
«MARXISMO FILOSÓFICO, RUSIA SOVIÉTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS: ENCLAVES TENSOS DEL FORMALISMO RUSO»

Javier Guijarro Ceballos

Sentenciosamente, Friedrich Nietzsche legó a la estética un aforismo clarificador del signo artístico que las artes manifestaban en ese período finisecular que pivotaba, aproximadamente, sobre el quicial de su muerte en 1900: «Se es artista al precio de sentir como contenido, como la cosa misma, lo que todos los no artistas llaman forma» (Nietzsche, 1999, pág. 26). A finales del siglo XIX surgieron ciertas corrientes de estudio estético, en sintonía con nuevas manifestaciones artísticas coetáneas, que orientaban sus intereses hacia el análisis de los componentes formales de la obra de arte. Ambas tendencias, artísticas y estéticas, prefiguraban las novedades radicales que aparecerían en las primeras décadas del siglo XX con las Vanguardias, entre las que se incluye

el movimiento literario, rupturista y transgresor, del Futurismo ruso. Fulgurante entre los rescoldos vivos de tendencias literarias decimonónicas y chispeante entre otras corrientes creativas de su tiempo, el advenimiento del Futurismo requirió de una nueva manera de enfocar, estudiar y valorar la creación literaria, desafío que asumió la no menos refulgente tendencia, corriente o escuela teórica del denominado Formalismo ruso. El fulgor aunado de creación futurista y poética formalista no ensombreció el luminoso dinamismo de la Edad de Plata de la literatura rusa, cuando otras tendencias literarias, plurales y heterogéneas, figuraban en una panoplia dignificada por sendas propuestas de estudio literario. Futurismo, acmeísmo, imaginismo, escitismo, simbolismo, realismo decimonónico, “compañeros de viaje” literarios, partidarios de la Proletkult o “cultura proletaria”, todas esas corrientes literarias entre otras—y sus respectivos soportes teóricos— confluyen en un período histórico marcado por la Revolución Rusa de 1917 y por la construcción, real y práctica, del comunismo. En este estudio, se propone una breve aproximación al “formalismo” como tendencia artística y estética finisecular (del siglo XIX al XX) y al Futurismo entre las vanguardias artísticas rusas a comienzos del siglo XX. Así mismo, se presentarán ciertos rasgos del movimiento del Formalismo ruso, en tanto en cuanto asumió inicialmente una perspectiva teórica relacionada con las novedades del Futurismo y un

estudio estético vinculable a esa corriente artística y estética “formal” a la que se aludió anteriormente. Se propone también un panorama sintético del contexto histórico y filosófico—la Revolución Rusa y el marxismo-leninismo— en que el Formalismo ruso se desarrolló en sus primeros estadios y, finalmente, se analiza la polémica que enfrentó a Trotski con el formalista Shklovski, una tensión basada, en principio, en un concepto diferente de “forma” que, no obstante, implicaba la reconsideración de un aspecto esencial, la “Teoría del reflejo”, de los principios del materialismo histórico (Marx y Engels) y del materialismo dialéctico (la vulgata del pensamiento marxista canonizada por los principios del marxismo-leninismo).

I. El “formalismo” como tendencia artística y estética finisecular (del siglo XIX al XX).

En la introducción al volumen colectivo *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal destacaba que las propuestas pictóricas de Paul Cézanne provocaron una reconsideración de la composición pictórica en términos lingüísticos: «los problemas de la pintura empezaban a ser concebidos en términos de lenguaje y no sólo en términos de estilo» (Bozal, 2002a, pág. 20). El análisis del cuadro mediante líneas, puntos, planos, ritmos cromáticos, agregación o desagregación, etc., propició una comprensión interna del valor

figurativo de la representación pictórica y difuminó la referencialidad externa de la figura representada. La tendencia se agudiza desde el postimpresionismo hasta el cubismo. En las obras cubistas de Picasso y de Braque durante el período 1911-1913 «el espacio plano sustituye al figurado y los motivos empiezan a disponerse sobre el espacio plano, no en el figurado» (pág. 20). La dinámica interna de las formas pictóricas del cubismo y el abandono de la perspectiva privilegiada por la tradición visual occidental desde el Renacimiento presuponen tanto la «desaparición de la mirada como fundamento de la imagen pintada» como «del sujeto virtual que mira (fundamento, a su vez, de esa mirada)» (pág. 21). En los cuadros cubistas de Picasso, Braque o Gris se perciben todavía las huellas externas de cuerdas de guitarra, partituras, la hoja de un periódico o el pie de una copa, pero sometidas a la formalización derivada de un lenguaje pictórico novedoso construido internamente en el espacio figurado. La obra de 1915 del suprematista ruso Kazimir Malevich Construcción suprematista: cuadrado rojo y cuadrado negro ya «maneja signos cuyo valor semántico se configura a partir de sus relaciones en el plano. [...] La imagen creada no es trasunto del mundo que la mirada empírica capta» (pág. 23). El constructivismo ruso o la pintura de Vasili Kandinsky, en fechas cercanas, «describían la forma artística en términos similares, por ejemplo mediante su común insistencia en un vocabulario formal básico de línea, superficie, plano, espacio,

color, textura» (Fer, pág. 119). Un vocabulario novedoso que requería de un nuevo abecedario en los modelos teóricos al uso, como reclamaba en 1915 la pintora Nadezhda Udaltsova, formada en París en el cubismo, adscrita más tarde al suprematismo en sus cuadros de 1916-1917 y fundadora, junto a Kandinsky, de la Asociación de Artistas Innovadores: «Pero, por amor de Dios, ¿cuándo van a comenzar a hablar de la forma del arte moderno, del lenguaje genuino del pintor?» (Fer, pág. 120).

Desde mediados del siglo XIX, en el ámbito filosófico alemán aparece una corriente opuesta al estudio de la obra artística que derivó de la estética idealista del Romanticismo. A Hegel y la noción de la Historia del Arte como historia de la manifestación sensible del espíritu se le opone el neokantismo. Si de Hegel derivaba una orientación privilegiada por la valoración del contenido de la obra, asumida como receptáculo sensible de la Idea, las diferentes tendencias estéticas formalistas derivadas de las interpretaciones decimonónicas de Kant, sin negar la espiritualidad del arte, «tratarán de mostrar cómo el contenido específico del arte surge en relación a una forma y por ella» (Pérez Carreño, pág. 255). Amparadas en La crítica del juicio de Kant («En todas las bellas artes el elemento esencial consiste, desde luego, en la forma»), las orientaciones formalistas de estudio artístico reivindicaron la experiencia sensorial del arte mediante la apreciación de las formas, postularon una Historia del Arte autónoma,

erigida sobre criterios artísticos específicos y no sujeta ancilarmente al historicismo imperante que confería al objeto artístico el valor subsidiario de «epifenómeno de la historia política, de la ciencia o de la técnica, tanto como de la historia de las ideas» (pág. 256). Esta clave neokantiana y formal es la que explicaría por ejemplo la teoría musical de Eduard Hanslick, valedor decidido de la música de Johannes Brahms frente a la música programática que dominaba el panorama musical del siglo XIX. En su estudio *De la belleza musical* (1854) define la música como arte asemántico por excelencia, creación de formas sonoras mediante libres configuraciones y juegos de sonido que generan «una belleza que es autónoma, y no necesita un contenido exterior a sí misma, que consiste sencilla y únicamente en tonos y en su combinación artística» (pág. 259). Si para Nietzsche «Se es artista al precio de sentir como contenido, como la cosa misma, lo que todos los no artistas llaman forma», para Hanslick «la pura forma, contrapuesta al sentimiento como supuesto contenido, es precisamente el contenido de la música, es la música misma». De la forma pictórica inmanente derivaba según Bozal el significado del cuadro suprematista de Malevich; el contenido de la obra musical, para Hanslick, de la pura forma. Creación artística y teoría estética confluían pues en un formalismo finisecular inextricablemente unido al surgimiento de las Vanguardias estéticas. En el arte contemporáneo, algunos principios

formalistas como los expuestos guiaron la práctica y la crítica vanguardista. La progresión creciente en la consideración de la forma sobre el contenido marca el ritmo del paso desde la Modernidad hasta la Vanguardia. En la creación literaria, un formalismo semejante y en fechas cercanas se aprecia en las reflexiones sobre el quehacer poético de autores como Flaubert, Gautier, Leconte de Lisle o Baudelaire:

Es la praxis literaria de los simbolistas y futuristas la que pone de relieve el valor de la palabra y el interés por el aspecto formal del hecho literario. El valor primordial concedido a la forma, el interés por la palabra y por los procesos técnico-formales, el antimimetismo y la arreferencialidad son características de la creación literaria de vanguardias que entran a formar parte de los postulados teóricos de los formalistas (Rodríguez Pequeño, pág. 14).

II. El futurismo ruso y el “formalismo” como tendencia de estudio literario.

Entre 1912 y 1913 se publican algunos de los principales manifiestos del Futurismo ruso: Bofetada al gusto del público, Los tres, El vivero de los jueces. Los tres traslucen la innovación iconoclasta del arte de la Vanguardia, «en la que, sobra decirlo, Rusia se encontraba probablemente a la cabeza en aquella época» (Sanmartín, pág. 51). Entre los diferentes grupos futuristas descollaba «Hylaea», donde militaban entre otros David Burljúk, Velemír Khlébnikov, Alekséj

Kručënychy y Vladímir Majakovskij. En sus apariciones públicas, textos impresos colectivos o individuales y manifiestos, actividades todas ellas orientadas a épater les bourgeois—en cumplimiento del decálogo vanguardista—, los hylaeanos proclamaron la muerte del arte del pasado y reivindicaron la representación en exclusiva del arte del futuro: en el provocativo panfleto de 1912 *Bofetada al gusto del público* afirmaban que «Hay que echar por la borda a Púškin, Dostoévskij, Tolstój, etc., del barco del presente» y que «Sólo nosotros somos el rostro de nuestro tiempo» (Majakovskij, 1974a, pág. 11). Para Khlébnikov y Kručënych, las obras literarias debían escribirse y leerse con dificultad, «menos cómodas que unas botas embetunadas o que un camión en una sala de estar»; su lenguaje «parecido, si fuera el caso, a una sierra o a la flecha envenenada de un salvaje». En sus formulaciones más radicales, Hylaea afirmaba el odio poético al lenguaje preexistente: la poesía no era un espejo del alma—con lo que se arrumbaban las perspectivas psicologistas y expresionistas de los estudios literarios previos—, sino «el despliegue de la palabra como tal» (Steiner, págs. 99-101). La obra de arte poética era el arte de la palabra, pero de una palabra nueva, virginal, que creaba su sentido intrínsecamente y no trasladaba al poema valores léxicos previos. Como exergo, es de ley la acuñación de Erlich (pág. 62): «Primacía de la forma sobre el contenido, éste fue el grito de guerra del primer futurismo ruso». La palabra ni denotaba ni

connotaba conceptos previos trasladados al poema; la palabra poética de Hylaea formalizaba un contenido subsecuente, resultante de su combinación con otras en el texto poético. Como recordaba Majakovskij en la necrológica in memoriam V. V. Khlébnikov, publicada en la revista *Krásnaja nov'* ('El erial rojo') en 1922, si para los simbolistas la palabra era un material con el que se escribían versos, «para Khlébnikov la palabra es una fuerza autónoma que organiza el material de los pensamientos y de los sentimientos. De aquí su profundización en las raíces, su elevación hasta los manantiales de la palabra, en la edad en que el nombre correspondía a la cosa» (Majakovskij, 1974b, pág. 28). A modo de aspiración adánica en un tiempo radicalmente nuevo en la estimación de los futuristas rusos, para recuperar el valor sensorial de la percepción de la azucena Kručënych proponía desasirse de la manoseada palabra 'azucena': «prefiere llamarla con la palabra inexistente 'heuyi', para recuperar la belleza original» (Waegemans, pág. 316). 'Heuyi' ejemplifica un caso del *zám nyjjazyk* ('lenguaje meta-lógico', 'lenguaje transracional') teorizado por Kručënych. Para este poeta futurista, el *zám'* designaba una lengua especial regida (e instituida) por reglas ajenas al sentido común. Si tradicionalmente la palabra remitía a un referente externo al signo con el que era designado lingüísticamente, la innovación formal en el poema "creaba" a posteriori su referente. En términos de Kručënych, «un contenido nuevo sólo nace cuando

se consiguen nuevos mecanismos expresivos, nuevas formas. Tan pronto como hay una forma nueva, aparece un nuevo contenido. De manera que la forma determina al contenido» (Steiner, pág. 101)¹.

Mutatis mutandis, son posturas artísticas semejantes a las descritas para la pintura y la música en el primer apartado de este estudio, actitudes creativas que propiciaron también, como veremos, adecuaciones teórico-literarias similares a las comentadas en ese mismo apartado con respecto a las perspectivas de estudio pictóricas o musicales. Basta contrastar un rasgo básico del formalismo como tendencia estética y artística, el paso de la Modernidad a la Vanguardia calibrado sobre el predominio cada vez mayor de la forma frente al contenido, con el comentario de Steiner, «Si, como ocurre en el discurso estético tradicional, el término formalismo se aplica a teorías que defienden la primacía de la forma artística sobre el contenido, el *zaum'* de Kručënych sería evidentemente formalista» (pág. 131), para filiar el Futurismo ruso en la raíz del “formalismo” como tendencia artística y estética finisecular.

Para los firmantes de la Bofetada, Burljúk, Khlébnikov, Kručënych y Vladímir Majakovskij, la ampliación del volumen del vocabulario con palabras arbitrarias y neologismos y el odio inexorable a la lengua

1 Para el concepto, aplicación literaria e implicaciones estéticas del *zaum'* son fundamentales los capítulos «*Zaum'*» de Steiner (págs.127-154) y «La prehistoria formalista: “La resurrección de la palabra” (1914)» y «Los dos primeros *Sborniki* (1916-1917)» de Sanmartín (págs. 157-191).

anterior no son meramente licencias poéticas: son marcas identitarias con las que «mantenerse firmes sobre el escollo de la palabra “nosotros” en un mar de silbidos e indignación» (Majakovskij, 1974a, pág. 12). Y si la Revolución Rusa de 1917 generó una atmósfera cultural «de tipo adolescente, común a todos los períodos revolucionarios: la idea de que la vida está empezando, de que el futuro es ilimitado y de que la humanidad no está ya determinada por las cadenas de la historia» (Kolakowski, 1983, pág. 57), los futuristas anunciaron la erección de un nuevo lenguaje para un tiempo radicalmente otro. En este sentido, el futurismo como teoría y práctica no difería sustancialmente de otras tendencias coetáneas: revelan la riqueza de orientaciones propias del arte soviético inmediatamente posrevolucionario en la expectativa histórica de crear una sociedad nueva: «Por primera vez, al artista no le es suficiente con representar: debe crear, contribuir a la creación de una sociedad nueva, un hombre nuevo, capaz de pensar y sentir de otra manera» (Bozal, 2002b, pág. 166).

A esta propuesta novedosa de lenguaje poético, a tan radical y rupturista concepto del poema, difícilmente podían asignársele los criterios y métodos de estudio literario vigentes hasta entonces, válidos y pertinentes para la creación poética por cuya deposición clamaba el futurista David Burljúk: «La poesía es una puta malparada, y la belleza, mierda blasfematoria» (Waegemans, pág. 315). La poesía futurista anhelaba su propia poética. Recordando probable-

mente esos años de orfandad, Majakovskij evoca el mudo pasmo de los redactores ante los manuscritos futuristas: «Casi todos los redactores me han hecho advertir que no pueden devolver a los autores los manuscritos de poesía, porque no saben qué decir»; mu-tismo o, en otros casos, críticas explícitas: «¡Vosotros no hacéis más que destruir, sin crear nada! Los viejos manuales son pésimos, pero ¿dónde los nuevos? ¡Dadnos las reglas de vuestra poética!» (Majakovskij, 1974c, pág. 44). De la mano de las innovaciones poéticas del Futurismo ruso aparecieron una serie de estudiosos de la Literatura como Víctor Shklovski, Ósip Brik, Roman Jakobson, Iuri Tinianov o Boris Eichenbaum que proporcionaron al Futurismo el andamiaje teórico y metodológico necesario para explicar, y valorar estéticamente, sus creaciones literarias. Si «los muchachos (y también las jóvenes escuelas literarias) se han interesado siempre en saber qué cosa se esconde dentro de un caballo de cartón», como afirmaba Majakovskij «después del trabajo de los formalistas se han evidenciado los interiores de los caballos y de los elefantes de papel cartón» (1974c, pág. 43).

Los autores recogidos genéricamente bajo el marbete de “Formalismo ruso” aportaron una perspectiva novedosa al estudio de los textos literarios, a la metodología aplicada sobre ellos, a la terminología específica con que nombraron algunos de los “principios” que —según su criterio— explicaban el “funcionamiento” de lo literario y,

finalmente, al concepto mismo de “Literatura” y de “Poética” o “Teoría literaria”. Su contexto vital y personal, inmersos como estuvieron en un profundo cambio estético en las primeras décadas del siglo XX (la estética de las vanguardias) y en un período revolucionario (la Revolución Rusa de 1917), explica en parte la apariencia agresiva y extremista de sus propuestas iniciales con respecto a las prácticas de estudio literario precedentes. Si su influencia en el contexto ruso (y eslavo) coetáneo fue extraordinaria, la incidencia de sus planteamientos en los estudios literarios fue mayor si cabe en la Teoría de la Literatura occidental a partir de los años sesenta, cuando sus textos fueron traducidos, publicados, estudiados y aplicados en Francia en primer lugar, en otros países posteriormente. A partir de esa década, sus aportaciones son homogeneizadas, sistematizadas y agrupadas en un todo coherente que comparte un ideario teórico-literario común, una suerte de normalización que desdice de la pluralidad de intereses, diferencias de postura (de matiz en unos casos, en otros de mucho mayor calado), perspectivas varias y expectativas plurales que caracterizaron sus trabajos originalmente².

2 Es de todo punto imposible sintetizar en unas líneas la importancia capital del Formalismo ruso en los estudios literarios del siglo xx; sería impertinente, además, en la orientación restringida con que se pretenden abordar en este estudio sólo ciertos aspectos (básicamente, el concepto de “forma”), de determinados formalistas (específicamente Shklovski y Eichenbaum), en función, prioritariamente, de una polémica (Trotski *versus* Shklovski) analizada fundamentalmente por su repercusión en la denominada “Teoría del reflejo” marxista. Más allá de la síntesis que ofrezco (derivada de Fokkema & Ibsch («Formalismo ruso, estructuralismo checo y semiótica soviética», págs. 27-49) y Viñas Piquer («Formalismo ruso», págs. 357-378), y para superar las restricciones autoimpuestas, el lector puede acudir a los libros fundamentales —véase «Bibliografía»— de Erlich, Steiner y Sanmartín.

El principal objetivo de los formalistas rusos fue el de encontrar aquello específico de la Literatura que era lo que hacía de ella Literatura (la 'literariedad' o literaturnost). El primer paso que dieron fue el de estudiar el lenguaje literario y el lenguaje cotidiano, con objeto de analizar la literariedad en el lenguaje, pues ni la persona del poeta, ni la vivencia reflejada en el poema, ni las categorías de una Estética especulativa podían explicar la esencia de lo literario, radicada para los formalistas en el lenguaje literario. Una de las principales metas del formalismo fue el estudio científico de la literatura, basándose en la creencia de que este estudio era posible y adecuado: los estudios literarios debían erigirse en una ciencia autónoma y concreta³. Además, en la medida en que estaban convencidos de la validez del acercamiento científico a la literatura, pensaban que de esta práctica se derivaría una forma novedosa de "lectura" que mejoraría la capacidad del lector para leer los textos literarios de una manera apropiada —esto es, con una atención especial a las propiedades "literarias" o "artísticas" del texto—. Para el grupo de los formalistas, en el primer estadio de evolución de sus intereses teóricos, el problema de la lengua literaria era un problema formal, verbal. El intento de aislar un principio explicativo general de la literariedad fue común, y todos ellos vinieron a coincidir en la primera fase de la escuela formal en que este principio se encontraba en el enorme relieve que en la lengua

3 «Lo que nos caracteriza [...] es el [...] deseo de crear una ciencia literaria autónoma a partir de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios. Nuestra única finalidad es la conciencia teórica e histórica de los hechos que pertenecen al arte literario como tal» (Eichenbaum, 1978, pág. 22).

literaria adquiere la forma del mensaje, la palabra poética, relieve debido en gran parte al mayor volumen de artificios o procedimientos fónicos, morfológicos o sintácticos que convertían la palabra poética, como tal palabra, en el verdadero objeto del discurso.

Sometido a la presión de los recursos literarios, el lenguaje literario se intensificaba, condensaba, retorció, comprimía, extendía, invertía. El lenguaje se volvía extraño, y por esto mismo también el mundo cotidiano se convertía súbitamente en algo extraño, con lo que no está uno familiarizado. [...] La literatura, al obligarnos en forma impresionante a darnos cuenta del lenguaje, refresca esas respuestas habituales y hace más perceptibles los objetos. Al tener que luchar más arduamente con el lenguaje, al preocuparse por él más de lo que suele hacerse, el mundo contenido en ese lenguaje se renueva vívidamente (Eagleton, pág. 14).

Nadezhda Udaltsova anhelaba la teoría estética que “hablara” «de la forma del arte moderno, del lenguaje genuino del pintor»; Majakovskij trasladaba la súplica de los editores que carecían de un modelo para explicar, comprender y valorar las innovaciones del futurismo: «¡Dadnos las reglas de vuestra poética!». El Formalismo ruso puso voz al formalismo como tendencia artística y estética finisecular y dotó de una poética propia al futurismo literario⁴.

4 «Si hubiera que escoger dos términos para calificar los inicios del movimiento formalista, estos deberían ser los de “futurismo” y “lingüística”. Pero si tuviéramos que quedarnos con sólo un término, entonces deberíamos hablar de “vanguardia”: vanguardia artística y vanguardia científica [...]. Manuel Asensi ha propuesto incluso renombrar el “formalismo ruso” como “teoría de la vanguardia rusa» (Sanmartín, págs. 49, 51). Tafuri (pág. 9) destaca que, entre los años diez y veinte, no había ningún otro ambiente europeo donde el arte vanguardista estuviera sostenido por una teoría como la de los formalistas rusos, «a tal punto resulta imposible desatar el nudo que ata el desarrollo de la experimentación artística con la investigación sobre las funciones del lenguaje».

En su estudio «La teoría del “método formal”», revisión de la trayectoria del Formalismo ruso, Eichenbaum filia los intereses del grupo con la “Ciencia del Arte” (Kunstwissenschaft) neokantiana de tendencia “formalista”, como evidencian las autoridades atraídas de inmediato en sus reflexiones:

A los representantes del método formal se ha reprochado a menudo, y desde distintos puntos de vista, el carácter oscuro e insuficiente de sus principios, su indiferencia con respecto a los problemas generales de la estética, de la psicología, de la sociología, etc. [...] Este desapego (sobre todo para con la estética) es un fenómeno que caracteriza en mayor o menor medida todos los estudios contemporáneos sobre el arte. Luego de haber dejado de lado un buen número de problemas generales (como el problema de lo bello, del sentido del arte, etc.), dichos estudios se han concentrado sobre los problemas concretos planteados por el análisis de la obra de arte (Kunstwissenschaft). [...] Fueron planteados numerosos problemas concretos concernientes a la historia y a la teoría del arte. Aparecieron consignas reveladoras, del tipo de la de Wölflin (Historia del arte sin nombres), y tentativas sintomáticas de análisis concretos de estudios y procedimientos, como el Ensayo de estudio comparativo de los cuadros de K. Foll (1978, págs. 22-23).

Desde ese promontorio, se atalaya de inmediato el valor propio del futurismo literario como epítome de las innovaciones artísticas de las vanguardias:

El renacimiento de la poética, que en ese momento se encontraba en completo desuso, se hizo a través de una invasión a todos los estudios sobre el arte y no limitándose a reconsiderar algunos problemas particulares. Esta situación resultó de una serie de hechos históricos, entre los que se destacan la crisis de la estética filosófica y el viraje brusco que se observa en el arte que, en Rusia, eligió

la poesía como terreno apropiado. La estética quedó al desnudo mientras el arte adoptaba voluntariamente una forma despojada y apenas observaba las convenciones más primitivas. El método formal y el futurismo se encuentran pues históricamente ligados entre sí [...]. La revolución que promovían los futuristas (Khlébnikov, Kručënych, Majakovskij) contra el sistema poético del simbolismo fue un sostén para los formalistas al dar un carácter más actual a su combate (1978, págs. 24-25).

En sintonía pues con el concepto de “forma” de las vanguardias artísticas (y el correlativo requerimiento de una estética formalista) y del futurismo literario, el Formalismo ruso teorizó un concepto novedoso de “forma”⁵. Definición perentoria ante la nueva experimentación artística y literaria, tan inasible y compleja no obstante que precisó de idas y venidas constantes. Shklovski, teórico y creador literario, se sirve de una imagen sugerente: «El teórico actual, al estudiar la obra literaria y considerar su llamada forma como si fuera un velo que tiene que ser traspasado, está montando en un caballo al tiempo que salta sobre él» (Steiner, pág. 44). En su artículo «Futurismo» de 1919, Jakobson vincula el cubismo pictórico y el futurismo literario por una pretensión antimimética compartida que privilegia la forma en

5 Solamente pues a efectos de la exposición académica puede entenderse en mi opinión la aclaración preliminar con que Erlich prologa su estudio clásico sobre el Formalismo ruso: «Por “formalismo” no se entiende aquí la variante rusa de la tendencia “formalista” supranacional que se impone periódicamente en la creación artística y en la crítica del arte. El tema de investigación concierne a una entidad histórica más específica y más fácil de identificar. Se trata de una escuela rusa de erudición literaria que se originó por allá los años 1915-1916, llegó a su apogeo a principio de los veinte y fue suprimida alrededor de 1930» (pág. 17). El desarrollo posterior del libro de Erlich atestigua hasta qué punto son inextricables “formalismo” artístico y estético y Formalismo ruso.

detrimento del contenido; el arte no “imita”, sino que recrea formas puras sin conexión con referentes externos: «Se privilegian ahora los procedimientos de la puesta al desnudo que rompen con la ilusión referencial: la forma va por delante del contenido y es autónoma» (Steiner, pág. 205). Pero, ¿qué es la “forma”? No era lo mismo para Eichenbaum que para su maestro, Zhirmunski, al que intentaba aclarar en 1921 en qué se alejaba su noción de “forma” de otros conceptos añejos (y, por ende, de métodos de estudio formal preteridos en tanto pertinentes para ese valor específico —y equivocado según Eichenbaum— de “forma”): por supuesto que ambos, Zhirmunski y él, conocían metodologías de estudio formal aprendidas en sus estudios de románicas o germanística; sin embargo «¡se trata por completo de otra cosa! Detrás de todo eso está siempre la idea de que la forma es algo exterior, tras la cual se encuentra otra cosa y de que es de esa otra cosa de lo que importa hablar» (Sanmartín, pág. 102). Eichenbaum reclamará en 1924, una nueva acepción, confrontándola con otras desajustadas:

La palabra “forma” tiene muchos significados; esto, como siempre en tales casos, llevó a un número de malentendidos. Es necesario entender que nosotros utilizamos esta palabra en un significado particular, no como algo correlacionable con el concepto de ‘contenido’ (sea dicho de paso que esta correspondencia, cuando se hace, es falsa, porque el concepto de ‘contenido’ es, en realidad, correlacionable con el concepto de ‘volumen’ y no absolutamente con el de ‘forma’), sino como algo fundamental para el fenómeno artístico, como su principio organizador (1992a, págs. 48-49);

si en 1924 se describía el “uso” del vocablo en oposición a otros, pero sin definición estricta, en 1925 se amplían sus acepciones potenciales sin definir el término de marras: «La noción de forma obtiene un sentido nuevo: no es ya una envoltura sino una integridad dinámica y concreta que tiene un contenido en sí misma, fuera de toda correlación» (Eichenbaum, 1978, pág. 30).

La noción de “forma” concreta y dinámica que canaliza un contenido propio e inmanente, la idea de que la “forma informa” planteada en versiones extremas (la forma artística genera contenidos novedosos vía combinación de formas artísticas) o conciliadoras (la forma artística “formaliza” contenidos preexistentes), a despecho de una definición precisa, orienta de manera notoria las aproximaciones del formalismo ruso no sólo a la poesía, sino al estudio teórico de la narrativa o a las nuevas propuestas de la Historia de la Literatura. El interés de Shklovski por los “procedimientos de construcción” de la trama narrativa desde 1919 le permitían centrar preferentemente el análisis en aspectos puramente formales. Esta decantación no implicaba la invalidación de otras potenciales disciplinas de estudio contenidistas o temáticas aplicadas al relato literario, sólo propiciaba «una interpretación exclusivamente formal orientada a la elucidación de las leyes específicas de la literatura» (Sanmartín, pág. 195). Los diarios de trabajo de Eichenbaum muestran el modo en que el autor alteró sus expectativas de estudio de las obras

autobiográficas de Tolstói cuando recibió en 1918 el encargo de prologar *Infancia, Adolescencia y Juventud*. Partidario en primera instancia de aplicar a la trilogía los métodos de estudio biográficos e historicistas en que se había formado como investigador, en el estudio final (*El joven Tolstói*, 1922) se afirma la reorientación teórica hacia los presupuestos epistemológicos y metodológicos del Formalismo: enfocar la trilogía como “forma” en la que se plasma, refleja, expresa el “contenido” (las vivencias del sujeto biográfico Tolstói) es una perspectiva inadecuada porque la selección de los hechos biográficos susceptibles de narrarse, su ordenación en la trama y los procedimientos de construcción que afectan a esas experiencias en su proceso de formalización artística provocan que «dejan de ser “reales” y pasan a comportarse como un material deformado literariamente» (Sanmartín, págs. 78-79). Y lo mismo podría predicarse de un género narrativo tan distante en el tiempo como los *bylina* (los primitivos poemas épicos eslavos de los siglos IX al XIII): para el formalista Skaftymov, la *bylina* se define como un haz sistémico de relaciones internas que “formaliza” todos los componentes de la obra, incluidos los componentes temáticos: «Los elementos psicológicos, históricos, sociológicos y de otro tipo, contenidos fragmentariamente en la obra, no interesan en sí mismos, sino sólo por el sentido teleológico que obtienen dentro de la unidad general del todo» (Steiner, pág. 70).

III. La Edad de Plata de la literatura rusa: tendencias literarias en el contexto prerrevolucionario, durante el “comunismo de guerra” y la NEP (“Nueva Política Económica”).

«La revolución rusa de 1917 constituye un punto decisivo en la historia, y bien puede ser considerada por los futuros historiadores como el mayor acontecimiento del siglo xx», sentencia uno de los historiadores más relevantes de esta época de aceleración histórica extraordinaria, Edward Hallett Carr (1997, pág. 11). Entre la bofetada futurista al público de 1912 y la publicación del artículo «El futurismo» de Trotski, incluido en su libro de 1923 *Literatura y revolución*, Rusia y el Imperio zarista han vivido la revolución de febrero de 1917, la instauración de un gobierno provisional, las “Tesis de abril” de Lenin, el intento sofocado de golpe militar del general Kornilov, el alzamiento del soviét de Petrogrado en octubre de ese mismo año, las expectativas incumplidas de la “revolución europea” y las trágicamente cumplidas de la conflagración mundial de la Gran Guerra europea, la instauración de un régimen comunista enfrentado a una guerra civil interna y a la hostilidad generalizada del entorno soviético, desde Alemania a Japón, la supervivencia del poder soviético en las restricciones del “comunismo de guerra” y la implantación progresiva desde 1921 de una forma de economía dual, la Nueva Política Económica (NEP) o “capitalismo de Estado”. Esos años fijan la

denominada “Edad de Plata” artística, proyectada hacia el pasado ruso, o “Edad de Oro” de la cultura soviética si se contrasta con la depauperación cultural posterior durante el estalinismo. En ese período, entre 1917 y 1923, se exigía de artistas y escritores, si no lealtad estricta al régimen, al menos el compromiso de no ser beligerantes mediante la producción de obras declaradamente antisoviéticas: dentro de estos límites, puede hablarse de cierta tolerancia con respecto a la existencia de varias tendencias artísticas y literarias (Kolakowski, 1983, pág. 56)⁶. Por aquel entonces, podría definirse la actitud del Partido Comunista como tolerante con la experimentación formal literaria, pero vigilante ante los contenidos ideológicos: en ambivalente declaración a Clara Zetkin, Lenin señalaba que «todos los artistas, cualquier persona que se considere como tal, tienen el derecho de crear libremente, de acuerdo con sus ideales y sin otras consideraciones», para apostillar de inmediato: «Pero, claro, somos comunistas; no podemos cruzarnos de brazos y dejar que el caos se imponga a su antojo»; ambigua también, la postura

6 La “relativa” tolerancia de estos años se explica fundamentalmente cuando se proyecta sobre el período estalinista. La lectura de las tres obras de Vitali Shentalinski (*Esclavos de la libertad. Los archivos literarios del KGB, Denuncia contra Sócrates y Crimen sin castigo*) dedicadas a recuperar los archivos literarios del KGB (antes Cheká, antes GPU...) ofrece apabullantes testimonios de interrogatorios, persecuciones, destierros o ejecuciones de artistas e intelectuales incluso en estas fechas de “relativa” tolerancia desde el Partido Comunista. Crear, o reflexionar sobre la creación artística y literaria durante estos años de 1917 a 1923, qué no decir desde 1929, implicaba un compromiso personal cuyas claves contextuales son difícilmente comprensibles desde las nuestras actuales. Y ese compromiso se expresó con relativa frecuencia en una politización de los propios autores o tendencias literarias que dio pábulo a la pira en que arderían poco después.

de Trotski: «Por encima de todo, hemos de tener en cuenta el criterio de si se manifiestan a favor o en contra de la revolución; al margen de esto, se les puede permitir la más completa libertad» (Carr, 1974, pág. 74 y n. 122). Ni existían cánones exclusivos en arte y literatura, ni el régimen comunista los imponía en tanto advenía la cultura socialista que reflejara el nuevo mundo derivado de 1917. Como proclamaba Trotski,

Nuestra concepción marxista del condicionamiento social objetivo del arte y de su utilidad social no significa en absoluto, cuando se habla en términos políticos, un deseo de dominación del arte por medio de órdenes y decretos. [...] Por supuesto, el arte nuevo no puede por menos de conceder una atención primordial a la lucha del proletariado. Pero el arado del arte nuevo no está limitado a unos cuantos surcos numerados (1972a, pág. 89).

Tras el estallido revolucionario, y especialmente durante la Guerra Civil, el *Proletkult* (o grupo “Cultura Proletaria”) se mostró como un colectivo cultural de enorme dinamismo, logró captar el interés de numerosos trabajadores a quienes animó encendidamente en la creación poética y publicó periódicos para difundir esa creación proletaria. Aunque no era propiamente un movimiento literario, en 1920 diversos autores del *Proletkult* se agruparon en el grupo “La fragua” (o “La forja”), lanzándose al mercado literario con un mecanismo típico de las vanguardias: un manifiesto designado por el grupo de la *Proletkult* como «la bandera roja del programa del arte proletario». La *Proletkult*, al contrario que los

futuristas, no rechazaba la cultura del pasado, pero creía que el proletariado era capaz de apropiársela y asimilarla sin la ayuda de los escritores burgueses (Carr, 1974, pág. 60). La reorientación de la Rusia soviética, tras la Guerra Civil y el denominado “comunismo de guerra”, dio paso a partir de 1921 a la Nueva Política Económica (NEP). Significativamente, en febrero de ese mismo año apareció un grupo literario autodenominado “Los hermanos Serapios” o “Los hermanos de Serapión”, en recuerdo del relato de E. T. A. Hoffmann y como marca de un compromiso colectivo antes artístico que político. Profesaban un profundo respeto literario por los modelos clásicos de la literatura rusa y europea en general, y publicaron en revistas como *Krasnaya Nov'*, que aparece en mayo de 1921 y está editada por un miembro del partido, Voronski, y en *Pechat i Revoliutsiya*, «revista de literatura, arte, crítica y bibliografía», que seguía la misma línea que *Krasnaya Nov'* e iba dirigida al mismo público, aunque prestaba menos atención a la producción literaria:

El lugar que ocupaban en la sociedad soviética los colaboradores de estas nuevas revistas es fácil de definir. El propósito de la NEP no era rechazar o destruir las formas capitalistas, sino valerse de ellas para hacer progresar al socialismo; y esto tenía también su validez en el campo literario (Carr, 1974, págs. 63-64).

En este sector de la actividad literaria hallaron cabida «no los artistas de la revolución proletaria», sino, con marbete de Lunacharski y Trotski que hizo fortuna, «sus compañeros de viaje artísticos».

Autores jóvenes, sin galones prerrevolucionarios, inmersos en la revolución y que, aunque no adscritos a la doctrina comunista, asumían 1917 como uno de los acontecimientos de la historia nacional rusa.

En este sentido, representaban la continuidad de la literatura rusa y, al propio tiempo, una reacción contra los escritores proletarios, que aspiraban a crear una literatura puramente proletaria, y contra los innovadores estilísticos que, como los futuristas y formalistas, miraban como anticuados los métodos y las técnicas literarios del pasado. En una sociedad que comenzaba a hastiarse de tanta innovación, disfrutaron de un éxito inmediato (Carr, 1974, pág. 64)⁷.

Junto a los compañeros de viaje, las tendencias de la *Proletkult* o los futuristas, el grupo poético del acmeísmo (Ánna Achmátova, Ósip Mandel'štám, Nikoláj Gumilëv...) reclamaba también una mirada poética nueva, virginal, para redescubrir la vida cotidiana y recuperar una visión nítida de la vida (Waegemans, págs. 310-314). De recorrido más efímero, el movimiento literario del escitismo, cuya poesía estaba inmersa en las manifestaciones literarias de la *avant-garde* europea, identificaba el espíritu desafiante de las tribus nómadas iranófonas de los escitas con la amenaza de la revolución rusa de 1917 para una civilización europea declinante: «en su imaginación los escitas eran un símbolo de

⁷ Muestra de la (relativa, insistimos...) tolerancia del Partido frente a la creación literaria durante esta fase de la NEP, en 1924 Pilniak autorizó la publicación de un diario personal de 1923 en el que este "compañero de viaje" declaraba: «No soy comunista y por lo tanto no creo que tenga que serlo y escribir como tal. Reconozco que el poder comunista se ha impuesto en Rusia no por la voluntad de los comunistas, sino por el destino histórico de Rusia [...]. Confieso que el destino del Partido Comunista Ruso me interesa mucho menos que el destino de Rusia» (Carr, 1974, pág. 65).

la naturaleza salvaje y rebelde del ruso primigenio» (Figes, pág. 505), un ariete de renovación asiática que arremetería contra la cultura occidental.

A La bofetada al gusto del público de los futuristas de 1912 le replicó la bofetada de Trotski a los formalistas rusos en 1923. El líder comunista, tras la Revolución de Octubre de 1917, el crítico período de la Guerra Civil y los primeros años de la “Nueva Política Económica” (NEP), considera residuales los vestigios de formas de pensamiento propias de un mundo clausurado apenas seis años antes, y sólo detecta «débiles ecos de los sistemas ideológicos prerrevolucionarios». Sin embargo, advierte que «la única teoría que se ha opuesto al marxismo en la Rusia soviética en los últimos años es la teoría formalista del arte» (Trotski, 1972a, pág. 82). Aunque el título de su texto es «La escuela formalista de poesía y el marxismo», y, como se deduce de su lectura, la escuela formalista de poesía es, específicamente, el Formalismo ruso, no existe contradicción alguna en identificar al Formalismo con «la teoría formalista del arte» como he intentado aclarar en páginas anteriores: el Formalismo asumió la portavocía teórica del “formalismo” como tendencia artística y estética y reveló los mecanismos del caballo de cartón del futurismo literario. Trotski reparaba acto seguido en tan inextricable conexión: «El formalismo ruso estaba estrechamente ligado al futurismo ruso y, mientras éste ha capitulado políticamente ante el comunismo, el formalismo se ha opuesto al marxismo

con todas sus fuerzas» (1972a, pág. 82). Y como se corroboraría poco tiempo después, la constatación del hecho —Trotsky *advierde* la oposición teórica formalista del arte al marxismo— también encierra la admonición —*advierde de que* el formalismo se opone al marxismo con todas sus fuerzas—. ¿Qué motiva la bofetada de Trotsky al futurismo y al formalismo rusos entre 1912 y 1923? Los cambios históricos, sintetizados en páginas anteriores, muestran a las claras que los tiempos de 1912 no eran los de 1923. Además, los presupuestos teóricos del formalismo ruso colisionaban con principios filosóficos básicos del marxismo-leninismo.

Para Trotsky, las bofetadas del futurismo eran la pose iconoclasta del decadentismo burgués; los gritos de los futuristas, la marca estentórea de su pertenencia a la “intelectualidad” burguesa camuflada de bohemia transgresora⁸. Las pretensas revoluciones estéticas de un futurista como Kručënych y su *zaum'* se sitúan «a mitad de camino entre la poética filológica y, con perdón, la grosería de mal gusto» (1972b, pág. 57). A quienes postulen como él que la forma determina el contenido, Trotsky les recuerda que el sonido es el acompañante acústico del sentido

8 «La revolución proletaria en Rusia estalló antes de que el futurismo hubiese tenido tiempo de liberarse de sus infantilismos, de sus blusas amarillas, de su excitación superflua, es decir, transformado en escuela artística políticamente inofensiva y con un estilo aceptado. La conquista del poder por el proletariado sorprendió al futurismo cuando todavía era perseguido. Y esta circunstancia le lanzó en brazos de los nuevos señores de la vida, tanto más cuanto que el acercamiento y el contacto con la revolución le fueron facilitados por su filosofía, es decir, por su falta de respeto hacia los valores antiguos, y por su dinamismo» (1972b, pág. 54).

de las palabras: «Si los futuristas han pecado y pecan aún por su preferencia casi monstruosa por el sonido contra el sentido, se trata sólo de un entusiasmo, de una “enfermedad infantil de izquierdismo”» (pág. 66), endilgándoles el calificativo incómodo con que Lenin criticó ciertas corrientes contrarias a su ideario (y por ende a la ortodoxia del partido comunista bolchevique) en su obra *La enfermedad infantil del “izquierdismo” en el comunismo*, escrito entre abril y mayo de 1920 con vistas al II Congreso de la Internacional Comunista. En virtud de ese tropo, los futuristas eran comparados con los «*revolucionarios à outrance*» que criticaron la firma del Tratado de Brest-Litovsk con Alemania (Carr, 1974, pág. 36).

En una suerte de inquisitoriales estatutos de limpieza de sangre, articulados ahora sobre principios de clase de base marxista-leninista, «el futurismo llevó consigo, en la nueva etapa de su evolución, los rasgos de su origen social, es decir, la bohemia burguesa» (1972b, pág. 54). Demarcando territorios, comenta Trotski que «nosotros [los marxistas] entramos por nosotros mismos en la revolución, mientras que el futurismo cayó en ella» (pág. 56). Siendo el suyo un revolucionarismo impostado por las circunstancias históricas, los futuristas se arrojan indebidamente la portavocía de la política literaria revolucionaria⁹.

9 «El hecho de que los futuristas rechacen exageradamente el pasado, no tiene nada de revolucionarismo proletario, sino de nihilismo bohemio. Nosotros, marxistas, vivimos con tradiciones y no dejamos por eso de ser revolucionarios» (pág. 55); declaraciones como las de Ósip Brik («El punto de vista del futurismo es el punto de vista del proletariado») o de Majakovskij («Lo nuevo lo creará únicamente el proletariado, y sólo nosotros, los futuristas, seguimos el mismo camino que él», ambas citas en Sanmartín, pág. 65, n. 12) evidencian la aspiración futurista de monopolizar la voz de la naciente cultura proletaria.

El rechazo de Trotski a identificar la política literaria del Partido con una tendencia literaria concreta, en detrimento de otras con las que competía en el mismo lapso temporal, refleja *grosso modo* la actitud del gobierno revolucionario entre 1917 a 1929, período en el que el primer Comisario de Educación, Lunacharski, «mostró moderación y tolerancia, especialmente en comparación a la doctrinaria actitud de la *avant-garde* revolucionaria» (Kolakowski, 1980b, pág. 436)¹⁰. Los revolucionarios manifiestos artísticos del futurismo se morigeraban políticamente: el radicalismo estético del poeta futurista y crítico formalista Ósip Brik, que condenaba «la exhalación mefítica» del arte burgués, o el ajusticiamiento por pelotones de fusilamiento que reclamaba Majakovskij para «generales clásicos» como Rafael, Rastrelli o Púškin, recibían la respuesta de Lunacharski en diciembre de 1918 y en enero de 1919 en el periódico semioficial *Iskusstvo Kommuny*: el máximo representante del Comisariado del Pueblo para la Educación (*Narkompros*) protestaba contra «las tendencias destructivas con respecto al pasado y contra la presunción, mientras se hablaba en nombre de determinada escuela, de querer hablar, al mismo tiempo, en nombre de la autoridad» (Carr, 1974, pág.

¹⁰ La elección del hito final, 1929, coincide con el inicio de una célebre polémica en las letras rusas: «En los manuales de historia se menciona ese año como el de la gran ruptura, pues marca el principio del absolutismo estalinista, cuando se instaló el telón de acero que aisló el país del resto del mundo y tuvo lugar la definitiva esclavización del individuo. En el ámbito literario la gran ruptura se manifestó con una campaña política, de una envergadura y una furia sin precedentes, que recibió el nombre de “caso Pilniak y Zamiatin”. La publicación en el extranjero de las obras de estos dos escritores —la novela de Zamiatin *Mi* [Nosotros] y la narración de Pilniak *Krásnoe dérevo* [El árbol rojo]— sirvió de pretexto para emprender esta campaña» (Senthalinski, pág. 271).

57). Es la misma actitud que trasluce la postura reacia de Trotski a legitimar políticamente los anhelos futuristas de la revista del movimiento, *Lef* (siglas de 'Frente de Izquierda de las Artes'):

Lef sigue empeñado en un proceso de búsqueda continua. [...] Pero ésta no es razón suficiente para que el partido haga lo que recomienda Chuyak con insistencia: canonizar a *Lef* o un ala determinada de ésta como «arte comunista». Es tan imposible canonizar lo que aún no son [sino] búsquedas como armar a un regimiento con un invento aún no realizado. ¿Quiere decir esto que *Lef* se encuentra mal encaminado y que no tenemos nada en absoluto que hacer con ellos? [...] El partido no tiene y no puede tener ideas definitivas sobre la versificación, la evolución del teatro, la renovación del lenguaje literario, el estilo arquitectónico, etc.[...] En cuanto a la explotación política del arte o a la prohibición de esta explotación por parte de nuestros enemigos, el partido tiene la suficiente experiencia, perspicacia, decisión y recursos para definirse. Pero el desarrollo real del arte y la lucha por formas nuevas no forman parte de las áreas y preocupaciones del partido (1972b, págs. 63-64).

Y lo sentenciado para las aspiraciones futuristas, se aplica del mismo modo al resto de tendencias literarias: Kuznitsa (revista ligada al Proletkult) se arroga la voz del arte revolucionario, «exactamente en los mismos términos que lo hacen los futuristas, los imaginistas, los Hermanos Serapión y otros». En torno a 1923, «con toda honestidad, no sabemos cuál de estas contribuciones resultará ser la más importante» (Trotski, 1972c, pág. 122). Paradójicamente, una denuncia idéntica a la de Trotski la había formulado en 1919 Shklovski en su texto «¡Ea, ea, marcianos!». Desde el extremo “débil” de la cuerda (las tendencias

literarias), el poeta futurista y teórico formalista afea la tentación de vincular vanguardias estéticas y vanguardia proletaria revolucionaria:

El error más grave de quienes escriben actualmente sobre el arte es, a mi modo de ver, hacer una ecuación entre la revolución social y la revolución de las formas del arte [...]. “Escitas”, “futuristas-comunistas”, “proletkultistas”, todos ellos proclaman y machacan sobre lo mismo: al nuevo mundo, a la nueva ideología de clase, les debe corresponder un nuevo arte. La segunda premisa es sencilla: el nuevo arte, que expresa la revolución, la voluntad de la nueva clase y la nueva concepción del mundo, es precisamente “el nuestro” (1992a, pág. 37).

Trotsky, desde el extremo fuerte, desvinculaba al Partido de las tendencias literarias; Shklovski, en el lado débil, a las tendencias literarias de las directrices políticas y de las indebidas aspiraciones desde su estimativa a convertirse monopolizadamente en la voz del Partido. Indebidas, por contrarias a la naturaleza específica del arte según Shklovski:

Todos sus autores suponen que las nuevas formas del ambiente social (byt) crean nuevas formas de arte. Es decir, consideran que el arte es una de las funciones de la vida. [...] Mas nosotros, los futuristas, hemos empezado nuestra marcha bajo una nueva consigna: La forma nueva engendra un contenido nuevo. Nosotros hemos liberado el arte del ambiente social, el cual no desempeña en la creación otro papel que llenar las formas, y puede incluso ser eliminado por completo, tal como lo hicieron Khlébnikov y Kručënych cuando les vino en gana. [...] El arte siempre fue independiente de la vida y en su color no se reflejaba nunca el color de la bandera izada sobre la fortaleza de la ciudad (pág. 38).

Y la cuerda de la que tiran con fuerzas desiguales Trotski y Shklovski, aunque los identifique en los fines —separación del Partido y la creación artística—, los aleja inexorablemente en los principios: el formalista, como se verá, niega la teoría del reflejo marxista; el líder soviético, le enmienda la plana al formalismo desde la misma base teórica marxista-leninista. Para Shklovski, la forma crea nuevos contenidos; para el marxista, las nuevas formas artísticas son el reflejo de contenidos preexistentes. Y esta tensa cuerda será la soga que estrangule los estudios del formalismo ruso a comienzos de los años treinta en la Unión Soviética.

IV. Las tensiones entre el marxismo-leninismo y la tendencia de estudio “formalista”: Trotski versus Shklovski desde la “Teoría del reflejo”.

En *El capital*, Marx planteaba la relación existente entre el progreso de la tecnología y el ilimitado expansionismo del capital; precisaba también que este tipo de relaciones eran un caso histórico especial dentro de un sistema de relaciones que había gobernado y gobernaba todas las formas de vida social, pasadas y presentes. «La descripción de Marx de este sistema se conoce con el nombre de materialismo histórico o interpretación materialista de la historia» (Kolakowski, 1980a, pág. 335). Esta interpretación materialista de la historia se exponía detalladamente en *La ideología alemana*; escrita en

1846, no llegó sin embargo a publicarse en su tiempo (partes del manuscrito se perdieron, el resto fue publicado sin completar por Bernstein en 1903, e íntegramente sólo en 1932). Por ello, en el legado marxista inmediatamente posterior a la muerte de Marx en 1883, el pasaje más citado frecuentemente, por entenderse como formulación general simplificada, es el siguiente, recogido de *Una contribución a la Crítica de la economía política* de 1859:

En la producción social de su existencia, los hombres entran en relaciones determinadas, necesarias, independientes de su voluntad; estas relaciones de producción corresponden a un grado determinado de desarrollo de las fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, la base real, sobre la cual se eleva una superestructura jurídica y política y a la que corresponden formas particulares de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, política e intelectual en general. No es la conciencia de los hombres la que determina la realidad; por el contrario, la realidad social es la que determina su conciencia. Durante el curso de su desarrollo, las fuerzas productivas de la sociedad entran en contradicción con las relaciones de producción existentes, o, lo que no es más que su expresión jurídica, con las relaciones de propiedad en cuyo seno se habían movido hasta entonces. De formas de desarrollo de las fuerzas productivas que eran, estas relaciones se convierten en trabas de estas fuerzas. Entonces se abre una era de revolución social. El cambio que se ha producido en la base económica trastorna más o menos lenta o rápidamente toda la colosal superestructura¹¹.

11 Kolakowski, 1980a, págs. 335-336; en la edición española, se retoma la cita del texto de Marx de la traducción de J. Merino, *Contribución a la crítica de la economía política*, Madrid: Alberto Corazón Editor, 1970, págs. 37-38.

Pese a la aparente claridad y precisión con que Engels definió sucintamente el materialismo histórico en el prefacio a la edición inglesa de 1892 de *El socialismo utópico y el socialismo científico* (una noción del curso de la historia que ubica la causa final y fuerza motriz de todos los sucesos históricos importantes en el desarrollo económico de la sociedad, en los cambios en los modos de producción e intercambio, en la consiguiente división de la sociedad en distintas clases y en la lucha de estas clases entre sí), el celeberrimo pasaje de Marx ha suscitado inacabables controversias, desacuerdos y conflictos de interpretación. Una de esas vías exegéticas del concepto de “materialismo histórico” derivó en los denominados “economicismo”, “sociologismo vulgar”, “materialismo mecánico” o “materialismo vulgar”. Durante las últimas décadas del siglo XIX, la vida intelectual europea entronizó una visión unitaria del universo procedente del pensamiento científico y de los nuevos desarrollos de la ciencia experimental: «El culto de la ciencia era universal; la especulación metafísica parecía condenada a perecer. Los métodos de los físicos se consideraban aplicables a todas las ramas del saber, incluidas las ciencias sociales» (Kolakowski, 1980a, pág. 374). Engels siguió muy de cerca estos avances científicos, y en algunos textos filosóficos se interesó por una suerte de *mathesis universalis* que, desde una base científica, refrendara los principios básicos de la dialéctica hegeliana y permitiera la aplicación

universal de un método unitario y homogéneo a las ciencias físicas y a las ciencias sociales. Se trataba en cierto modo de descubrir «leyes dialécticas igualmente apropiadas a todos los campos de investigación». Según Kolakowski, a quien sigo de cerca en estos comentarios, esa pretensión filosófica de una *mathesis universalis* se aprecia claramente en tres obras: el denominado *Anti-Dühring* de 1878, que contiene una exposición del materialismo y del socialismo científico en oposición al socialismo utópico, «una especie de manual marxista después de haberse olvidado casi al propio Dühring»; el artículo «Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana», publicado originalmente en 1886 en la revista *Die Neue Zeit* y que se reimprimió en 1888 en forma de libro como capítulo integrante de la obra de Marx Tesis sobre Feuerbach, inédito hasta esa fecha, «también una de las exposiciones más populares del marxismo»; finalmente, la recopilación de una serie de notas y fragmentos que Engels escribió entre 1875 y 1882, base preparatoria para un libro donde se «aplicase el método dialéctico a la observación científica», un material fragmentario con el que póstumamente se compiló el libro *Dialéctica de la Naturaleza* publicado en Moscú en 1925. En las tres obras citadas de Engels, se estableció el trasvase desde la categoría del materialismo histórico al materialismo dialéctico. Engels equipara en ocasiones el término ‘dialéctica’ con una suerte de “leyes del pensamiento”; sin embargo, otros usos parecen

equiparar el concepto con la noción de un sistema global de conocimiento de las leyes de la naturaleza, donde quedarían insertas las propias leyes del pensamiento. Estas tres obras, junto con *El capital*, son el corpus básico del que extrajeron su conocimiento del socialismo científico y de su fundamento filosófico tres o cuatro generaciones de lectores, los principios básicos que «fueron adoptados por los marxistas posteriores y considerados, especialmente por los rusos (Plekhanov, Lenin), como la filosofía marxista *par excellence*» (Kolakowski, 1980a, pág. 398). Desde planteamientos sumamente críticos, el filósofo polaco categoriza el materialismo dialéctico como un pensamiento simplista, alejado de la empiria más evidente y palmaria, enemigo declarado de la lógica (sobre todo de la lógica formal) y con ínfulas de “llave explicativa” de todo posible fenómeno (histórico, social, político, artístico, pero también físico, químico, etc.)¹². «La filosofía marxista expuesta por

12 La acuñación del término ‘materialismo dialéctico’ para designar la categoría resultante de la extrapolación del materialismo histórico marxista, desde el plano del estudio de los fenómenos sociales, al funcionamiento íntegro de toda realidad dada, se la atribuye Kolakowski a Plekhanov (1980b, pág. 335). En estos comentarios sobre el marxismo codificado por Plekhanov me apoyo tanto en la lectura del capítulo «Plekhanov y la codificación del marxismo», de Kolakowski (1980b, págs. 325-348) como en «Base y superestructura» del libro *Marxismo y literatura* de Raymond Williams (págs. 93-101). Entre ambos autores, Williams y Kolakowski, que publicaron sus obras en la misma fecha, 1977, existe una diferencia básica que, si bien no empece la fusión que propongo para comentar la incidencia de Plekhanov en el marxismo-leninismo, sí debe mencionarse para aclarar sus respectivos presupuestos: Williams estima que el legado de la obra de Marx ha sido traicionado, tergiversado, modificado y malinterpretado por el denominado “materialismo vulgar” (se trataría pues de “salvar” a Marx del marxismo); Kolakowski analiza esas mismas tergiversaciones pero discrimina cuáles de ellas, en su opinión, están fundadas en los propios planteamientos de la obra de Marx (se plantea pues, en ocasiones, criticar el marxismo desde Marx).

Plekhanov fue una repetición, sin intento de nuevos análisis, de las fórmulas de Engels, generalmente en versión exagerada» (pág. 335). A diferencia de otras interpretaciones coetáneas, Plekhanov sostuvo que el marxismo era un cuerpo de teoría completo e íntegro que abarcaba todas las cuestiones principales de la filosofía. En cuanto al materialismo histórico more materialismo dialéctico, en Plekhanov se estabilizó la idea de que “Base” (las «relaciones de producción» y las «fuerzas productivas materiales» que constituyen «la estructura económica de la sociedad, la base real» en la cita previa de *Una contribución a la Crítica de la economía política*) y “Superestructura” («una superestructura jurídica y política y a la que corresponden formas particulares de conciencia social») eran o bien categorías relativamente cerradas, o bien áreas de actividad relativamente cerradas, pero en ambos casos correlativas temporalmente (en primer lugar la producción material, después la conciencia, luego la superestructura política y cultural) y de sentido y causalidad únicos (la Base determina la Superestructura). Plekhanov ofrecía una gradación globalizante más sutil y matizada que la polarizada jerarquía unidireccional entre Base y Superestructura, postulando la existencia de cinco elementos consecutivos: 1) el estado de las fuerzas productivas; 2) las condiciones económicas; 3) el régimen socio-político; 4) la psicología del hombre social; 5) las numerosas ideologías que reflejan las propiedades de esta psique». Pese a ello,

el marxista ruso perpetuó y asentó una concepción estática, compartimentada y estanca que describía esos estadios como elementos consecutivos, cuando realmente son indisolubles: «no en el sentido de que no puedan ser distinguidos a los fines del análisis, sino en el sentido decisivo de que no son “áreas” o “elementos” separados, sino actividades y productos totales y específicos del hombre real» (Williams, págs. 99-100).

En la tradición marxista rusa, Kolakowski atribuye a Plekhanov la traslación del materialismo histórico, como método de análisis histórico, a la idea de un “materialismo dialéctico” omnicomprendivo, y posteriormente omnímodo al convertirse en la piedra de toque de toda realidad. Por lo que se refiere a la incidencia de los planteamientos del marxista ruso en los estudios artísticos y literarios, Bozal (1972, pág. 23) atribuye a Plekhanov «la interpretación un tanto simplista sobre la determinación mecánica de esa estructura por una infraestructura económica [que] dio paso al sociologismo, al reducir la esencia a un nivel perfectamente delimitado y delimitable». En 1921, Bujarin intentó exponer de modo sistemático la filosofía del Partido Comunista en *La teoría del materialismo histórico: un manual popular de sociología marxista*. En este manual, se proponen afirmaciones (formuladas axiomáticamente) que demuestran la constancia de la figura de Plekhanov en estas fechas: el marxismo es una teoría científica de los fenómenos sociales, la única estrictamente científica y general;

el materialismo histórico se basa en la premisa de que no existe diferencia entre las ciencias sociales y naturales, ni en los métodos de investigación, ni en el enfoque causal de su objeto; del mismo modo que el hombre forma parte de la naturaleza y su pensamiento procede del cerebro, los fenómenos materiales determinan los fenómenos espirituales, tanto sectores de la Superestructura como la religión y el derecho, como el propio arte:

El arte es igualmente un producto del desarrollo técnico y de las condiciones sociales. [...] El decadente arte moderno —impresionismo, futurismo, expresionismo— expresa el ocaso de la burguesía. A pesar de todo esto la superestructura no carece de importancia: el Estado burgués, después de todo, es una condición de la producción capitalista. La superestructura afecta a la base, pero en cualquier momento dado está condicionada en última instancia por las fuerzas productivas (Kolakowski, 1983, pág. 70).

Es tiempo de recuperar los comentarios de Trotski sobre el formalismo ruso. Como se indicó anteriormente, en su opinión los planteamientos teóricos y estéticos de la escuela formalista constituían la principal oposición al marxismo en la Rusia soviética. No obstante, su dictamen precisaría de ciertas matizaciones, pues el grado y calidad de la divergencia obedecen a causas aparentemente diferentes. La crítica de Eichenbaum en su texto de 1922 «5=100» desestabiliza uno de los puntales básicos sobre los que asentaron Plekhanov, Lenin o Bujarin la interpretación del arte en función de la base filosófica derivada del materialismo dialéctico.

Para el teórico formalista, el monismo de Marx ha envenenado el pensamiento ruso:

La intelectualidad rusa, y junto con ella también la ciencia, fue envenenada con la idea del monismo. Marx, como un buen alemán, redujo toda la vida a la “economía”. Y así entronizó entre nosotros. Así que la “perspectiva monista” se convirtió en el rey en nuestro país y lo demás vino del “punto de vista monista”; y de él han surgido otras muchas consecuencias. Se encontró el factor fundamental y se empezaron a construir esquemas. El arte no se volvió loco: lo botaron. Que exista como “reflejo”. De vez en cuando es útil para la educación. ¡Basta de monismo! [...] La vida es multifacética; no se deja reducir a un solo principio (1992a, pág. 41).

Eichenbaum critica el monismo marxista (la reducción omnímoda de cualquier manifestación a un solo principio), sobre todo por su aplicación indiscriminada entre los marxistas tanto al pensamiento humanístico como a las ciencias (rasgo que orienta su crítica hacia las versiones del materialismo dialéctico ruso) y denuncia la estimación del arte (y no sólo la literatura) como mero reflejo pasivo superestructural de la Base. Shkloski, en carta al formalista Iuri Tinianov de 1926, sin denunciar en principio el fundamento del materialismo dialéctico, sí relativiza la incidencia del “reflejo” en la construcción del texto literario, puesto que las relaciones entre la realidad extratextual y el contenido derivado de la obra literaria están mediadas por procesos de formalización inherentes al orden inmanente literario, con lo que al unísono se está legitimando una metodología de estudio literario

autónoma, propia de ese orden, y no supeditada a la teoría del reflejo en sus formulaciones marxistas-leninistas más reductoras:

Nosotros sostenemos, parece, que la obra literaria puede ser analizada y evaluada sin salirse del orden literario. En nuestras obras tempranas hemos dado muchos ejemplos de cómo algo considerado como “reflejo” es, en realidad, un procedimiento estilístico. Hemos demostrado que la obra literaria está construida íntegramente (1992b, págs. 59-60).

Por tanto, no faltan testimonios de los formalistas que explicitan su disconformidad, pero proyectada contra el marxismo no tanto como sistema filosófico, ni siquiera como doctrina del Partido y el Estado soviéticos, sino contra las aplicaciones del marxismo filosófico a las áreas específicas de los estudios artísticos y literarios. En cierto sentido, esas aplicaciones se desestiman por impertinentes, “no pertinentes” para los objetivos de estudio reclamados para sí por el formalismo ruso. El marxismo es epistemológica, terminológica y metodológicamente irrelevante en las investigaciones de los formalistas, circunscritas a un ámbito de intereses específicos y a un corpus literario de aplicación restringidos. Marxismo y formalistas no deberían pues entrar en colisión ideológica, en polémica intelectual, pues son planteamientos incomparables, carecen de base de comparación. Como aclaraba Eichenbaum en su artículo «En torno a la cuestión de los “formalistas”» de 1924, réplica al texto de Trotski «La escuela formalista de poesía y el marxismo» de 1923:

según Trotski, el formalismo se opone con todas sus fuerzas al marxismo. Esto no es del todo así: el asunto es más sencillo y es más complicado. Más sencillo, porque no se pueden “oponer” formalismo y marxismo; el marxismo es una doctrina filosófico-histórica. [...] Más complicado, porque entre el marxismo y el formalismo existen puntos de contacto, en la medida en que ambos sistemas tienen que ver con el problema de la evolución. La escuela formal estudia la literatura como un orden de fenómenos específicos y construye la historia de la literatura como la evolución concreta, específica de las formas y las tradiciones literarias. La cuestión acerca de la génesis de los fenómenos literarios (su conexión con los hechos del ambiente social y de la economía, con la psicología o fisiología individual del autor, etc., sin fin) se pone aparte deliberadamente no porque sea vana en general, sino como algo que no aclara nada dentro de los límites del propio orden (1992a, pág. 51)¹³.

Formalismo y marxismo no son conmensurables... siempre y cuando el marxismo no se conceptuara como un sistema omnicomprendivo de explicación de cualquier realidad dada, y por ende aplicable omnímodamente a cualquiera de sus manifestaciones. Tan pronto como el materialismo dialéctico se afirmara como la doctrina ortodoxa del Partido Comunista, la crítica a la teoría del reflejo se estimaría también como una denuncia de las directrices del Partido.

13 Según Sanmartín (pág. 197), Shklovski no negaba la absoluta inviabilidad de los tradicionales estudios “contenidistas” aplicados al estudio de los “motivos” recurrentes que aparecen en diferentes relatos populares o folclóricos: «Simplemente está llamando la atención sobre el hecho de que, tras estas razones, se encuentran otras más profundas y determinantes desde el punto de vista artístico porque tienen que ver con una motivación estrictamente literaria: la consecución de un efecto estético: [...] *Razones ambientales aparte, la influencia más importante de una obra literaria son las propias obras literarias anteriores contra las que la nueva obra reacciona.* [...] *No se debe multiplicar inútilmente las causas ni, bajo el pretexto de que la literatura es la expresión de la sociedad, confundir la historia de la literatura como la de las costumbres*».

Uno de los objetivos básicos del artículo de Trotski «La escuela formalista de poesía y el marxismo» es la respuesta a las invalidaciones de la teoría del reflejo que propuso Shklovski, en 1919, en su texto «¡Ea, ea, marcianos!». La categoría ad personam de la refutación, la conexión establecida entre formalismo y futurismo, la identificación de la escuela formalista con los nuevos rumbos estéticos del formalismo y no sólo con el orden literario y, finalmente, el debate filosófico que enfrenta al teórico formalista y al líder comunista se explicita desde el principio:

Víctor Shklovski es a la vez el teórico del futurismo y el jefe de la escuela formalista. Según su teoría, el arte ha sido siempre la plasmación de formas puras autosuficientes, hecho reconocido por el futurismo por primera vez. El futurismo es, pues, el primer arte consciente de la historia, y la escuela formalista la primera escuela de arte científica. Gracias a los esfuerzos de Shklovski —¡lo que no es poco mérito!—, la teoría del arte y, en parte, el arte mismo, se han elevado al fin del estadio de la alquimia al de la química. El heraldo de la escuela formalista, el primer químico del arte, da, de pasada, algunos golpecitos amistosos a los futuristas «conciliadores», que tratan de tender un puente hacia la revolución y que creen encontrarlo en la concepción materialista de la historia (1972a, pág. 82).

O más adelante (pág. 92), en un pasaje donde se advierten orientaciones semejantes:

Sklovski, que oscila fácilmente desde el formalismo verbal a las valoraciones más subjetivas, adopta sin embargo una actitud totalmente intransigente hacia la aplicación de la teoría del materialismo histórico al arte. En un opúsculo que publicó en Berlín con el título *La marcha del caballo* formula en tres páginas pequeñas [...] cinco argumentos exhaustivos (no

cuatro ni seis, sino cinco) contra la concepción materialista del arte. Vamos a examinar estos argumentos, porque no será inútil ver y mostrar qué tonterías se nos presentan como la última palabra del pensamiento científico¹⁴.

Trotsky propone responder a la cuestión «¿Qué es la escuela formalista?». Partiendo de una nómina de sus integrantes y de la descripción, somera y restrictiva, de sus métodos e intereses de estudio y de su presupuesto de partida, «la esencia de la poesía era la forma», les adjudica exclusivamente una utilidad propedéutica, un valor semejante al de ars versificatoria para la creación literaria y su mérito como método de esclarecimiento de «las peculiaridades artísticas y psicológicas de la forma (su economía, su movimiento, sus contrastes, su hiperbolismo, etc.)» (págs. 82-83). El lastre fundamental de la escuela de estudios formal radica en el valor hipostasiado que concede al elemento verbal de la composición poética, el «fetichismo de la palabra» (pág. 90). Citando entre otros algunos de los ejemplos que se han ofrecido a lo largo de este estudio, y mezclando (no indiscriminadamente, como he argüido aquí) afirmaciones radicales de futuristas y formalistas que desconectaban la forma artística del contenido, Trotsky comenta que

para ellos, el arte literario culmina y se agota en la palabra, como el arte pictórico en el color. Un poema es una combinación de sonidos, una pintura es una combinación de manchas de color, y las leyes del arte son las leyes de las combinaciones de palabras y colores. [...] Para el

14 Alude al mismo texto de Shklovski, «¡Ea, ea, marcianos!», recopilado en su obra *El movimiento del caballo* (Berlín, 1923).

futurismo ruso, la forma determina el contenido. Jakobson se ve obligado sin duda a admitir que «una serie de nuevos métodos poéticos encuentra su aplicación en el urbanismo (en la cultura de la ciudad)». Pero su conclusión es ésta: «De ahí los poemas urbanos de Majakovskij y Khlébnikov». En otras palabras, no es la cultura de la ciudad la que ha impresionado el ojo y el oído del poeta y los ha reeducado, la que le ha inspirado nuevas formas, nuevas imágenes, nuevos adjetivos, nuevo ritmo, sino al contrario, es la forma nueva la que, surgida espontáneamente —«autónomamente»—, ha obligado al poeta a buscar un material adecuado y le ha empujado hacia la ciudad (págs. 84-85).

Estos planteamientos invierten la teoría del reflejo planteada por las versiones del materialismo dialéctico de Engels, Plekhanov o Lenin. Peor aun, los formalistas atentan metodológicamente no sólo contra el punto de vista de un método diferente, el marxista, sino contra la Verdad, puesto que Trotski presupone tanto la veracidad de los principios filosóficos del marxismo-leninismo como la infalibilidad del método derivado de ellos. El texto polémico de Trotski se articula en la polaridad “Nosotros” (marxistas) frente a “Vosotros” (formalistas). Y para enmendarlos, los corrige: «De este modo, no sólo el lector sino la escuela misma podrá orientarse, es decir, conocerse, depurarse y dirigirse a sí misma» (pág. 84). Al trasluz de los fundamentos del materialismo dialéctico, el planteamiento formal proyecta una sombra de error que puede resolverse. Se trata de seguir el rastro desde la Base a la Superestructura para arraigar en la primera la presunta independencia superestructural de la forma artística. Sostener la independencia de

la forma frente al contenido, afirmar que el arte crea realidades propias, implica, en último término, convertir el materialismo dialéctico en idealismo, evoca «el tema conocido de una viejísima melodía filosófica»:

La afirmación de la independencia total del «factor» estético respecto de la influencia de las condiciones sociales al modo de Shklovski, es un ejemplo de una extravagancia especial cuyas raíces, dicho sea de paso, están también en condiciones sociales; es la megalomanía de la estética, que vuelve del revés nuestra dura realidad. Aparte de esta particularidad, las construcciones de los formalistas tienen el mismo tipo de metodología defectuosa que cualquier otro idealismo. Para un materialista, la religión, el derecho, la moral y el arte representan aspectos diferentes de un solo proceso de desarrollo social. Aunque se diferencien e independicen de su base de producción, y se compliquen, se refuercen y desarrollen detalladamente sus características especiales, la política, la religión, el derecho, la ética y la estética siguen siendo funciones del hombre social y se someten a las leyes de su organismo social (pág. 98).

Aclarado el componente idealista del formalismo ruso, Trotski lo filia en la historia de la filosofía con su origen: su «representante más genial ha sido Kant» (pág. 100). La polémica que enfrentó a Trotski con el formalista Shklovski sólo en principio afectaba a dos nociones diferentes del concepto de “forma”; en el “fondo”, implicaba la reconsideración de un aspecto esencial de los principios del materialismo dialéctico (la *vulgata* del pensamiento marxista canonizada por los principios del marxismo-leninismo). El texto de Trotski descalificaba los planteamientos metodológicos de la escuela de estudio formal, pero

al mismo tiempo trasladaba el núcleo del debate desde la teoría literaria al cuestionamiento de la estética formalista. Un paso más en sus reflexiones reconduce el tratamiento del problema hacia una cuestión filosófica relevante: el enfrentamiento entre el idealismo y el materialismo dialéctico, comprometido uno de sus soportes básicos (la denominada “Teoría del reflejo”) por la creación artística vanguardista (literaria incluida) y la reflexión que sostenía esta intensa experimentación formal. La elucidación de las causas que explican la triple paradoja de que, muy poco tiempo después, Trotski fuera acusado de formalista desde la nueva ortodoxia del Partido Comunista de la Unión Soviética, de que algún tiempo después los planteamientos del formalismo fueran reivindicados por el revisionismo marxista desde los años sesenta o de que, colmo de *paradoxa*, la relectura de los textos originales de Marx y Engels obligaran a matizar — con precisiones similares a las argüidas por formalistas como Shklovski y Eichenbaum — algunas de las versiones canonizadas del “materialismo vulgar” con las que fue desacreditada y silenciada a partir de los años treinta en la Unión Soviética la escuela de estudio formal, requeriría de otro estudio diferente.

BIBLIOGRAFÍA:

- BOZAL (1972), Valeriano, «Introducción», en Marx, Karl, & Engels, Friedrich, *Textos sobre la producción artística*, selección, prólogo y notas Valeriano Bozal, Madrid: Alberto Corazón (Comunicación, serie B, 20), págs. 9-40.
- BOZAL (2002a), Valeriano, «Arte contemporáneo y lenguaje», en VV.AA., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*, ed. Valeriano Bozal, Madrid: Antonio Machado Libros (La balsa de la Medusa, 81), págs. 15-25.
- BOZAL (2002b), Valeriano, «Estética y marxismo», en VV.AA., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*, op. cit., págs. 161-184.
- CARR (1974), E. H., *Historia de la Rusia soviética. III. El socialismo en un solo país (1924-1926), 1. El escenario. El renacimiento económico*, versión española de Fernando de Diego de la Rosa, Madrid: Alianza Editorial (Alianza Universidad, AU 85).
- CARR (1997), E. H., *La revolución rusa. De Lenin a Stalin, 1917-1929*, traducción Ludolfo Paramio, Madrid: Alianza Editorial (El libro de bolsillo, 830).

- EAGLETON (1988), Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, traducción José Esteban Calderón, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- EICHENBAUM (1992a), Boris, «5=100», en *Antología del formalismo ruso y del grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, traducción, introducción, edición y notas Emil Volek, 2 vols., Madrid: Editorial Fundamentos (colección Arte, serie Crítica, 110), vol. I, págs. 41-42.
- EICHENBAUM (1992b), Boris, «En torno a la cuestión de los “formalistas”», en *Antología del formalismo ruso y del grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, op. cit., vol. I, págs. 47-55.
- EICHENBAUM (1978), Boris, «La teoría del “método formal”», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, traducción Ana María Nethol, México: Siglo Veintiuno editores, págs. 21-54.
- ERLICH (1974), Víctor, *El formalismo ruso. Historia-Doctrina*, traducción Jem Cabanes, Barcelona: Editorial Seix Barral (Biblioteca breve, Ciencias humanas, 374).
- FER (1999), Briony, «El lenguaje constructivo», en Fer, Briony, Batchelor, David, & Wood, Paul, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras*

- (1914-1945), traducción María Luz Rodríguez, Madrid: Akal (Arte contemporáneo, 3), págs. 91-174.
- FIGES (2006), Orlando, *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, traducción Eduardo Hojman, Barcelona: Edhasa.
- FOKKEMA (1988), D. W., & Ibsch, Elrud, *Teorías de la literatura del siglo xx*, traducción y notas Gustavo Domínguez, Madrid: Cátedra.
- KOLAKOWSKI, Leszek (1980a), *Las principales corrientes del marxismo. Los fundadores*, versión española Jorge Vigil Rubio, Madrid: Alianza Editorial (Alianza Universidad, 276).
- KOLAKOWSKI (1980b), Leszek, *Las principales corrientes del marxismo. La edad de oro*, versión española Jorge Vigil Rubio, Madrid: Alianza Editorial (Alianza Universidad, 314).
- KOLAKOWSKI (1983), Leszek, *Las principales corrientes del marxismo. La crisis*, versión española Jorge Vigil Rubio, Madrid: Alianza Editorial (Alianza Universidad, 361).
- MAJAKOVSKIJ (1974a), Vladimir, «Bofetón al gusto del público», en V. Majakovskij, *Poesía y revolución*, traducción Jaume Fuster & Maria Antonia Oliver, Barcelona: Ediciones Península, págs. 11-12.

- MAJAKOVSKIJ (1974b), Vladimir, «V. V. Jlebnikov», en V. Majakovskij, *Poesía y revolución*, op. cit., págs. 27-35.
- MAJAKOVSKIJ (1974c), Vladimir, «Cómo hacer versos», en V. Majakovskij, *Poesía y revolución*, op. cit., págs. 43-90.
- NIETZSCHE (1999), Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, prólogo, selección y traducción Agustín Izquierdo, Madrid: Tecnos.
- PÉREZ CARREÑO (2002), Francisca, «El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte», en VV.AA., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*, op. cit., págs. 255-273.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO (1995), Mercedes, *Teoría de la literatura eslava*, Madrid: Editorial Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 13).
- SANMARTÍN ORTÍ (2008), Pau, *Otra historia del formalismo ruso*, Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.
- SHENTALINSKI (2006), Vitali, *Esclavos de la libertad. Los archivos literarios del KGB*, traducción Ricard Altés Molina, Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.
- SHKLOVSKI (1992a), V., «¡Ea, ea, marcianos!», en VV.AA., *Antología del formalismo ruso y del grupo de*

- Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria, op. cit., vol. I, págs. 37-40.*
- SHKLOVSKI (1992b), V., «Carta a Tynianov», en VV.AA., *Antología del formalismo ruso y del grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria, op. cit., vol. I, págs. 59-61.*
- STEINER (2001), Peter, *El formalismo ruso. Una metapoética*, traducción Vicente Carmona González, Madrid: Ediciones Akal (Teoría literaria, 4).
- TAFURI (1994), Manfredo, «Formalismo y vanguardia entre la NEP y el Primer Plan Quinquenal», en VV.AA., *Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura en las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917*, selección e introducción Ton Salvadó, Barcelona: Ediciones del Serval (Estudios críticos, 7), págs. 9-45.
- TROTSKI (1972a), Leon, «La escuela formalista de poesía y el marxismo», en L. Trotski, *Sobre arte y cultura*, traducción S. Alonso, J. Álvarez Junco, F. Claudín, E. Escobar & N. Zayas, Madrid: Alianza Editorial (El libro de bolsillo, sección «Humanidades»), págs. 82-101.
- TROTSKI (1972b), Leon, «El futurismo», en L. Trotski, *Sobre arte y cultura, op. cit., págs. 51-82.*
- TROTSKI (1972c), Leon, «Cultura proletaria y arte proletario», en L. Trotski, *Sobre arte y cultura, op. cit., págs. 101-148.*

VIÑAS PIQUER (2002), David, «Formalismo ruso», en *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.

Waegemans (2003), Emmanuel, *Historia de la literatura rusa desde el tiempo de Pedro el Grande*, traducción Santiago Martín & Wim D'Hulster, Pamplona: Ediciones Internacionales Universitarias.

WILLIAMS (1980), Raymond, *Marxismo y literatura*, traducción Pablo di Masso, Barcelona: Ediciones Península.

Biografía

Javier Guijarro Ceballos

Javier Guijarro Ceballos es Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca y entre sus numerosas publicaciones sobre literatura caballeresca o de caballerías destacamos una *"Bibliografía selecta y tentadora de la literatura caballeresca"*, publicada en la revista *Ínsula*, en 1995; *«La historia de los libros de caballerías: la "nacionalización del Libro segundo de don Clarián (1522)»*, en *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*. Publicado por la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas. Salamanca, 2002; *El «Floriseo» de Fernando Bernal*, publicado por la Editora regional de Extremadura en 1999; *"La transparencia del rostro de don Quijote: una anomalía en la poética caballeresca"*, publicado en *Letras*, número extraordinario 50-51, en 2005; *"El «Quijote» y los libros de caballerías. Calas en la poética caballeresca"*. Publicado por el Centro de Estudios Cervantinos. Alcalá de Henares, 2007; *Reimundo de Grecia*. Centro de Estudios Cervantinos. Alcalá de Henares, 2007. *"Frodo remando hacia Orodruin. Destino y navegaciones mágicas en algunos libros de caballerías"*, en *Quince caminos para seguir a Tolkien*, publicado por la Diputación de Cáceres en 2007.

Nos llaman la atención también algunos títulos como *Melancolía del hielo. Textos e imágenes sobre la Antártica*, libro publicado en la Editora regional de Extremadura, en 2010, o el artículo *"El «melólogo»: el nombre de un género sin nombre"*, publicado en el Anuario de Estudios Filológicos, en 2011; *"Tropos encadenados: la metáfora de la Antártica como página en blanco"*, publicado en el Anuario de estudios Filológicos, 2010; o *"Nazis en la Antártica: una leyenda urbana en la literatura de entretenimiento"*, en *Trivialidades literarias. Reflexiones en torno a la literatura de entretenimiento*, publicado por Visor Libros en 2013.

Ha impartido también numerosas conferencias y comunicaciones sobre los temas de su especialidad, literatura caballeresca y don Clarián de Landanís.

Ha trabajado también sobre Lovecraft, del que presentó la conferencia *"En las montañas de la locura de H. P. Lovecraft"*

y otros relatos australes: la invención de la Antártica", en las III Jornadas de Literatura Fantástica: vida y obra de H.P. Lovecraft, Cáceres, Universidad de Extremadura, mayo de 2007, Jornadas que dirigió y coordinó.

"Pym y Jeorling en la Terra Australis Incognita: suerte editorial de Edgar Allan Poe y Julio Verne en la literatura juvenil española", conferencia que presentó en el IV Taller de Estudios Textuales en la Universidad de Extremadura, en 2007.

"La escritura de la inefable Antártica", comunicación presentada en el III Congreso EASLCE Paisajes Culturales: herencia y conservación, en la Universidad de Alcalá de Henares, Instituto Universitario de Investigación de Estudios Norteamericanos, 2008.

Actualmente Javier Guijarro es profesor de la Universidad de Extremadura.