajtin", *Diálogos Hispánicos*, VI, 195-218.
- KAIDA, Ludmila A.: 1986 *Estilística funcional rusa*. Trad. de José M. Bravo. Madrid, Cátedra.
- KRISTEVA, Julia: 1967 "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, 239, 438-465.
- 1968 "Linguistique et sémiologie aujourd'hui en URSS", *Tel Quel*, 35, 3-8.
- LHOEST, Françoise: 1979 *Regards sur la sémiotique soviétique*, en André Helbo (ed.), *Le champ sémiologique*. Bruxelles, Complexe, R 1-22.
- LODGE, David: 1987 "Después de Bakhtin", en Fabb, N., et alt. (comps.), *La lingüística de la escritura. Debates entre lengua y literatura*. Trad. Javier Yagüe Bosch. Madrid, Visor, 1989, 97-109.
- LOTMAN, J. M.: 1964 *Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura*, en R. Barthes y otros, 1970, 107-123.
- 1967 "Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica" (trad. Vittorio Strada), *Strumenti Critici*, 2, 107-127.
- 1970 *La structure du texte artistique*. Traduit du russe. Préface et direction d'Henri Meschonnic. Paris, Gallimard, 1973. (Hay trad. española de Victoriano Imbert: Madrid, Istmo, 1978.)
- 1970a "Proposte per il programma della IV Scuola estiva sui sistemi modellizzanti secondari", en Prevignano, C. (ed.), 1979, 191-193.
- 1971 "Problèmes de la typologie des cultures", en Kristeva, J.; Rey-Debove, J.; Umiker, D. (eds.), *Essays in Semiotics. Essais de Sémiotique*, The Hague, Paris: Mouton, 46-56.
- LOTMAN, J. M.; USPENSKI, B. A.: 1976 *Travaux sur les systèmes des signes*. Bruxelles, Complexe.
- LOTMAN, J. M. y Escuela de Tartu: 1979 *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra.
- LOZANO, Jorge: 1979 *Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu*, en Lotman y Escuela de Tartu, 1979, 9-37.
- LUNACHARSKY, A. V.: 1929 "La 'pluralidad de voces' en Dostoievsky (Acerca del libro 'Problemas de las obras de Dostoievsky' de M. M. Bajtin)", en *Sobre la literatura y el arte*. Buenos Aires, Axioma Editorial, 1974, 86-113.
- MATEJKA, Ladislav: 1976 "Acerca de los primeros prolegómenos de semiótica en Rusia", en Voloshinov, V. N., 1930, Apéndice I, 195-211.

- MEDVEDEV, Pavel N.: 1928 *The Formal Method in Literary Scholarship*. Baltimore and London, The Johns Hopkins UP, 1978. (*El método formal en los estudios literarios*, trad. de Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza Editorial, 1994.)
- MORSON, Gary Saul: 1991 "Bakhtin, Genres, and Temporality", *New Literary History*, 22, 4, 1071-1092.
- PAGNINI, Marcello: 1986 "Sistemi culturologici e strutture letterarie", *Lingua e Stile*, XXI, 383-395.
- PIROG, Gerald: 1987 "The Bakhtin Circle's Freud. From Positivism to Hermeneutics", *Poetics Today*, 8, 591-610.
- PREVIGNANO, Carlo (ed.): 1979 *La semiótica nei paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*. Milano, Feltrinelli.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana: 1976 "Poética y lingüística: en torno a las teorías de R. Jakobson, M. Riffaterre y J. Lotman", en *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires, Hachette, 1989, 21-31.
- REYES, Graciela: 1985 *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos.
- SCHUEREWEGEN, Franc: 1990 "Télédialogisme. Bakhtine contre Jakobson", *Poétique*, 81, 105-114.
- SEGAL, D. M.: 1973 "Las investigaciones soviéticas en el campo de la semiótica en los últimos años", en Lotman, J. M. y Escuela de Tartu, 1979, 225-245.
- SHCHEGLOV, I. K.; ZHOLKOVSKII, A. K.: 1972 "La construcción del modelo 'Tema - (Procedimientos de expresividad) -> Texto'. I El concepto de tema y el de universo poético" (trad. Augusto Vidal), *Prohemio*, III, 3, 409-452.
- SHUKMAN, Ann: 1977 *Literature and Semiotics. A study of the writings of Yu. M. Lotman*. Amsterdam, North Holland Publishing Company.
- SKLOVSKI, Victor: 1975 *La cuerda del arco*. Barcelona, Planeta.
- TEL QUEL: 1968 *La sémiologie aujourd'hui en URSS*, n.º 35.
- TITUNIK, I. R.: 1973 *El método formal y el método sociológico (M. M. Bajtin, P. N. Miedviédiev, V. N. Voloshinov) en la teoría y el estudio de la literatura en Rusia*, en Voloshinov, 1930, apéndice II, 213-242.
- TODOROV, Tzvetan: 1972 "La poétique en URSS", *Poétique*, 9, 102-115.
- 1979 "Bakhtine et l'alterité", *Poétique*, 40, 502-513.
- 1981 *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris, Seuil.
- 1984 *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*. Paris, Seuil.
- USPENSKI, B. A.: 1968 *Los problemas semióticos del estilo a la luz de la lingüística*, en R. Barthes y otros, 1970, 83-106.
- 1970 *A Poetics of Composition*. Berkeley, University of California Press, 1973.
- 1972 "Poétique de la composition", *Poétique*, 9, 124-134.
- 1988 "Sul problema della genesi della scuola semiótica di Tartu-Mosca", *Strumenti Critici*, III, 3, 411-424.
- VARIOS AUTORES: 1972 *Los sistemas de signos. Teoría y práctica del estructuralismo soviético*. Trad. Gloria Kue. Madrid, A. Corazón.
- VICENTE GÓMEZ, Francisco: 1983 "El concepto de 'dialoguismo' en Bajtin: la otra forma del diálogo renacentista", *1616*, 5, 47-54.
- 1987 "Poética del proceso discursivo: Mijail M. Bajtin", *Epos* (Revista de Filología, UNED), 3, 347-356.
- VOLEK, Emil: 1985 *Metaestructuralismo*. Madrid, Fundamentos.
- 1995 *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Volumen II. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Introducción, notas y bibliografía de E. Volek. Madrid, Fundamentos.
- VOLOSHINOV, Valentin N.: 1930 *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Traducción de la edición inglesa de 1973 por Rosa María Rússovich. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976. (*El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Traducción del ruso por Tatiana Bubnova. Madrid, Alianza Editorial, 1993.)

WINNER, Thomas G.: 1979, "Jan Mukarovsky: The Beginnings of Structural and Semiotic Aesthetics", en Odmak, John (ed.), *Language, Literature and Meaning. I: Problems of Literary Theory*. Amsterdam, John Benjamins B. V., 1-34.

ZAVALA, Iris: 1989 "Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo", en Reyes, G. (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid, Ediciones El Arquero, 79-134.

— 1991 *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Trad. Epicteto Díaz Navarro. Madrid, Espasa-Calpe.