

Traducción de:

ANA MARÍA NETHOL

Teoría de la literatura
de los
formalistas rusos

por

Jakobson, Tinianov, Eichenbaum,
Brik, Shklovski, Vinogradov,
Tomashevski, Propp

Antología preparada y presentada
por Tzvetan Todorov





siglo veintiuno editores, sa
AV. CERRO DEL AGUA 248, MEXICO 20, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, sa
CALLE PLAZA 5, MADRID - 33, ESPAÑA

siglo veintiuno argentina editores, sa
PERU 952, BUENOS AIRES - ARGENTINA

Tapa: Fragmento de *Prun*, de El Lissitzky (1890-1941)

Título original: *Théorie de la littérature*
© Editions du Seuil, París, 1965

Primera edición en español: diciembre 1970
© Ediciones Signos S. R. L.
Viamonte 1536, piso 1º, Buenos Aires
Segunda edición: agosto 1976
© Siglo XXI Argentina Editores, S. A.
Perú 952, Buenos Aires

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina
Printed in Argentina

INDICE

- 02/03/25
- ROMAN JAKOBSON
7 Hacia una ciencia del arte poético
- TZVETAN TODOROV
11 Presentación
- I
- B. EICHENBAUM
21 La teoría del "método formal"
- V. SHKLOVSKI
55 El arte como artificio
- R. JAKOBSON
71 Sobre el realismo artístico
- V. V. VINOGRADOV
81 Sobre la tarea de la estilística
- J. TINIANOV
85 La noción de construcción
- J. TINIANOV
89 Sobre la evolución literaria
- J. TINIANOV y R. JAKOBSON
103 Problemas de los estudios literarios y lingüísticos
- II
- O. BRIK
107 Ritmo y sintaxis
- B. TOMACHEVSKI
115 Sobre el verso
- V. SHKLOVSKI
127 La construcción de la "nouvelle" y de la novela

Ivanov y muchos otros). Finalmente somos testigos de la aparición de una fuerte tendencia que trata de crear una lengua específicamente poética; a la cabeza de esta escuela se ha colocado, como se sabe, Velemir Jlebnikov. De este modo llegamos a definir la poesía como un discurso *difícil, tortuoso*. El discurso poético es un *discurso elaborado*. La prosa permanece como un discurso ordinario, económico, fácil, correcto (*Dea prosae* es la diosa del parto fácil, correcto, de la buena posición del niño). En mi artículo sobre la construcción del argumento profundizaré el fenómeno de oscurecimiento, de lentitud temporal, como *ley general del arte*.

Quienes pretenden que la noción de economía de las fuerzas es una constante de la lengua poética y que, más aún, es su determinante, tienen una posición justificada especialmente en lo que concierne al ritmo. La interpretación del papel del ritmo dada por Spencer parece ser indiscutible: "Los golpes que nos dan irregularmente obligan a nuestros músculos a mantener una tensión inútil, a veces perjudicial, porque no prevemos la repetición del golpe; cuando los golpes son regulares, economizamos las fuerzas". Esta indicación, a primera vista convincente, peca del vicio habitual de confundir las leyes de la lengua poética con las de la lengua prosaica. Spencer no ve ninguna diferencia entre ellas en su *Filosofía del estilo*; sin embargo es posible que existan dos tipos de ritmo. El ritmo prosaico, el ritmo de una canción que acompaña el trabajo, de la *dubinushka* *, remplace por un lado una orden: "¡Vamos!"; por otra parte, facilita el trabajo volviéndolo automático. En efecto, es más fácil marchar al ritmo de una conversación animada cuando la acción escapa a nuestra conciencia. El ritmo prosaico es importante como factor *automatizante*. Pero no ocurre lo mismo con el ritmo poético. En arte hay un "orden"; sin embargo, no hay una sola columna de un templo griego que lo siga exactamente; el ritmo estético consiste en un ritmo prosaico trasgredido. Ya se ha intentado sistematizar estas violaciones y es la tarea actual de la teoría del ritmo. Es de pensar que esta sistematización no tendrá éxito: no se trata, en efecto, de un ritmo complejo sino de una violación del ritmo, y de una violación tal, que no se la puede prever. Si esta violación llega a ser un canon, perderá la fuerza que tenía como artificio-obstáculo. Pero en relación a los problemas del ritmo, aquí no entraré en detalles. Les será consagrado otro libro.

1917

* Canción cantada durante la ejecución de un trabajo físico difícil. (T. T.).

SOBRE EL REALISMO ARTISTICO

R. JAKOBSON

Hasta no hace mucho tiempo, la historia del arte, y en particular la historia de la literatura, era una *causerie* * y seguía todas las leyes de ésta. Se pasaba alegremente de un tema a otro; el flujo lírico de palabras sobre la elegancia de la forma dejaba su lugar a las anécdotas tomadas de la vida del artista; los truisms psicológicos alternaban con problemas relativos al fondo filosófico de la obra y a los del medio social en cuestión. ¡Es un trabajo tan fácil y remunerativo hablar de la vida, de la época a partir de las obras literarias! Es más fácil y remunerativo copiar un yeso que dibujar el cuerpo. La *causerie* no conoce terminología precisa. Por el contrario: la variedad de términos, los vocablos equívocos que sirven de pretexto para el juego de palabras, son las cualidades que dan encanto a la conversación. Es así como la historia del arte no conocía la terminología científica y utilizaba las palabras del lenguaje corriente, sin pasarlas por el matiz de la crítica, sin limitarlas con precisión, sin tener en cuenta su polisemia. Por ejemplo, los historiadores de la literatura confundían impudicamente el idealismo como designación de una concepción filosófica del mundo, con el idealismo tomado en el sentido de desinterés o no sumisión a motivos puramente materiales. La confusión concerniente al término "forma" que ha sido revelada brillantemente en las obras de gramática general de Anton Marty, es aún más desesperante. Pero el término "realismo" fue el que tuvo especial mala suerte. El empleo desordenado de esta palabra de contenido extremadamente vago ha acarreado consecuencias fatales.

¿Qué es realismo para el teórico del arte? Es una corriente artística que se ha propuesto como finalidad reproducir la realidad lo más fielmente posible y que aspira al máximo de verosimilitud. Decla-

* En francés en el original. (T. T.). "Charla" (N. del T.).

ramos realistas las obras que nos parecen verosímiles, fieles a la realidad. Desde ya, la ambigüedad es evidente:

1. Se trata de una aspiración, de una tendencia, es decir que se llama realista la obra propuesta como verosímil por el autor. (Significación A).

2. Se llama realista la obra que es percibida como verosímil por quien la juzga. (Significación B).

En el primer caso, estamos obligados a juzgar en forma inmanente; en el segundo *mi* impresión es el criterio decisivo. La historia del arte confunde en forma desesperante estas dos significaciones del término "realismo". Se atribuye al punto de vista individual un valor objetivo y absolutamente auténtico. Se reduce subrepticamente el problema de mi relación con ella. Se sustituye imperceptiblemente la significación A por la significación B.

Los clásicos, los sentimentalistas, en parte los románticos, aún los realistas del siglo XIX, en gran medida los decadentes, y finalmente los futuristas, los expresionistas, etc., afirmaron con insistencia que la fidelidad a la realidad, el máximo de verosimilitud, en una palabra: el realismo, era el principio fundamental de su programa estético. En el siglo XIX, esta afirmación dio su nombre una corriente artística. Los epígonos de esta corriente son los que han creado esencialmente la historia actual del arte y sobre todo de la literatura. Por este motivo se presenta un caso particular, una determinada corriente artística, como la realización perfecta de la tendencia en cuestión; para estimar el grado de realismo de las escuelas anteriores y posteriores se las compara con el realismo del siglo XIX. De esta manera se logra subrepticamente una nueva identificación: se introduce una tercera significación de la palabra "realismo" (significación C) que consiste en la suma de los rasgos característicos de una escuela artística del siglo XIX. En otras palabras, el historiador de la literatura considera que las obras más verosímiles son las obras realistas del siglo pasado.

Analícemos la noción de verosimilitud artística. Si en la pintura, en arte figurativo, se puede llegar a tener la ilusión de una fidelidad objetiva y absoluta a la realidad, la cuestión de la verosimilitud "natural" (siguiendo la terminología de Platón) de una expresión verbal, de una descripción literaria, está evidentemente desprovista de sentido. ¿Acaso podemos preguntarnos sobre el grado de verosimilitud de tal o cual tropo poético? ¿Se puede decir que tal metáfora o metonimia es objetivamente más realista que otra? Aún en pintura el realismo es convencional, o sea figurativo. Los métodos de proyección del espacio de tres dimensiones sobre la superficie, el

color, la abstracción, la simplificación del objeto reproducido, la elección de los rasgos representados, todo eso es convencional. Es necesario aprender el lenguaje pictórico convencional para ver el cuadro, de la misma manera que no pueden comprenderse las palabras sin conocer la lengua. El carácter convencional, tradicional de la presentación pictórica determina en gran medida el acto mismo de la percepción visual. A medida que se acumulan las tradiciones, la imagen pictórica se convierte en un ideograma, en una fórmula que vinculamos inmediatamente al objeto siguiendo una asociación por contigüidad. El reconocimiento se produce instantáneamente. El ideograma debe ser deformado. El pintor innovador debe ver en el objeto aquello que ayer no se veía, debe imponer a la percepción una nueva forma. Se presenta al objeto con un sesgo inhabitual. Así es como Kramskoi, uno de los fundadores de la escuela llamada realista en la pintura rusa, cuenta en sus memorias cómo trató de deformar al máximo la composición académica, y este "desorden" está motivado por un acercamiento a la realidad. Es una motivación característica del *Sturm und Drang* de las nuevas escuelas artísticas, es decir, una motivación para la deformación de los ideogramas.

La lengua cotidiana conoce gran número de eufemismos, de fórmulas de cortesía, de palabras encubiertas, de alusiones, de giros convencionales. Cuando queremos que un discurso sea franco, natural, expresivo, rechazamos los accesorios de salón, llamamos a los objetos por su propio nombre y estas formas tienen una resonancia nueva; en ese caso decimos: *c'est le mot* *. Desde el momento en que hacemos un uso habitual de ese nombre para designar el objeto, estamos obligados, por el contrario, a recurrir a la metáfora, a la alusión, a la alegoría, si deseamos obtener una forma expresiva. Los tropos vuelven el objeto más sensible y nos ayudan a verlo. En otras palabras, cuando buscamos la palabra justa que nos permite ver el objeto, elegimos una palabra que no es habitual, por lo menos en ese contexto, una palabra violada. Esta palabra inesperada puede ser tanto la denominación figurada como la denominación propia: es necesario saber cuál de las dos se usa. Existen mil ejemplos, sobre todo en la historia del vocabulario obscuro. Llamar el hecho por su nombre es mordaz, pero en un medio habituado a las palabras groseras, el tropo, el eufemismo, actuarán de una manera más fuerte y más convincente. Este es el caso de la palabra de los húsares rusos: "utilizar" (*utilizirovat'*). Por eso los términos extranjeros son más insultantes y se los utiliza voluntariamente para esos fines. Por eso un epíteto inverosímil, *holandés* o *morsa*, relacionado por un hablan-

* En francés en el original. (T. T.). "Es la palabra" (N. del T.).

te ruso de lenguaje vulgar con el nombre de un objeto que no tiene ninguna vinculación ni con las morsas, ni con Holanda, redobla la fuerza del término. Por eso el mujik, en vez de mencionar el acoplamiento con la madre (en las famosas fórmulas groseras) prefiere la imagen fantástica del acoplamiento con el alma, reforzándola además por un paralelismo negativo (*tvoyu dushu ne mat'*).

Así ocurre también con el realismo revolucionario en literatura. Las palabras que ayer empleábamos en un relato hoy ya no nos dicen nada. Se caracteriza entonces al objeto por los rasgos que ayer considerábamos como los menos característicos, los menos dignos de figurar en literatura; por los rasgos que no se tenían en cuenta. "Le gusta detenerse en lo inesencial": es el juicio clásico de la crítica conservadora de todos los tiempos ante el innovador contemporáneo. Quienquiera puede elegir por sí mismo las citas convenientes en los críticos contemporáneos de Pushkin, Gogol, Tolstoi, A. Bieli, etc. Los adeptos de la nueva escuela consideran los rasgos inesenciales como una característica más realista que la que utilizaba una tradición estereotipada. Otros, los más conservadores, siguen modelando siempre su percepción según los viejos cánones; sienten la deformación realizada por la nueva escuela como un rechazo de la verosimilitud, como una desviación del realismo. Continúan cuidando los viejos cánones como si fueran los únicos realistas.

La definición A del término realismo, o sea la tendencia a la verosimilitud artística de la cual hemos hablado más arriba, da lugar a una ambigüedad:

A₁: la tendencia a deformar los cánones artísticos vigentes, interpretada como un acercamiento a la realidad.

A₂: la tendencia conservadora limitada al interior de una tradición artística e interpretada como fidelidad a la realidad.

La significación B presupone mi estimación objetiva del fenómeno artístico en cuestión como fiel a la realidad. Sustituyendo los resultados obtenidos, encontramos:

Significación B₁, es decir: Yo soy revolucionario en relación con los hábitos artísticos vigentes y percibo su deformación como un acercamiento a la realidad.

Significación B₂, es decir: Yo soy conservador y percibo la deformación de los hábitos artísticos vigentes como una alteración de la realidad.

En este último caso, se puede llamar realistas únicamente los hechos artísticos que, *para mí*, no contradicen los hábitos vigentes; teniendo en cuenta que desde mi punto de vista mis propios hábitos son los más realistas (la tradición a la que pertenezco), y puesto que estos últimos sólo se realizan parcialmente en el marco de otras tradiciones, aunque no los contradigan, veré en éstas solamente un

realismo limitado, embrionario, no desarrollado o decadente y declararé como único realismo auténtico a aquél en cuyo espíritu me he formado. Por el contrario el caso B₁ se podría formular así: mi actitud es la misma tanto frente a las fórmulas que contradicen los hábitos artísticos vigentes, como frente a aquellos que, en el caso de B₂, no contradicen dichos hábitos. En ese caso puedo atribuir fácilmente una tendencia realista (en el sentido A₁ de la palabra) a las formas que no son proyectadas en modo alguno como tales. Es así como se interpreta a menudo a los primitivos desde el punto de vista B₁; se ha observado sólo su oposición a los cánones sin tener en cuenta su tradicionalismo y fidelidad a su propio canon (se interpreta A₂ como A₁). De la misma manera se percibían e interpretaban como poéticos algunos escritos que no estaban destinados a serlo. Prueba de esto es el juicio de Gogol que atribuía cualidades poéticas al inventario de los objetos preciosos que habían pertenecido a los príncipes de Moscú, la nota de Novalis sobre el carácter poético del alfabeto, la declaración del futurista Kruchenyj sobre la impresión poética producida por una cuenta de lavandería, o la del poeta Jlebnykov que ve a menudo un sentido artístico en la alteración de una palabra por un error tipográfico.

El contenido de A₁, A₂, B₁ y B₂ es totalmente negativo. El experto contemporáneo descubrirá realismo en Delacroix y no en Delacroche, en el Greco y Andrés Roublev y no en Guido Reni, en la imagen de la mujer escita y no en la del Leocoonte. Un discípulo del academismo del siglo pasado hubiera juzgado exactamente de manera contraria. El que percibe verosimilitud en Racine no la encuentra en Shakespeare, y viceversa.

Segunda mitad del siglo XIX. En Rusia, un grupo de pintores lucha por el realismo (primera fase del C., un caso particular de A₂). Uno de ellos, Repin, pinta un cuadro: *Ivan el Terrible matando a su hijo*. Los compañeros de lucha de Repin aprueban la tela considerándola realista (C, caso particular de B₁). Por el contrario, el maestro de Repin en la Academia se indigna contra el irrealismo del cuadro; describe en detalle todas las deformaciones de la verosimilitud, confrontándolas con el canon académico que para él es el único válido (o sea desde el punto de vista B₂). Pero una vez que la tradición académica muere, el canon "realista" de los Ambulantes* se impone y llega a ser un hecho social. Nuevas tendencias surgen en pintura y un nuevo *Sturm und Drang* se desencadena; para decirlo con el lenguaje de los manifiestos: se busca una nueva

* "Los Ambulantes" fue el nombre de una sociedad de pintores existente en Rusia en los siglos XIX y XX (T. T.).

verdad. En consecuencia, es natural que para el pintor contemporáneo el cuadro de Repin sea antinatural, inverosímil (desde el punto de vista de B_1) y que sólo el conservador que honra los "preceptos realistas" se esfuerce en mirar con los ojos de Repin (segunda fase de C, un caso particular de B_2). Por su parte, Repin ve en las obras de Degas y Cézanne nada más que gesticulaciones y falta de naturalidad (desde el punto de vista B_2). Estos ejemplos ponen en evidencia toda la relatividad de la noción de "realismo"; sin embargo, los historiadores del arte, quienes, como ya se dijo, pertenecen en la mayoría de los casos a los epígonos del "realismo" (a la segunda fase de C), tratan arbitrariamente de la misma manera C y B_2 , aunque en realidad C no es más que un caso particular de B. Como ya sabemos, se sustituye imperceptiblemente la significación B por la significación A y no se percibe la diferencia entre A_1 y A_2 ; se toma conciencia de la destrucción de ideogramas sólo como medio para crear otros nuevos. Como es natural el conservador no percibe el valor estético autónomo de la deformación. Así bajo la apariencia de A (más precisamente de A_2) los historiadores del arte se refieren en realidad a C. Por este motivo, cuando el historiador de la literatura declara por ejemplo que "el realismo es propio de la literatura rusa" ese juicio equivale al aforismo: "la edad de veinte años es propio del hombre". Como existe una tradición que dice que el realismo es C, los nuevos artistas realistas (en el sentido A_1 del término) están obligados a declararse neo-realistas, realistas en el sentido superior de esa palabra, naturalistas, a establecer una distinción entre el realismo aproximativo, ilusorio (C) y aquél que según ellos es auténtico (o sea el de ellos). "Yo soy realista, pero en el sentido superior de esa palabra", declaraba ya Dostoievski. A su vez, los simbolistas, los futuristas italianos, los expresionistas alemanes, etc., han repetido casi la misma frase. Los neo-realistas identifican a veces su plataforma estética con el realismo general; por esto se ven obligados a excluir del realismo a los representantes de C. Con este criterio la crítica reciente nos ha hecho dudar del realismo de Gogol, Dostoievski, Tolstoi, Turgueniev, Ostrovski.

Además, los historiadores del arte (en particular de la literatura) caracterizan C de una manera vaga y aproximada: no hay que olvidarse que ellos son epígonos. Un análisis más atento sustituirá sin duda C por una serie de valores de contenido más preciso, descubriría que una serie de procedimientos que relacionamos gratuitamente con C están lejos de caracterizar a todos los representantes de la escuela llamada realista y que, por el contrario, se pueden igualmente descubrir estos procedimientos fuera de ella.

Hemos ya indicado que la caracterización que se opera según

rasgos inesenciales es propia del realismo progresivo. Hay un procedimiento de caracterización que muchos representantes de la escuela C (en Rusia, la llamada escuela de Gogol) han cultivado y que por esta razón se identifica incorrectamente con C en general; se trata de la condensación del relato con la ayuda de imágenes elegidas sobre un eje de contigüidad, es decir, siguiendo el límite entre el término propio y la metonimia o la sinécdoque. Esta "condensación" se realiza fuera de la intriga o bien eliminándola. Tomemos el simple ejemplo de dos suicidios descritos en la literatura: el de la pobre Liza y el de Ana Karenina. Tolstoi, describiendo el suicidio de Ana, se detiene más particularmente sobre su cartera. Ese rasgo inesencial no tendría ningún sentido en Karamzin, aunque su relato se apoya sobre una serie de rasgos inesenciales si se lo compara con la novela de aventuras del siglo XVIII. En esta novela, si el héroe tiene un encuentro es siempre con la persona necesaria, o por lo menos con aquél que la intriga exige, mientras que en Gogol, en Dostoievski, en Tolstoi, el héroe encontrará primero alguien completamente inútil para la trama, y su conversación no aportará nada a esta última. Puesto que se declara a menudo que este procedimiento es propio del realismo, vamos a designarlo D, repitiendo que encontramos con frecuencia D en C.

Se le presenta un problema a un niño: "El pájaro se ha volado de la jaula. Dada la distancia entre la jaula y el bosque, ¿cuánto tiempo ha empleado para llegar al bosque si recorre tantos metros por minuto?". El niño pregunta: "¿De qué color era la jaula". Ese niño es un realista en el sentido D de la palabra.

Veamos una anécdota del tipo "adivinanza armenia": "¿Qué es eso verde colgado en la sala? —Bueno, es un arenque —¿Por qué en la sala? —Porque no había lugar en la cocina. —¿Por qué verde? —Lo han pintado. —Pero, ¿por qué? —Para que sea más difícil adivinar". Este deseo de hacer más difícil la adivinanza, de demorar el reconocimiento, tiene por consecuencia acentuar el nuevo rasgo, el epíteto original. Dostoievski escribía que en arte, para mostrar el objeto es necesario proceder por exageración, deformar su apariencia precedente, colorearlo como se colorean las preparaciones para observarla en el microscopio. Usted colorea el objeto en forma diferente y piensa: se ha vuelto más sensible, más visible, más real (A_1). El cubista ha multiplicado el objeto sobre el cuadro, lo ha mostrado desde muchos puntos de vista, lo ha vuelto más palpable. Se trata de un procedimiento pictórico. Pero existe también la posibilidad de motivar, de justificar este procedimiento en el mismo cuadro: por ejemplo, el objeto está repetido porque se refleja en un espejo. Exactamente lo mismo ocurre en literatura. El arenque es verde porque lo han pintado: el epíteto sorprendente

está vinculado a la realidad, el tropo llega a ser motivo épico. El autor encontrará siempre una respuesta a la pregunta: "¿Por qué lo han pintado?". Pero no hay más que una respuesta justa: "Para que sea más difícil adivinar". Así, se puede injertar un término extraño sobre el objeto, o bien se lo puede presentar como un aspecto particular de ese objeto. En nombre del término propio, el paralelismo negativo rechaza la metáfora. "No soy un árbol, soy una mujer" dice la muchacha en un poema del poeta checo Sramek. Se puede justificar esta construcción literaria, se puede transformar este rasgo del relato directo en detalle del sujeto. "Algunos decían: éstas son pisadas de armiño; otros objetaban: no, no son pisadas de armiño, es Churila Plenkovich que ha pasado por aquí". El paralelismo negativo inverso rechaza el término propio para afirmar la metáfora. (En el poema citado de Sramek, la muchacha dice: "No soy una mujer, soy un árbol". En la pieza de otro checo, Capek, leemos: "¿Qué es? —Un pañuelo. Eso no es un pañuelo, es una hermosa mujer apoyada en la ventana. Lleva un vestido blanco y sueña con el amor...").

En los cuentos eróticos rusos, suele presentarse la imagen del acoplamiento en términos de paralelismo inverso. Lo mismo ocurre en las canciones de bodas, con la diferencia de que en este caso la construcción metafórica no está casi justificada, mientras que en los cuentos, estas metáforas son motivadas: es un recurso empleado por el héroe astuto para seducir a la muchacha. También se explican las metáforas referidas al acoplamiento, como interpretación dada por animales a un acto humano que les es incomprensible. A veces se llama realismo a la motivación consecuente, a la justificación de las construcciones poéticas. Por este motivo el novelista checo Capek-Hod, con un dejo de malicia, llama "capítulo realista" al primer apartado de su libro *El esclavo más occidental* donde motiva una fantasía "romántica" por medio del delirio provocado por el tifus.

Llamamos E a este realismo, es decir, a la exigencia de una motivación consecuente, a la justificación de los procedimientos poéticos. Se confunde a menudo este E con C, B, etc. En la medida en que los teóricos del arte (y sobre todo de la literatura) no distinguen las diferentes nociones disimuladas en el término "realismo", lo tratan como una palabra comodín sin limitar su extensión: pueden servirse de él en cualquier parte.

Se nos puede replicar que no en cualquier parte porque nadie calificará de "realistas" los cuentos fantásticos de Hoffmann. La palabra realismo tiene pues una cierta significación; puede encontrarse un factor común.

Yo respondo: nadie designará una ventana mediante la palabra *puerta*, pero eso no significa que la palabra *puerta* tenga un solo

sentido. No se pueden identificar impunemente las diferentes significaciones de la palabra "realismo" del mismo modo no es posible confundir la acción de *porter* con la *porte* * de la casa, sin pasar por un insensato. La primera confusión es en verdad más fácil puesto que, por ejemplo, las diferentes nociones que encontramos detrás de la palabra "punto" están netamente delimitadas, mientras que se pueden imaginar los hechos de los que se dirá simultáneamente que son "realistas" en el sentido C, B, A₁ de la palabra. Sin embargo no se puede pensar en confundir C con A o con B₁. Sin duda habrá hombres pacíficos, cuyo nombre sea Pacífico. Eso no nos permite calificar a cada Pacífico de pacífico. Esta regla fundamental es evidente aun para los niños; sin embargo quienes se refieren al realismo en el arte contravienen constantemente este principio.

1921

* Juego de palabras en francés. *Porter* (llevar); *porte* (puerta).