



Marx, William. "Breve historia de la forma en literatura".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2019, vol. 8, n° 16, pp. 283-290.

Breve historia de la forma en literatura¹

Brief history of the form in literature

William Marx²

Traductor: Carlos Walker³

Recibido: 20/05/2019

Aceptado: 28/05/2019

Publicado: 05/07/2019

[NB: Procedencia: "Brève histoire de la forme en littérature", en *Les Temps Modernes*, dossier Formalismo y Literatura., nov-dic, 2013, no 676, pp. 35-47.]

“No se puede hablar de la forma de un modo persuasivo sino es a través de otras formas. No existe ningún lenguaje superior a las formas, que pueda explicarlas, hacerlas funcionales para otra cosa”.⁴ Si esto es así —¿y por qué no?, Roberto Calasso pone el dedo en la llaga, hace sentir esa minusvalía del lenguaje en sí misma—, no queda más que callarse, o bien hablar a un costado. Por lo mismo, no intentaremos pensar la forma en literatura. Bastará con contarla, vale decir, con volver a delinear la historia complicada, incluso contradictoria, mediante la cual distintos discursos críticos se han apropiado de este... ¿De este *qué?* *Concepto*, sería mucho decir. *Etiqueta*, alcanzará por ahora, pues la mayoría de las veces se trata de eso: una etiqueta cómodamente dispuesta sobre un impensable o un indecible.

De este modo —primera advertencia—, no habría que dejarse embaucar por todos aquellos que comúnmente solemos designar “los formalistas rusos”. Esta designación se utiliza para un conjunto heterogéneo de críticos, buena parte de ellos nacidos alrededor de 1890 y llegados a su madurez durante la Primera Guerra mundial, quienes lograron establecerse en el sistema

¹ [El traductor y Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, agradecen calurosamente el acuerdo del autor para publicar esta traducción. Las notas de traducción se incluyen siempre entre corchetes].

² Collège de France – Université Paris-Nanterre.

³ Investigador asistente del CONICET, asociado al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras UBA. Algunos de sus trabajos pueden consultarse en <https://gepama.academia.edu/CarlosWalker>. Contacto: carloswalker8@gmail.com.

⁴ Roberto Calasso, *La Littérature et les dieux* (2001), trad. J-P. Manganaro, Gallimard, 2002, p. 160. [*La literatura y los dioses*, trad. E. Dobry, Anagrama, 2006, p. 171. En lo que sigue se incluyen algunas referencias a versiones castellanas sólo para citas específicas. Por otro lado, los datos de las referencias utilizadas por el autor se conservan sin modificación. Por último, hemos traducido directamente la versión francesa dada por el autor de las citas que él mismo tradujo desde otras lenguas].



universitario soviético gracias a las reestructuraciones posrevolucionarias, antes de verse marginados por el régimen estalinista.⁵ Desde su origen, este movimiento sin unidad real, estuvo dividido en dos centros: el Círculo lingüístico de Moscú, fundado en 1915 (Pëtr Bogatyřev, Roman Jakobson y Grigory Vinokur), y la Sociedad para el estudio del lenguaje poético (OPOJAZ), con Boris Eichenbaum, Victor Chklovski y Iouri Tynianov.

Ahora bien, la historia del formalismo en la crítica literaria no coincide con la de los formalistas rusos. Estos últimos reconocieron, desde los años veinte, que en Europa occidental había existido una corriente formalista anterior al movimiento ruso, aunque ese formalismo occidental tuvo escasa influencia en Rusia.⁶ En cuanto al movimiento formalista ruso, este no tendrá ninguna influencia en Europa occidental ni en Estados Unidos antes de los años cincuenta, donde en 1955 se publicó el libro de Victor Erlich.⁷ Por último, no es anodino que estos famosos formalistas rusos no hayan reivindicado en sus orígenes la etiqueta “formalista”: si es cierto que a veces se interesaron explícitamente en los problemas de la forma y del formalismo, en particular sobre la cuestión del “método formal”,⁸ la etiqueta en cuestión les fue adjudicada retrospectivamente, en 1928, gracias al trabajo de síntesis de Pavel Medvedev, y luego al de Erlich en 1955.

Problemas formales del lenguaje y de las artes

En la historia de la crítica literaria hay de hecho una tendencia formalista que no se reduce a la escuela históricamente conocida –con las reservas mencionadas– bajo el nombre de *formalismo*. Esta tendencia formalista se sitúa en la convergencia de un doble movimiento: una desconfianza hacia el lenguaje como medio de comunicación, y el desarrollo del concepto de forma en historia del arte.

El primer movimiento se podría definir como la pérdida del sentimiento de la transparencia o de la transitividad del lenguaje, o sea, de la creencia según la cual éste podría procurar un acceso directo a lo real. Tal y como Michel Foucault lo muestra en *Las palabras y las cosas*, la constitución progresiva de las ciencias del lenguaje durante el siglo XIX va de la mano con un devenir opaco de ese mismo lenguaje: acontecimiento epistemológico, pero también psicológico y social, que no estuvo exento de consecuencias para las concepciones críticas y literarias. De este modo, si el lazo entre el lenguaje y la realidad está cortado, si la literatura ya no puede reflejar lo real, y si lo real ya no está más llamado a reflejar la literatura (siendo la transitividad del lenguaje en los dos sentidos), entonces, la crítica se encuentra *ipso facto* exiliada de aquello que constituía hasta aquí los terrenos de su predilección: el biografismo, el moralismo, la erudición, todos estos suponen una cierta transitividad del lenguaje; y le es necesario inventar nuevos objetos: la forma, por ejemplo. Resumido esquemáticamente, este es el proceso del cual salió la crítica formalista.

En esta crítica de los poderes del lenguaje, conviene consignar dos etapas filosóficamente mayores: el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, de Henri Bergson (1899), y las *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, de Fritz Mauthner, quien, en

⁵ Ver Peter Steiner. “Russian formalism”, en Raman Selden (dir.). *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 8: *From Formalism to Poststructuralism*, Cambridge University Press, 1995, p. 11.

⁶ Ver Pavel Medvedev, *La Méthode formelle en littérature (Formal'nyi metod v literaturovedenii, 1928)*, trad. B. Vauthier y R. Comtet, Presses universitaires du Mirail, 2007, pp. 85-88 y 139-158.

⁷ Victor Erlich, *Russian Formalism; History, Doctrine*, pref. René Wellek, 'S-Gravenhage, Mouton, 1955 (varias reediciones).

⁸ Ver, por ejemplo, Ossip Brik, “T. n. «formal'nyj metod»”, *Lef*, nº 1, 1923, pp. 213-215; o Nikola Efimov, “Formalizm v ruskom literaturovedenii”, *Smolenskij gosudarstvennyj universitet: Naucnye izvestija*, vol. V, 3, Smolensk, 1925. Citados por P. Steiner, *op. cit.*

1901, al tomar acta de las insuficiencias radicales de la herramienta lingüística para el conocimiento del mundo, propuso en cambio una aproximación mística a lo real: “Ya viene siendo tiempo, concluía, de aprender a callarse de nuevo”.⁹ ¿Cómo no pensar en la frase de Wittgenstein del *Tractatus lógico-philosophicus*: “De lo que no se puede hablar, mejor callar”?

En el mismo momento, en las artes, se desarrollaba la noción de forma. En 1854, en su tratado *De lo bello en la música (Vom Musikalisch-Schönen)*, Eduard Hanslick criticaba el carácter descriptivo de las obras musicales de ciertos compositores (Wagner, Liszt, Berlioz, etc.), y consideraba la música como un “arte autónomo”. En un principio, este tipo de concepción de la música como “forma” suscitó en Nietzsche las más enérgicas resistencias,¹⁰ aunque el filósofo terminó por reconocer en la dimensión estética un privilegio extra-verbal, y esto desde *El nacimiento de la tragedia* (1872).¹¹ En ese entonces se encontraba bajo la influencia de su colega de Basilea, Jacob Burckhardt, quien desarrollaba para las artes plásticas una reflexión análoga a la de Hanslick. Así, en 1855 –en la misma época que el musicólogo– Burckhardt se reconocía incapaz de expresar con el lenguaje “el pensamiento de mayor profundidad, la idea de una obra de arte”, pues, afirmaba, “si por principio es posible expresar este pensamiento en palabras, el arte sería entonces superfluo y la obra en cuestión podría haberse visto confinada a no ser ni construida, ni esculpida, ni pintada”.¹² Mucho tiempo después, en 1929, T. S. Eliot iba a formular un principio semejante, enfrentado a una persona que lo inquirió por el significado de uno de sus versos –“Señora, tres leopardos blancos estaban sentados sobre un enebro”–, respondía sencillamente: “Quise decir lo siguiente: «Señora, tres leopardos blancos estaban sentados sobre un enebro»”.¹³ La existencia de la forma prohíbe la paráfrasis.

He aquí cómo en las artes se abrió de manera negativa un espacio indecible que enseguida pudo ser recubierto por el concepto de forma. Lo que más tarde encontró su formulación positiva, principalmente bajo la pluma de Adolf Hildebrand, en *El problema de la forma en la obra de arte (Das Problem der Form in der bildenden Kunst)*, el que ejerció una gran influencia sobre los historiadores del arte Wilhelm Worringer y Heinrich Wölfflin: en 1911, Worringer publicó en Munich sus *Problemas formales del gótico (Formprobleme der Gotik)*; y en 1915, en sus *Principios fundamentales de la historia del arte (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)*, Wölfflin entrevió la posibilidad de una “historia del arte sin nombres” (*Kunstgeschichte ohne Namen*),¹⁴ la que dará pie al desarrollo de una pura historia de las formas, independiente de aquella de los hombres. Aquí, ya se trataba de un enfoque propiamente formalista, cuyas características iban a servirle de inspiración a Henri Focillon para componer *La vida de las formas*.¹⁵ Allí se anunciaba, calcada casi a la perfección, la fórmula con la que Paul Valéry imaginó, en el Collège de France, la llegada de una historia de

⁹ Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Leipzig, Meiner, 3ª ed.: 1923, vol. I, p. 230 (“Zur Sprache und zur Psychologie”, 1901). La traducción me pertenece.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (1872), ed. G. Colli y M. Montinari, trad. M. Haar y J.-L. Nancy, Gallimard, 1977, p. 364 (fragmentos póstumos, 9 {8}): “Hanslick solo encuentra la forma”.

¹¹ Al respecto, Christian Doumet habla, muy precisamente, de una “empresa de expatriación de la música fuera de lo pensable” (*L’Ile joyeuse: sept approches de la singularité musicale*, Presses universitaires de Vincennes, 1997, p. 123).

¹² Jacob Burckhardt, *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (1855), Leipzig, Seemann, 10ª ed., 1909, vol. I, p. vi (“Vorrede zur ersten Auflage”). Citado por Jolanta Bialostocka, “Introduction au Laocoon”, en G. E. Lessing, *Laocoon*, Hermann, 1990, pp. 22-23.

¹³ Ver Stephen Spender, “Remembering Eliot”, *Encounter*, n° 24, abril 1965 {pp. 3-14}; incluido a su vez en T. S. Eliot, *Critical Assessments*, ed. G. Clarke, Londres, Christopher Helm, 1990, vol. I, p. 239.

¹⁴ Heinrich Wölfflin, “Pro Domo (1920): justification de mes *Principes fondamentaux de l’art*” (“In eigener Sache”), en *Réflexions sur l’histoire de l’art (Gedanken zur Kunstgeschichte)* (1941), trad. R. Rochlitz, Klincksieck, 1982, p. 43.

¹⁵ Henri Focillon, *Vie des formes*, Librairie Ernest Leroux, 1934.

la literatura que “incluso pudiera hacerse sin que el nombre de un escritor fuese pronunciado”.¹⁶ Con todo, ambas proposiciones están separadas por nada menos que veintidós años. Dicho de otra manera, en este terreno la crítica de las bellas artes le llevaba un buen trecho de ventaja a la crítica literaria, de buena gana más reticente a conceder una primacía a las características formales de su objeto: la parte significativa, sin duda, se deja olvidar con mayor dificultad en el lenguaje que en la pintura.

En esta genealogía de la idea de forma en literatura, una parte importante debe ser atribuida a la cuestión del ornamento. En 1871, Nietzsche escribía: “En tanto que forma {la música} es el arte más cercano a lo *arabesco*”.¹⁷ Ahora bien, es precisamente a propósito de lo arabesco, forma pura, sin significación, que reencontramos las premisas del concepto. Al dirigir su atención sobre el ornamento en las artes decorativas, los historiadores del arte supieron proponer, en el corazón del siglo XIX, las bases de una perspectiva propiamente formalista: desde 1856, en la serie de principios generales que constituían su *Gramática del ornamento*,¹⁸ Owen Jones afirmaba claramente el carácter autónomo de la evolución ornamental en el tiempo, como un sistema decididamente independiente de las condiciones históricas de producción, cuya obediencia respondía a reglas y criterios de orden esencialmente formal. De ahí la posibilidad de elaborar menos una *historia* que, de hecho, una “gramática” del ornamento. El término fue retomado muchas veces, en particular, por Jules Bourgoïn en *Gramática elemental del ornamento*¹⁹ y por Charles Blanc en *Gramática de las artes decorativas*.²⁰ En ambos casos, con un enfoque teórico explícitamente inspirado en el de Jones. En la medida que el ornamento constituye el elemento plástico más alejado de toda significación y de todo referente, no es sorprendente que por este sesgo la historia del arte haya conseguido, bien temprano, abrirse al formalismo. La crítica literaria no quiso quedarse atrás: no hay que asombrarse cuando Valéry –quien en su juventud había sido un lector apasionado de las obras de Jones, Blanc y Bourgoïn²¹– utiliza, precisamente, el concepto de ornamento para plantear, en su *Introducción al método de Leonardo Da Vinci* (1895), las bases de una concepción formalista de la literatura. Hay un eslabón en esta cuestión del ornamento que, entre otros, explica el surgimiento de problemáticas formalistas en la reflexión literaria en el umbral de los siglos XIX y XX, según el modelo de la historia del arte.

En otras palabras, no hay que dejar que se abuse de la aparición tardía del término “crítica formalista” en los años cincuenta del siglo pasado: se trataba de encontrar una designación cómoda a una perspectiva crítica cuya existencia era bastante anterior. En ocasiones, los mismos críticos formalistas no quisieron otra cosa que el retorno a una herencia crítica olvidada: Aristóteles, los clásicos, Coleridge, Poe, para citar solo algunos nombres.

La crítica literaria formalista histórica

Entonces, ¿qué designa históricamente el nombre de “crítica formalista” en Europa occidental? Para empezar, en 1956 tenemos el fuerte gesto de Paul de Man que reagrupa bajo esta etiqueta a la escuela anglo-americana del *New Criticism* (I. A. Richards, William Empson, Allen Tate,

¹⁶ Paul Valéry, “L’Enseignement de la poétique au Collège de France” (1937), en *Œuvres*, ed. J. Hytier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, vol. I, p. 1439.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *La Nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 392 (fragmento de 1871, 9 {98}).

¹⁸ Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, Day and Son, 1856; ed. francesa: *Grammaire de l’ornement*, Londres, Quaritch, 1865.

¹⁹ Jules Bourgoïn, *Grammaire élémentaire de l’ornement*, París, Delagrave, 1880.

²⁰ Charles Blanc, *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison* (1882), París, Renouard, 1886.

²¹ Ver Jeannine Jallat, *Introduction aux figures valéryennes: imaginaire et théorie*, Pisa, Pacini, 1982, p. 255.

Cleanth Brooks, John Crowe Ransom, William K. Wimsatt, entre otros), y a la *Nouvelle Critique* francesa en vías de emerger: el Roland Barthes de *El grado cero de la escritura* (1953), Jean-Pierre Richard (*Literatura y Sensación*, 1954; *Poesía y Profundidad*, 1955), Georges Poulet y, más atrás en el tiempo, Marcel Raymond y Albert Béguin.²² De Man quería presentar un balance desencantado de aquello que designaba el “impasse de la crítica formalista”, acusándola, tanto en Francia como en Estados Unidos, de proponer una visión en esencia holística de la obra literaria, en particular de la poesía; la obra literaria como un todo coherente, herméticamente sellado, y que excluye por principio toda posibilidad de disfunción o de mal funcionamiento en la relación tripartita entre el autor, el texto y el mundo:

Ya sea (...) en Francia o en Estados Unidos, la característica por excelencia de la crítica contemporánea reside en esa tendencia de esperar de la poesía una reconciliación, de ver en ella una disposición que permitirá llenar el abismo que desgarrar el Ser.²³

A esa “ortodoxia formalista”²⁴ del *New Criticism* anglosajón y de la *Nouvelle Critique* francesa, preocupada de protegerse ante todo riesgo de fisura mediante el establecimiento general de un primado de los valores de coherencia, de Man le reprochaba un positivismo latente, lo que de hecho está presente en varios aspectos en los primeros escritos de I. A. Richards.²⁵ Por esta vía, de Man proponía las bases de un enfoque complementario, la deconstrucción (aunque aún no nombrada como tal), cuyas premisas las situaba en el famoso tratado de Empson sobre los *Siete tipos de ambigüedad* (*Seven Types of Ambiguity*, 1930) y, en particular, en la idea según la cual toda poesía contendría en sí misma su propia objeción.

Ahora bien, si de Man describió con acierto la posición de poder universitario que en ese entonces ocupaban los *New Critics* en Estados Unidos, olvidó —o hizo semblante de olvidar— que la misma crítica formalista había sido en sus comienzos una crítica de insurrección, revolucionaria, tanto en sentido propio como figurado —pensemos tan solo en los formalistas rusos, cuyo movimiento intelectual acompañó los primeros asaltos bolcheviques—. En este punto, no hay ningún blindaje conceptual contra las desgarraduras del Ser, ninguna armadura teórica destinada a encerrar herméticamente a la literatura, por el contrario, se trata del dinamismo nihilista de una vanguardia intelectual muy determinada a cuestionar las autoridades críticas de la época, a hacer tambalear las certezas heredadas del siglo XIX, a insistir con la puesta en cuestión de la ideología romántica que aún impregnaba las prácticas críticas. En sus comienzos, la crítica formalista fue una crítica de ruptura y de desgarradura, bastante alejada del conformismo estigmatizado por de Man en 1956.

Las escuelas formalistas históricas no buscaron en principio más que poner en cuestión los presupuestos de la crítica literaria. Y es precisamente en este movimiento que reside la particularidad del formalismo: la forma, es lo que queda cuando ha sido negado todo lo que parecía accesorio o secundario en la literatura —el autor, el mensaje, la intención, la moral, etc. Este movimiento negativo es esencial: la crítica formalista histórica es en principio una metacrítica, nacida de una interrogación explícita sobre los objetos y los fines de la crítica literaria.

¿Se puede, sin embargo, expresar de un modo más positivo esta fórmula tan celebrada? Sin duda podemos distinguir algunos principios, alrededor de los cuales se hallarán los

²² Paul de Man, “Impasse de la critique formaliste”, *Critique*, año 10, vol. XIV, n° 109, junio 1956, pp. 483-500. El artículo, traducido por W. Godzich, fue publicado en inglés bajo el título “The Dead-End of Formalist Criticism”, en Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, 2ª ed., 1983, pp. 229-245.

²³ Paul de Man, “Impasse de la critique formaliste”, *op. cit.*, p. 500.

²⁴ *Ibid.*, p. 485.

²⁵ Sobre el positivismo del primer Richards, ver Ronald Shusterman, *Critique et Poésie selon I. A. Richards: de la confiance positiviste au relativisme naissant*, Presses universitaires de Bordeaux, 1988.

formalistas históricos, son principios que respectivamente están en relación con los tres términos de la tríada autor-texto-lector:

- la impersonalidad: la obra de arte es absolutamente distinta de su autor;
- la autorregulación: la literatura es concebida como un sistema de funcionamiento autónomo.
- la literaturidad: hay una especificidad del texto literario, tanto al nivel del acto creador como al de la respuesta del lector.

De todos modos, estos principios no constituyen más que el reverso de una crítica de entre las críticas que preexistían al formalismo: la impersonalidad responde a la crítica biográfica de un Saint-Beuve, la autorregulación a la crítica sociológica de Taine, la literaturidad a la crítica impresionista de un Jules Lemaître. Más aún, podríamos encontrar por separado los inicios de cada uno de estos tres principios en críticos bastante anteriores al movimiento formalista: la preocupación por la impersonalidad hizo parte de los resortes del arte clásico, Coleridge fue uno de los primeros en intentar una definición de la literaturidad y, bajo el modo de una “evolución de los géneros”, Brunetière supo enunciar a su manera una ley de autorregulación de la literatura, aunque no alcanzó del todo a extraer de ella todas las consecuencias para su propia práctica. El formalismo histórico se fundó en base a la reunión de estos tres principios, los que además pueden existir por separado.

Las ambigüedades de la forma

Ahora bien, tres principios, por muy claros que sean, no hacen un concepto –un concepto de forma, se entiende. La forma en cuanto tal es el punto ciego o el centro indecible de la crítica literaria formalista. Júzguese, por ejemplo, estas palabras del *New Critic* Wimsatt, quien en 1957 escribía, como conclusión de su historia de la crítica literaria, que “la «forma», de hecho, ciñe y penetra el «mensaje» para constituir una significación {*meaning*} más profunda y más sustancial que la que producirían, por separado, un mensaje abstracto o un ornamento divisible”.²⁶ Aquí, nada parece muy ortodoxo: incluso los más puristas de entre los formalistas interpretan de buena gana a la obra de arte como el resultado indisociable de una forma y de una materia. Más molesta, en cambio, es la asimilación del efecto del poema con una «significación», más cerca del contenido que de la forma. Más adelante, Wimsatt agrega que “la poesía se manifiesta en una verdad de «coherencia»”.²⁷ La noción de “verdad” {*truth*}, aquí también, tiene más que ver con el “mensaje” que con la “forma” verbal de la obra. En suma, todo sucede como si la necesidad coleridgeana de salvaguardar la unidad de la obra, insistiendo sobre la totalidad constituida por la forma y el contenido, viniera a contrabalancear los efectos de la separación de conceptos impuesta por el formalismo más radical, y a parasitar la escala formalista de valores, que en teoría establece una primacía de la forma: ahora, es el contenido el que parece tenerla.

Ahora bien, esta contradicción es constitutiva del concepto de forma: se advierte así una ambigüedad histórica que ya es sensible en la palabra latina *forma*.²⁸ *Forma* traduce, en efecto, tres términos griegos que no son del todo superponibles. Por una parte, *idea* o *eidos*, es decir, la idea platónica o aristotélica, la forma inteligible que da al mundo un orden, de la que Platón no encontraba más que una pálida copia en las realidades que nos rodean. En Aristóteles, esta forma es complementaria de la materia (*hulê*): se trata, *grosso modo*, de la forma entendida como esencia. Por otra parte, *forma* traduce también el griego *morphê*, a saber, la configuración

²⁶ William K. Wimsatt, Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, New York, Knopf, 1957, p. 748. La traducción me pertenece.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ [Las palabras “forma” e “idea” en cursivas están así en el original, pues corresponden a los términos latinos en cuestión].

exterior de una cosa, su apariencia, su figura. Así es como *forma* ha llegado a designar, por ejemplo, a las figuras de retórica (*skhêmata*). Ahora bien, esta forma de la apariencia es en varios aspectos más cercana a la materia (*hulê*) que a la inteligibilidad pura (*idea*).

La pregunta es la siguiente: ¿en un objeto de lenguaje, de qué forma se trata? Por desgracia, Aristóteles es de poca utilidad para responder esta pregunta: en la *Poética*, *morphê* siempre se vincula con la apariencia exterior de un objeto material o de un ser humano, nunca con la de un objeto de lenguaje; en cuanto a los términos *eidos* o *idea*, ellos designan categorías de palabras, géneros o tipos de discursos. Entonces, se trata más bien de objetos inteligibles; sin embargo, ¿es esta la inteligibilidad que le interesa a los críticos formalistas modernos? Sí, cuando un Gerard Genette se dedica a clasificar las diferentes categorías que corresponden para los textos literarios: la taxonomía se dedica a la forma inteligible y generalizable. No, cuando pensamos en la *boutade* de Eliot citada más arriba: para él, la forma es lo que hace único a cada texto, y no es superponible con ningún otro.

La historia moderna de la idea de forma en la crítica literaria refleja igualmente esta ambigüedad del término *forma*. Habría que hacer lugar aquí a las poéticas del Renacimiento, y en particular a Scaliger, que jugó un rol considerable en la transmisión y la aclimatación de la *Poética* de Aristóteles en las literaturas modernas. Por ahora, nos contentaremos con la utilización del concepto de forma en el romanticismo alemán y en sus herederos, pues ella dice mucho sobre los malentendidos de los que en ocasiones somos víctimas. En plena efervescencia de la *Nouvelle Critique*, en su obra fundamental *El absoluto literario* (1978: la fecha lo dice todo), Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy quisieron encontrar en el romanticismo alemán los comienzos del formalismo histórico del siglo XX. Ahora bien, la realidad es sin duda más compleja. Así, cuando Schlegel o Novalis hablan del lenguaje poético como lenguaje de sí mismo (*Selbstsprache*), es decir, como palabra autotélica, ellos no reenvían a la idea de forma o de materialidad del lenguaje, sino al contrario, a la de inteligibilidad pura. Según ellos, la poesía sería la expresión más pura de la conciencia,²⁹ y el lenguaje se identificaría con la idea pura, del todo opuesta a la opacidad lingüística cuya evidencia se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX; e igualmente, del todo opuesta al concepto de forma que emergía en consecuencia. La forma preciosa que querían trabajar los Parnasianos o Baudelaire, era la *morphê*: la apariencia brillante de un objeto de lenguaje, y es sobre todo esta forma material la que inspiró más tarde a las escuelas formalistas históricas.

Walter Benjamin, describe perfectamente esta singularidad del concepto de forma en el romanticismo cuando explica que “la teoría romántica de la obra de arte es la teoría de su forma {*Form*}”.³⁰ Este *Form*, que no tiene nada que ver con la crítica formalista del siglo XX, se distingue de la *Gestalt* (la figura) y se aproxima mucho a la idea. Del mismo modo, plantear que “la idea de la poesía es la prosa”,³¹ es mostrar que la época romántica estaba del lado *eidos* antes que del lado *hulê*. Ahora bien, en el transcurso del siglo XIX se produjo una verdadera transformación del concepto de forma, que terminó por no designar más el *eidos*, sino la *hulê* – de esta mutación saldrán los críticos literarios formalistas–.

Por supuesto, estos dos lados comunican, como en Proust, el camino de Swann con el de Guermantes. Valery plantea al respecto un caso típico, aquel que opone sistemáticamente el sonido y el sentido, lo formal y lo significativo, y define la poesía como una evocación recíproca del uno por el otro: es la famosa imagen del péndulo que oscila entre un polo y el otro, y su

²⁹ Ver A. W. Schlegel, *Leçons sur l'art et la littérature*, 23, en Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Le Seuil, 1978, pp. 348-349.

³⁰ Walter Benjamin, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (1919), trad. fr. Ph. Lacoue-Labarthe y A.-M. Lang, Flammarion, 2002, p. 117. [*El concepto de crítica estética en el romanticismo alemán*, trad. A. Brotons Muñoz, *Obras*, libro 1, vol. I, Madrid, Abada, 2006, p. 73.]

³¹ *Ibid.*, p. 150. [*Ibid.*, p. 99.]

consiguiente resonancia armónica.³² Ahora bien, esa obligación de resonar armónicamente, planteada al texto poético, ¿no constituye, en otro plano, la forma misma de la poesía? Se puede entonces, a partir de una misma definición formalista de la poesía, definir dos formas que en apariencia no tienen puntos en común: por un lado, una forma *Gestalt* puramente verbal y material (el sonido); por otro, una forma esencia (*Form*) de la poesía, a saber, la armonía del sonido y del sentido.³³ Pero este pasaje sólo es posible para Valéry porque, para él como para todos los herederos del simbolismo, la esencia de la poesía y, por extensión, de la literatura en general está dada, en buena medida, por una primacía concedida al material verbal. En poesía, lo formal y lo significativo intercambian las posiciones que ocupan en el lenguaje ordinario: el primero deviene profundo y el segundo superficial.³⁴ la *morphê* prevalece sobre el *eidós*. Este es el sistema paradójal de la literatura en una edad formalista.

*

En estas condiciones, a falta de una definición unívoca y transhistórica de la forma, sería ilusorio querer hacer del formalismo una suerte de *nec plus ultra* de la crítica literaria. Primero, porque hubo formalismo en todas las épocas o en casi todas: acabamos de verlo. Luego, porque ningún formalista es definitivo: la escuela neo-aristotélica de Chicago (Ronald Salmon Crane, Wayne C. Booth...) le reprochó al *New Criticism* no ser lo suficientemente formalista y proponer así una teoría simplista de la relación del lector con la obra; había que hacer intervenir el género, la obra completa del autor, etc. El *eidós* tomó así su revancha sobre la *morphê* –la moral indica que siempre encontramos otro más formalista que uno–.

Quizá la cuestión alude menos a la *epistêmê* que a la ideología: la aparición de escuelas de crítica literaria *formalista* en el sentido estricto del término, es decir, que reivindicquen o acepten esta denominación, coincidió con un momento histórico particular, donde la definición de literatura más comúnmente aceptada reposaba sobre un cierto primado del material verbal. Por más que la crítica formalista se presentase como la culminación de una larga búsqueda de la esencia de la literatura, punto de orgullo insuperable del progreso de la ciencia crítica, ella bien podría ser en realidad un simple producto de las vicisitudes de la historia, estrechamente ligada a las creencias que rodean su objeto de estudio. Su validez o su pertinencia están suspendidas en una cierta definición de la literatura, y si un día el crédito otorgado a la concepción formalista se derrumbara, la crítica literaria del mismo nombre no tendría más razón de ser.

De hecho, surgido del simbolismo, el período formalista se extendió hasta el fin del siglo XX. ¿Es aún de actualidad? Nada es menos seguro, sin que por ello la idea de forma en literatura sea condenada a una obsolescencia completa: aquí o allá, los parámetros formales continuarán siendo tomados en cuenta de manera parcial, tal y como siempre lo fueron de diversas maneras. Única diferencia, aunque considerable: no serán más puestos en primer plano, ni considerados como los más determinantes. La crítica formalista habrá cumplido su ciclo –hasta que intervenga un nuevo cambio de paradigma–.³⁵

³² Paul Valéry, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. I, pp. 1332-1333 (“Poésie et pensée abstraite”, 1937).

³³ De este modo, Valéry espera que los escritores tengan el “*sentido formal*”, es decir, “la noción viva o viviente en ellos del doble –*necesariamente doble*– (al menos) valor de los elementos del arte” y el de la estructura de la obra (*Cahiers*, ed. J. Robinson-Valéry, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973-1974, vol. II, p. 968).

³⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 359.

³⁵ Sobre la invención de la crítica formalista, ver William Marx, *Naissance de la critique moderne: la littérature selon Eliot et Valéry (1889-1945)*, Artois Presses Université, 2002.