

# UNA TRAVESÍA POLÍTICA: EL EXTRAÑAMIENTO DE BRECHT COMO PROPUESTA TRANSFORMADORA DE LA *DESAUTOMATIZACIÓN* DEL FORMALISMO RUSO (\*)

LUCÍA HELLÍN NISTAL  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

A la vista de los sangrientos y oscuros tiempos en que esto escribo, tiempos de criminales clases dirigentes, en que cada vez se cree menos en la razón, de la que sin cesar se hace uso abusivo (Brecht, 1972: 95).

Tras la muerte del autor barthiana o, incluso, la muerte de los interlocutores y el contexto derridiana, el campo de la teoría literaria se encuentra en un momento de superación de la posmodernidad en el que los objetos y los objetivos del análisis literario se multiplican. En este *statu quo*, a la hora de llevar a cabo trabajos en el ámbito de la literatura comparada, no pocas veces el contexto de creación de la obra ha sido ignorado, mientras que en otras ocasiones ha sido erigido en pieza fundamental del análisis. Nuestra apuesta, de la mano de la teoría de los polisistemas de Even-Zohar,<sup>1</sup> es que diferentes sistemas, como son el literario y el político, están íntimamente relacionados entre sí formando parte de una realidad dinámica y heterogénea. El teórico define un polisistema como “a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet

(\*) Este artículo es resultado de una investigación realizada gracias a la beca FPU014/02619 concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

<sup>1</sup> Teoría que bebe precisamente de un formalismo ruso tardío de la mano de Shklovski y su concepto “vida literaria”.

functioning as one structured whole, whose members are interdependent” (Even-Zohar, 1990, 11). El propósito del concepto, según el autor, es poner de relieve el dinamismo y la heterogeneidad del sistema, atendiendo al movimiento entre el centro y periferia de cada sistema así como a la interacción entre diferentes sistemas como pueden ser el social, el político, el lingüístico, el económico o el literario.

Polysystem theory provides less simplistic and reductionist hypotheses than other proposals. [...] The intricate correlations between these cultural systems if seen as isomorphic in nature and functional only within a cultural whole, can be observed on the basis of their mutual give-and-take which often occurs obliquely, i.e., through transmission devices, and often via peripheries (Even-Zohar, 1990, 23).

Sin embargo, el estudio del movimiento y las interacciones intra- e inter-sistémicas no se reduce a dar cuenta de los procesos que tienen lugar en el polisistema, también atiende a los productos concretos que surgen o se crean dentro del mismo.

The relations which obtain within the polysystem do not account only for polysystem processes, but also for procedures at the level of repertoire. That is to say, the polysystem constraints turn out to be relevant for the procedures of selection, manipulation, amplification, deletion, etc., taking place in actual products (verbal as well as non-verbal) pertaining to the polysystem. Therefore, those interested not in the processes taking place in their specific field, such as language or literature, but in the "actual" constitution of products (e.g., lingual utterances, literary texts), cannot avoid taking into account the state of the particular polysystem with whose products they happen to deal. (Even-Zohar, 1990, 15).

Así, Even-Zohar plantea un enfoque dinámico e histórico que nos permite e incluso exige tener en cuenta la evolución histórica, el recorrido de los conceptos y productos literarios, inmersos dentro de un conjunto dinámico de sistemas o polisistema.

Once the historical nature of a system is recognized (a great merit from the point of view of constructing models closer to "the real world"), the transformation of historical objects into a series of uncorrelated a-historical occurrences is prevented (Even-Zohar, 1990, 12).

Por otra parte, la teoría literaria marxista también atiende esta intersección en tanto en cuanto el arte y concretamente la literatura aparecen como parte de la superestructura, íntimamente relacionada con la base económica de la que surge pero en ningún caso un reflejo directo de la misma. Eagleton explica la complejidad de esta relación —que el propio Marx no consideraba simétrica— en su manual de crítica literaria marxista: “There is any mechanical, one-to-one correspondence between base and superstructure; elements of the superstructure constantly react back upon and influence the economic base” (Eagleton, 1981: 9). Así, los diferentes elementos de la superestructura: el arte, la ley, la política, etc., presentan un elevado grado de autonomía, si bien no dejan de emanar de los modos de producción y, por tanto, de estar interrelacionados entre sí, al mismo tiempo que son capaces de influir en la evolución de la base económica, siendo herramientas de cambio. Por tanto, para comprender el fenómeno literario, en el cual incluimos tanto la producción literaria propiamente dicha como la metaliteraria o teórica, se hace necesaria una comprensión del proceso social en términos más amplios.

Partiendo de estos presupuestos nos disponemos a indagar tanto en las implicaciones políticas como en la influencia de la política en la propia génesis de un procedimiento artístico<sup>2</sup> concreto, como es la *desautomatización* descrita por los formalistas rusos, desde la propuesta transformadora de Brecht que supone el *efecto de distanciamiento* o *Verfremdungseffekt* en el seno de la teoría del teatro épico desarrollada por el autor. De esta manera, nos embarcamos en un viaje que parte del formalismo ruso y llega a la propuesta brechtiana, uniendo ambos puntos a través del concepto de *desautomatización* y su comprensión dentro de las situaciones políticas correspondientes; es decir, estudiaremos el concepto como parte de un polisistema, con desarrollo histórico y en relación con elementos de otros sistemas, especialmente el sociopolítico. Esto nos permite, por una parte, recoger la re-lectura que el dramaturgo alemán lleva a cabo del formalismo y observar la evolución que sufre el concepto y, por otra, llevar a cabo el análisis de un caso de evidente relación entre la escena política y la literaria, especialmente interesante en tanto que un concepto que comparte una misma esencia es tratado de manera tan diferente en dos contextos

<sup>2</sup> Decimos artístico y no literario puesto que su ámbito de acción es multidisciplinar, como continúa evidenciándose en nuevas aplicaciones de ambos conceptos. Valga el ejemplo el análisis del cine político de Godard desde los textos teóricos de Brecht (Heath, 1974).

aparentemente similares como son la discusión entre el *formalismo* y el *realismo socialista* en el seno de dos regímenes comunistas,<sup>3</sup> la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y la República Democrática Alemana (RDA), con apenas dos décadas de diferencia.

Seguimos la pista, pues, a un concepto literario viajero,<sup>4</sup> analizando la relación entre la parte del repertorio que constituyen los elementos político-históricos, por tanto variables, que determinan o influyen en el sistema de la literatura y la teoría literaria desarrollada en ambos momentos, atendiendo al concepto de repertorio que Even-Zohar propone:

The aggregate of laws and elements [...] that govern the production of texts. While some of these laws and elements seem to be universally valid since the world's first literatures, clearly a great many laws and elements are subjected to shifting conditions in different periods and cultures. It is this local and temporal sector of the repertoire which is the issue of struggle in the literary (or any other semiotic) system. But there is nothing in the repertoire itself that is capable of determining which section of it can be (or become) canonized or not, just as the distinction between "standard", "high", "vulgar", or slang in language are not determined by the language repertoire itself, but by the language system—i.e., the aggregate of factors operating in society involved with the production and consumption of lingual utterances (Even-Zohar, 1990: 18).

#### 1. EL FORMALISMO RUSO: *LITERATURNOST* Y LA *DESAUTOMATIZACIÓN*.

La historia del formalismo ruso comienza con la fundación en 1915 del Circulo Lingüístico de Moscú por un grupo de estudiantes de la Universidad de Moscú —Buslaev, Bogatyrev y, el que sería su presidente, Jakobson entre otros— bajo los auspicios de la Academia de las Ciencias, cuyas preocupaciones principales son la lingüística y la poética, las cuales hasta entonces habían permanecido separadas

<sup>3</sup> No entraremos aquí a analizar en profundidad la evolución política de ambos regímenes, valga con expresar las dudas que nos produce seguir definiendo como "comunistas" a los Estados bajo la deriva estalinista.

<sup>4</sup> El término "concepto viajero" presente tanto en el texto como de una manera más indirecta en el título de este artículo, se ha tomado prestado del ensayo de Mieke Bal *Conceptos viajeros en las Humanidades* (Bal, 2009), en el que la autora hace viajar algunos conceptos clave tanto en el tiempo como de una disciplina a otra, desplegando así la riqueza y diferentes posibilidades de los mismos.

(Albaladejo y Chico Rico, 1994: 177). Un año más tarde, una serie de jóvenes filólogos e historiadores de la literatura —los primeros provenientes de la escuela de Baudouin de Courtenay, entre los segundos destacadas figuras como Shklovski, Eichenbaum y Bernstein— se asocian en la Sociedad de Estudio del Lenguaje Poético (*Opojaz*),<sup>5</sup> el centro del movimiento formalista en San Petesburgo.

El impulso que marca el inicio del formalismo es, además de la fascinación por los descubrimientos de la vanguardia futurista, una reacción a los estudios literarios y a la creación poética que predominaban en aquel momento, protagonizados por el simbolismo, dominado en el plano teórico por Potebnia y sus discípulos, los cuales desdeñaban la forma como algo externo, superfluo y al servicio del contenido. “En palabras de Eichenbaum, «lo que aunó el grupo inicial de los formalistas fue el deseo de liberar la palabra poética de las cadenas de las tendencias filosóficas y religiosas, que habían alcanzado una importancia considerable en el simbolismo»” (Erlich, 1974: 101). Frente al simbolismo, los formalistas defienden que la imagen es un procedimiento poético más que no explica lo desconocido a través de lo conocido, sino que, como otros recursos, puede hacer justo lo contrario, convertir lo habitual en extraño.<sup>6</sup> Además, los formalistas defienden que la imagen no establece la distinción definitiva entre lengua poética y lengua prosaica, como los simbolistas defienden, sino que, al ser las imágenes casi invariables a lo largo de la historia, no se deben buscar las innovaciones en las formas, sino en su disposición o utilización: “Los hechos artísticos testimoniaban que la *differentia specifica* en arte no se expresa en los elementos constituyentes sino en la utilización que se hace de ellos” (Todorov, 1976: 30).

También sufre la ofensiva formalista la tradición filológica caduca dominada por el biografismo, el eclecticismo, el contenidismo,<sup>7</sup> el historicismo genético y la crítica impresionista, ante los cuales ponen a la obra en el centro del estudio y trabajan en pos de un estudio literario

<sup>5</sup> *Obščestvo izučenija Poëtičeskogo JAZyka* (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético).

<sup>6</sup> Como explica Shklovski en “El arte como artificio”: “La imagen poética es uno de los medios de crear una impresión máxima. Como medio, y con respecto a su función es igual a los otros procedimientos de la lengua poética” (Todorov, 1976: 57).

<sup>7</sup> A este respecto resulta interesante recordar el matiz de Victor Erlich que nos recuerda que “decir que la tradición [en la teoría literaria rusa] era antiestética es una simplificación” (Erlich, 1974: 26). En esta misma obra se puede apreciar la relación del formalismo ruso con el pensamiento de Potebnia, del cual toman más preceptos de los que parecen reconocer.

científico, inmanentista (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 187) y con un objeto unificado que nace de afirmaciones como la de Eichenbaum, quien defiende que “[...] el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia” (Todorov, 1976: 25). Según García Berrio y Hernández Fernández (2004: 60),

El principal trabajo metodológico de los formalistas fue la recuperación del estudio de las obras literarias en su singularidad de testimonios estéticos. Una especificidad que ellos concentraban como búsqueda de las peculiaridades estructurales en el esquema material del texto como producto verbal.

La gran pregunta es, por tanto, ¿qué es la literatura? El formalismo ruso se desenvuelve en torno a la respuesta a dicha cuestión con un carácter científico de mano de la búsqueda de la *literariedad* (*literaturnost*),<sup>8</sup> lo que hace que un texto sea literario, lo que les llevará a diferenciar entre lengua cotidiana y lengua poética o literaria, esta segunda libre de la economía lingüística. Como explica García Berrio (1994: 40),

Los diferentes niveles de la lengua literaria, del fono-fonológico al gramatical, tanto en la morfología como en la sintaxis, fueron objeto de una revisión rigurosa del conjunto de sus rasgos, intentando definir el principio diferencial constitutivo de la *literariedad*.

Desde el principio estará íntimamente unida a los poetas futuristas la vanguardia artística rusa, abanderada por poetas como Maiakovski, Pasternak o Mandelstam, entre otros, que ya reclamaba la primacía de la forma sobre el contenido y, enfrentándose al simbolismo, quería revolucionar el vocabulario, la sintaxis y la temática del verso, librándose de todas las convenciones literarias, como escriben en sus manifiestos y llevan a cabo en su poemas.<sup>9</sup> Tanto es así, que los

<sup>8</sup> “El término de *literariedad* (“literaturnost”) fue un tecnicismo puesto en circulación por los formalistas rusos a principios del siglo XX, quienes llegaron a proclamarla el objeto específico de la Crítica y en general del estudio de la Literatura. La “literariedad”, es decir, la especificidad formal estética incorporada en el lenguaje literario, y no la Literatura como tal en conjunto, era para los formalistas el objeto de sus investigaciones y análisis críticos y teóricos” (García Berrio y Hernández Fernández, 2004: 43).

<sup>9</sup> Dicho en palabras de Maiakovski: “Hemos invadido los susurros amorosos de

primeros textos formalistas tienen un estilo muy futurista, desafiante y marcadamente irónico. No en vano las visitas de futuristas como Maiakovski a reuniones del círculo, la presencia de teóricos en debates entre los poetas e incluso la amistad entre ellos era algo común. Durante un primer periodo con un espíritu marcadamente beligerante y como decimos muy cercano al futurismo, los esfuerzos se centran en superar las teorías vigentes simbolistas y se establecen los principios teóricos que venimos exponiendo sobre la esencia de la literatura. Dichos principios servirán de hipótesis de trabajo para estudiar los rasgos específicos de la literatura, lo cual les llevará a lo que se ha considerado *a posteriori* una segunda fase del formalismo ruso, de 1921 a 1926, en la que se examina la materia y se precisan los problemas de una manera más calma pero exhaustiva.

Las ideas principales que la escuela formalista irá desarrollando, sobre todo durante su segunda fase, comprenden el estudio que lleva a cabo Propp de las leyes que rigen la composición de temas folklóricos en los cuentos,<sup>10</sup> la tipología de las formas narrativas de Shklovski, el análisis de la lengua poética, que incluye la atención a la construcción fónica del verso de Jakobson, a la entonación de Eichenbaum o al ritmo de Tomashevski, así como la búsqueda de un esclarecimiento de la evolución de la literatura y del estilo que Shklovski sitúa en un inmanentismo normativo que se explica por la oposición de las obras a un modelo anterior, lo cual llevaría a la creación de una nueva forma para reemplazar a la vieja forma que ha dejado de sorprender. Este dejar de sorprender es lo que llaman automatismo de la percepción, que ya no repara en las formas manidas y mil veces repetidas. La contrapartida de este proceso es la *singularización* o *desautomatización* (*ostranenie*), esencia de la *literaturnost* y concepto central de este artículo. La finalidad del arte, entonces, sería lograr que viéramos el objeto como si fuera la primera vez que lo tuviéramos frente a nosotros, sin operarse un mero reconocimiento del mismo, es decir, lograr un extrañamiento. Para ello, el arte y en concreto la literatura, oscurecen la forma, aumentan la complejidad y la duración de la recepción, de manera que liberan al objeto del automatismo perceptivo, lo singularizan. En palabras de Shklovski:

los delicados pórticos con el paso del ciempiés de los siglos. Estos son nuestros ritmos: la cacofonía de las guerras y las revoluciones” (Erich, 1974: 59).

<sup>10</sup> Publicado en 1928 bajo el nombre *Morfología del cuento* (Propp, 2006).

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin y debe ser prolongado (Todorov, 1976: 60).

La escuela formalista tiene una intensa relación con la situación política de su tiempo, tanto por la influencia del contexto en su génesis y en el desarrollo de sus teorías como en las críticas, más tarde ataques, que llevarán a la evolución y disolución de la escuela. El movimiento formalista surge en un momento convulso, en el seno de un ambiente revolucionario que dará lugar a un cambio de régimen histórico que comienza en la Rusia zarista y culmina en la creación de la Unión de las Repúblicas Soviéticas. Aunque “desde un punto de vista rigurosamente cronológico, apenas puede considerarse al formalismo ruso como un producto de la era revolucionaria”, pues “la escuela formalista nació antes del estallido de la Revolución de 1917” (Erlich, 1974: 111), el pensamiento formalista tiene su germen en un grupo de amigos universitarios que quieren revolucionar la teoría literaria y superar las viejas escuelas, según ellos alejadas de la realidad, y que beben necesariamente de la atmósfera intelectual y política de su tiempo, *Zeitgeist* de cuestionamiento de los principios tradicionales y de empirismo. Desde el establecimiento de la Unión de Repúblicas Soviéticas aparecerá en escena el debate por la literatura proletaria, y la teoría formalista, al igual que el resto de teorías artísticas, será sometida a escrutinio. En este momento podemos identificar ya el desarrollo de tres corrientes:

La del ‘Proletkult’ y la vanguardia más consciente y emprendedora, que afirmaba la radical novedad de la cultura que se estaba creando. Frente a ella, la tendencia realista-social (todavía incipiente), que pretendía adaptar la cultura burguesa a la nueva situación, aprovecharse de ella sin aceptarla por completo, formando así una cultura proletaria, pero no radicalmente nueva [...]. Por último, aquella que podemos encontrar en los escritos de Trotsky, equidistante de estas dos y procurando escapar a la disyuntiva (García Tirado, 1970: 16).

En los primeros años los formalistas son poco más que un grupo de amigos que se reúnen a discutir sobre literatura y lingüística, y los críticos marxistas-leninistas apenas dan cuenta de sus teorías, pero “al cabo de cinco años de su nacimiento, la escuela formalista no solo había

llamado ampliamente la atención en las revistas críticas, sino que además había establecido bases poderosas de operación en la ciencia literaria académica” (Erlich, 1974: 120). Es en este momento en el que cobran más importancia cuando comienzan los análisis de la crítica marxista hegemónica, con orientaciones muy diferentes en función de la orientación política que los sustentaba:

[el formalismo] recibió las críticas inteligentes de Bajtín y de Trotsky en *Literatura y Revolución*, de 1924, pero [...] hubo de afrontar una oposición brutal e intolerante a cargo del oficialismo estalinista de Lunacharski y del poderoso Idanov (García Berrio y Hernández Fernández, 2004: 60).

El propio Trotsky es uno de los primeros teóricos en manifestarse al respecto con la publicación de *Literatura y Revolución*, libro escrito en 1924 en el que dedicó una gran atención a los formalistas. El líder soviético lleva a cabo una crítica ponderada y exhaustiva sin caer en simplificaciones maniqueas. Como afirma García Berrio en su magnífico manual sobre el formalismo, la polémica de los formalistas con León Trotsky “representó el máximo exponente de una razonable oposición a la escuela formalista, de la que acertó por igual a señalar sus limitaciones y a percibir sus resultados positivos más sobresalientes” (García Berrio, 1973: 318) e incluso califica la crítica Trotskista de “altamente simpatizante con el formalismo” (García Berrio, 1973: 320) y “uno de los más justos y favorables documentos crítico-analíticos compuestos jamás sobre el formalismo” (García Berrio, 1973: 320).

La capacidad del teórico para ver las virtudes y los puntos débiles del formalismo se hace evidente en sus escritos, en los que podemos encontrar una atenta descripción del formalismo rayana en la loa:

El futurismo está en contra de la mística, de la pasiva divinización de la naturaleza, de la pereza aristocrática, y contra los que pierden el tiempo soñando y plañiéndose; y a favor de la técnica, de la organización científica, de los planes, de la voluntad, del ánimo esforzado, de la rapidez, de la exactitud y del hombre dotado de todas estas cualidades. La relación entre la rebeldía estética y la moral tuvo que ser inmediata; la una, lo mismo que la otra, se han sometido a la experiencia vital de la inteligencia joven y activa, aún no domada, de la bohemia creadora de la izquierda. Rebelión contra la trivialidad y la estrechez intelectual (Trotsky, 1974: 70).

Trotsky reconoce su legitimidad como procedimiento crítico en calidad de recurso auxiliar y elogia su ímpetu en la superación de la caduca teoría anterior a la revolución, aunque también es capaz de ver sus límites:

Los poetas futuristas no dominan, en forma suficientemente orgánica, los elementos del concepto comunista del mundo, y por ese motivo, no pueden dales plena expresión literaria. De aquí proceden los desaciertos artísticos, que en el fondo son psicológicos: la ampulosidad del estilo y la divagación (Trotsky, 1974: 71).

En definitiva, Trotsky ve las posibilidades del formalismo y la importancia que puede jugar en la conformación de un arte nuevo, de manera que, a través de sus textos, incita a la colaboración entre formalismo y marxismo. Sin embargo, no será esta la tónica general desde la crítica oficial; Bujarin, otro influyente político de la URSS, también supo ver un gran mérito en algunas de las exploraciones formalistas en el oficio poético, si bien acaba simplificando hasta el ridículo el objetivo formalista, dejándolo en un mero catálogo de recursos poéticos individuales. Un ataque si cabe más duro será el llevado a cabo en la revista literaria *Prensa y Revolución*, en cuyos artículos se rechaza totalmente la teoría formalista; no solo tratan de refutar teóricamente sus principios, sino que buscan demostrar que es un método reaccionario. Destaca el arriba mencionado Lunacharski en esta empresa, afirmando que “la crítica formalista [...] es una forma de escapismo, un producto de la clase dirigente decadente y espiritualmente estéril” (Erlich, 1974: 152), y acusando a los formalistas de formar parte de la *intelligentsia* rusa. Sin embargo, en esta época pre-estalinista cabían las réplicas, y el propio Eichenbaum responde en la misma revista a las acusaciones y afirma que el materialismo dialéctico puede ser muy útil para la sociología, pero no en el campo de la ciencia literaria. A pesar del rechazo general de la crítica marxista, hay una serie de críticos situados en los márgenes de ambas corrientes que tratan de realizar una síntesis, una suerte de formalismo sociológico que aúne el recurso literario formalista con la dialéctica marxista, entre los que destacan Zeitlin, Levidov y Arvatov, todos ellos defendiendo la utilidad del formalismo en calidad de estudio técnico previo al enfoque sociológico. Así, la discusión entre la teoría

marxista y la formalista desembocará en el intento de desarrollar una poética genuinamente marxista.

Por otra parte, y a pesar de lo que algunos críticos autoproclamados marxistas afirmaban, los formalistas eran conscientes desde el comienzo de que la literatura se desarrollaba en contextos determinados y, aunque defendían que el recurso debía estar en el centro del análisis, nunca afirmaron que fuera lo único, manifiestos sensacionalistas de los comienzos aparte. Colaboradores como el célebre poeta futurista Maiakovski, muy cercano a *Opojaz*, les instaban a tener en cuenta el plano sociológico. Además, “el impacto tremendo de la insurrección revolucionaria en el tempo, tono y modos de la producción literaria aportó a los formalistas una prueba irrefutable de que el arte *no* es independiente de la vida” (Erlich, 1974: 171), de manera que la postura que mantenía que el formalismo negaba la interrelación de los planos social e histórico con el literario resulta errónea o, en todo caso, reductora. De hecho, en los últimos años, el formalismo tiende cada vez más hacia el sociologismo. En esta línea, el inmanentismo normativo ya mencionado, con el que Shklovski explica la evolución literaria —uno de los puntos centrales en el debate teórico entre ambas corrientes— es matizado en un intento de acercamiento al marxismo de la mano de la sociología, introduciendo la correlación de la serie literaria con otras series sociales. Este viraje queda en evidencia en la autobiografía de Shklovski *La tercera fábrica*, escrita en 1926 y en el intento del mismo teórico de aplicar un enfoque socioformalista en su estudio *Materiales y estilo en “Guerra y paz” de Tolstoi*, de 1928, en el que analiza su épica en términos de tensión entre la clase y el género, pero también en la atención a lo social de Eichenbaum en su artículo de 1927 *Literatura y hábitos literarios*.

Si observamos de manera superficial las propias teorías formalistas, la preocupación por la forma y la liberación del arte de la vida que en algunos casos defendieron puede entenderse como una defensa del arte apolítico, lejos de las preocupaciones de plena actualidad en el ambiente revolucionario, que es tildada por algunos críticos marxistas de *fetichismo estético*. Pero si vamos más allá y analizamos detenidamente el concepto de *desautomatización*, podemos observar con facilidad una relación directa con la teoría marxista en tanto que el arte es para ellos un medio de superar la *alienación* o *automatización*; de hecho, “los poetas innovadores, ora de credo futurista o imaginista, ora constructivista, no cejaban de insistir en que la forma revolucionaria es un requisito tan esencial en un arte

verdaderamente proletario como el contenido revolucionario” (Erich, 1974: 118). De la misma manera, algunos críticos marxistas entendían que el arte proletario implica una revolución en el plano de los recursos artísticos, como recogerá y superará el propio Bertolt Brecht, tema que abordaremos más adelante. Además, el hincapié en el proceso técnico de fabricación de la obra artística está en clara sintonía con la importancia que el régimen soviético le da a la técnica —cuestión en la que incidirá Walter Benjamin más adelante (Benjamin, 2004)—. Por otra parte, la función del arte defendida por los formalistas puede considerarse como una suerte de escapismo. Sin embargo, si analizamos la cuestión nos percataremos de que no era tan sencilla, no solo debido a las posibles lecturas cuasi opuestas de la teoría formalista que acabamos de exponer, sino atendiendo a la propia actividad militante de alguno de sus integrantes que participó en organismos políticos o incluso fue miembro activo del Partido Bolchevique.

En cualquier caso, con el paso del tiempo y la *estalinización* de la URSS, olvidando y condenando el espíritu trotskista,<sup>11</sup> las críticas se convirtieron en acusaciones, lo cual, unido a la crisis interior de la escuela formalista, desencadenó el principio del fin del movimiento, que tiene lugar de 1927 a 1929. Jakobson y Tinianov llevaron a cabo aun un intento por revisar el formalismo ruso en términos cercanos al estructuralismo, lo que no impidió la decadencia del pensamiento formalista. A finales de los 20 se establece el primer plan quinquenal, a raíz del cual la literatura y crítica rusas se ponen al servicio del socialismo. En este momento, la Asociación Rusa de Escritores Proletarios (AREP), fija las líneas de la crítica soviética, que se unificará bajo el enfoque marxista en una clara victoria de determinado realismo socialista frente al formalismo. El ataque a los formalistas no les deja lugar sino a callarse o a reconocer sus errores, segunda opción por la que optará Shklovski, cuyo escrito *Un monumento al error científico* supone una tímida retractación. Durante el estalinismo se considerará a los formalistas enemigos de la revolución y, con una burda concepción del término, se perseguirá cualquier acercamiento formalista tanto a la teoría artística como a la propia producción de

<sup>11</sup> “La concepción marxista de la dependencia y utilidad social objetiva del arte traducida al lenguaje de la política no significa sin embargo, deseo de dominar por medio de decretos y órdenes. No es cierto que nosotros consideremos nuevo y revolucionario solamente aquel arte que habla del obrero, y es un contrasentido afirmar que pretendemos que los poetas describan infaltablemente, las chimeneas de una fábrica o la rebelión contra el capitalismo” (Trotsky, 1974: 91).

obras de arte literarias o de otros campos —Jakobson llega a hablar con ironía del *crimen formalista*—, lo cual provocará el exilio o silenciamiento definitivo de sus teóricos. Sin embargo, a pesar de ello la influencia de sus propuestas cambió la concepción del estudio literario posterior. En su ya citado manual sobre el formalismo, García Berrio habla de la gran aportación de la escuela rusa:

Los adelantos de los formalistas [...], en el dominio de la lengua poética, y en general en el problema lingüístico de la *literariedad*, constituyen [...] una indiscutible revolución, muchas de cuyas sugerencias y logros plenos permanecen todavía insuperados (García Berrio, 1973: 103)

El mismo teórico explica cómo la colaboración entre lingüística y crítica literaria en la explicación de los fenómenos lingüísticos artísticos creó una tradición:

El cerco puesto por los formalistas rusos, por vez primera con carácter sistemático, ha creado tradición. No pretendemos, en general, hablar de una tradición directa de causas-consecuencias. Simplemente afirmar que los formalistas supieron captar con toda plenitud, y casi siempre los primeros, las apremiantes necesidades culturales que han acaparado la atención de la ciencia literaria de nuestro siglo (García Berrio, 1973: 110).

Así mismo, Albaladejo hace referencia a la gran contribución de la escuela formalista tanto en el ámbito poético como en el narrativo:

Si la aportación de los formalistas en cuanto a la determinación de los mecanismos generales de la lengua literaria y de los específicos del texto en verso se sitúa en el más alto nivel de la contribución poético-lingüística a los estudios literarios, también es importante su aportación en punto al estudio de la narración, habiendo permitido, una vez que han sido conocidos en el área occidental, el desarrollo de una armazón teórica muy vasta, que constituye la narratología (Albaladejo, 1983: 154).

Por citar alguno de los principales continuadores de la idea formalista de la especificidad de la lengua literaria mencionaremos a Victor Erlich, que retoma el estudio de la lengua poética como una entidad diferente a la lengua de comunicación, con estructura y funciones propias al hablar de la “paciencia de las lenguas” con sus

literaturas: “la flexibilidad del código semántico-comunicativo, para distorsionarse bajo la tensión de la peculiar semántica poética” (García Berrio, 1979: 111). Por otra parte, el Circulo Lingüístico de Praga, fundado en 1926 por Mathesius, es considerado un claro heredero de la escuela formalista rusa: “La aportación del Círculo Lingüístico de Praga a la crítica formal es fundamental y ha de considerarse dentro de la fructífera conexión existente entre el Formalismo ruso y la escuela checa” (Albaladejo, 1983: 160), especialmente gracias a los aportes de Jakobson y Trubetzkoy (Albaladejo y Chico Rico, 1994: 177). Jan Mukařovský, una de las figuras más destacadas del círculo checo, se ocupa de la relación entre la lengua poética y la estándar y acuña la fórmula de la “intencional violación de la norma de la lengua común”<sup>12</sup> como su rasgo definidor, a la vez que profundiza en el concepto del “desvío” como especificidad poética. De esta manera sitúa su esencia en “el comportamiento lingüístico excepcional de un elemento hipertrofiado por la intencionalidad estética (“dominante”), que produce el efecto general de *desautomatización* (“foregrounding”) del mensaje lingüístico estético” (García Berrio, 1979: 113-114), alineándose directamente con la propuesta del formalismo ruso.

También se reconoce la herencia formalista desde el estructuralismo, de la mano de figuras como Genette. Por otra parte, referentes teóricos como Todorov o Julia Kristeva retoman conceptos formalistas, esta segunda reactivando la teoría del desvío y recogiendo la idea del *automatismo*, al defender que es la falta de novedad en los procesos creadores del texto la que anula su efecto estético. De esta manera, en muchos casos las propuestas formalistas perviven a través de la teoría del desvío. Como afirma García Berrio,

La reactivación del principio del “desvío” como intento de explicación del misterio poético, es un hecho indiscutible en las varias tendencias de la crítica lingüística de nuestros días, y muy en especial en las aportaciones al campo del lenguaje artístico de la lingüística generativa (García Berrio, 1979: 123).

<sup>12</sup> “El lenguaje poético no es, pues, una variedad del lenguaje *standard*. No obstante, esta circunstancia no niega la estrecha relación existente entre ellos, relación que consiste ante todo en el hecho de que el lenguaje *standard* sirve de fondo al lenguaje poético, fondo sobre el que se refleja la deformación estéticamente intencional de las formas lingüísticas del idioma, es decir, la violación intencional de la norma” (Mukařovský, 1977: 315).

En definitiva, los conceptos formalistas llegan hasta nuestros días pasando por diferentes escuelas literarias, vanguardias y grandes creadores y teóricos como los ya mencionados y como el propio Bertolt Brecht.

## 2. BERTOLT BRECHT: EL TEATRO ÉPICO Y EL V-EFFEKT.

El transcurso vital de Bertolt Brecht<sup>13</sup> se ve íntimamente relacionado con los determinantes acontecimientos políticos e históricos en los que participa, los cuales influyen e incluso motivan su producción,<sup>14</sup> encarnándose en su figura la estrecha comunicación entre el sistema político y el literario.

Eugen Berthold Friedrich Brecht nació en 1898 en Ausburgo, entonces parte del Imperio Alemán. En la escuela escribe sus primeros textos para el periódico escolar *Die Ernte*, algunos de los cuales ya le causan problemas por lo controvertido de sus opiniones. Comienza medicina en la Universidad de Múnich aunque tiene que abandonar los estudios para ejercer de médico militar durante la Primera Guerra Mundial, primer gran acontecimiento histórico del que es testigo un joven Brecht que ya escribía textos antibelicistas. Con 20 años termina su primera obra de teatro, *Baal*, que ataca el individualismo burgués, temática que no le abandonará durante toda su creación literaria. El autor vive muy de cerca la Revolución de Noviembre<sup>15</sup> y participa en

<sup>13</sup> Los datos biográficos sobre Bertolt Brecht han sido extraídos de Hauptmann, Slupianek, 1980 y Knopf, 2000).

<sup>14</sup> Sobre el móvil creador de Brecht nos remitimos al siguiente fragmento de uno de sus poemas:

In mir streiten sich  
Die Begeisterung über die blühenden Apfelbaum  
Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers.  
Aber nur das zweite  
Drängt mir zum Schreibtisch (Hauptmann, 1980: 50-51).

(En mí combaten  
el entusiasmo por el manzano en flor  
y el horror por los discursos del pintor de brocha gorda.  
Pero sólo esto último  
me impulsa a escribir [Brecht, 2001: 123]).

<sup>15</sup> Revolución que tiene lugar en 1918 provocada por el hartazgo de la población ante las duras condiciones que la Primera Guerra Mundial les impone. La tensión desembocará en el Spartakusaufstand que tendrá lugar en enero de 1919, lucha armada

el cortejo fúnebre de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht.<sup>16</sup> Son las batallas que tienen lugar durante el *Spartakusaufstand* las que mueven a Brecht a escribir *Spartakus* en un fervor creativo de 3 días, obra de teatro más tarde rebautizada *Trommeln in der Nacht*, cuyo primer título y temática hacen referencia al levantamiento en armas de Berlín. En 1922 recibe el premio Kleist y comienza a dirigir sus primeras obras en Múnich y dos años después en el *Deutsches Theater* de Berlín.

En 1926 empieza a preparar su pieza *Joe Fleischhacker*, obra que pretende retratar el gran capitalismo en Chicago. Con este fin, según relata Elisabeth Hauptmann,<sup>17</sup> investigan, se forman con libros de economía y hablan con especialistas de la bolsa de Breslau y Viena. Esta investigación supone un gran descubrimiento para Brecht, que si bien ya era consciente de que la forma del drama tradicional no era adecuada para la presentación de este tipo de procesos económicos, profundiza en esta idea a través de la lectura de la teoría de Marx. A raíz de esta investigación desarrolla su brillante teoría del drama épico. Aunque la obra planeada nunca llegará a ser escrita, Brecht escribe *Dreigroschenoper* (*La ópera de los cuatro cuartos*) siguiendo estos principios, cuyo estreno en Berlín en 1928 supone el primer gran éxito de fama internacional. En estos años y tras el crack de la bolsa de EEUU en 1929, llega la crisis económica a Alemania, provocando grandes manifestaciones y huelgas. En este contexto Brecht se acerca más a los movimientos de los trabajadores y vive muy de cerca el mayo sangriento,<sup>18</sup> experiencia que trae consigo una radicalización del autor alemán. En 1930, el NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei)<sup>19</sup> resulta la segunda fuerza más votada, motivo por el cual Brecht comienza a dar discursos y redactar textos advirtiendo del

que tiene lugar en Berlín en la que participa la Spartakusbund —movimiento revolucionario marxista fundado por Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht entre otros— y cuya represión acabará con la Revolución de Noviembre, tras cuyo final se instaurará la República de Weimar.

<sup>16</sup> Asesinados por los Freikorps, grupos paramilitares de extrema derecha a las órdenes del canciller. Sus cuerpos fueron arrojados al río en Berlín en un lugar que hoy está señalado por un pequeño monumento.

<sup>17</sup> Relatado en sus “Notizen über Brechts Arbeit”, resumidas en la introducción de Fritz Hofmann de (Hauptmann, Slupianek, 1980: XLI).

<sup>18</sup> Se denomina así a la represión armada de la policía que dispara a manifestantes comunistas durante el 1 de mayo y en la que Bertolt Brecht estuvo presente.

<sup>19</sup> El Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán, liderado desde 1921 por Adolf Hitler.

peligro del fascismo.<sup>20</sup>

Tras el incendio del *Reichstag*, Brecht y su mujer, la actriz Helene Weigel, abandonan Alemania y se exilian en Dinamarca. Este es el comienzo de sus 15 años de exilio, durante los cuales permanece muy activo política y literariamente, estando ambas actividades intrínseca e irremediadamente unidas; durante estos años se mantiene en constante movimiento. En 1935, Brecht viaja a Moscú, participa en el Congreso Internacional de Escritores en París, dirige en Nueva York la representación de *La Madre* —basada en la obra de Gogol— y en el 36 aparece el primer número de la revista mensual de Brecht, Bredel y Feuchtwanger *Das Wort* en Moscú. En 1939 se establece en Suecia, desde donde escribe los *Svendborger Gedichte (Poemas de Svendborg)*, mediante los cuales se dirige a los antifascistas de Alemania. Cuando las tropas alemanas ocupan Dinamarca y Noruega en 1940, en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial, Brecht deja Suecia y se establece en Finlandia, país en el que sigue escribiendo teatro, aunque solo un año más tarde se ve empujado a exiliarse a EE.UU., donde, en 1943, junto con otros emigrantes, forma parte del movimiento *Freies Deutschland (Alemania Libre)*. Dos años después de la capitulación de Alemania, Brecht es interrogado por el Comité de Actividades Antiamericanas, lo cual provoca un nuevo exilio desde su exilio. Tras una estancia en Suiza que utiliza para informarse de la situación en Alemania, escribe el *Kleine Organon für das Theater (Pequeño organón para el teatro)* que marca un punto de inflexión en el teatro de Brecht. Finalmente, Helene Weigel y Brecht se establecen en el Berlín de la ocupación soviética, de acuerdo a sus convicciones políticas, donde fundan el *Berliner Ensemble*. El 11 de enero de 1949, tiene lugar la representación de *Mutter Courage und ihre Kinder (Madre coraje y sus hijos)* en Berlín, que marcará un antes y un después en el teatro de posguerra, y el 12 de noviembre se presenta el *Berliner Ensemble* con el estreno de *Herr Puntilla und sein Knecht Matti (El señor Puntilla y su criado Matti)*, momento inaugural de un nuevo teatro socialista con el que Brecht cosecha grandes éxitos, llegando a efectuar actuaciones internacionales. Ese mismo año se fundan tanto la República Federal Alemana como la República Democrática Alemana; la república socialista será el lugar donde el dramaturgo y poeta vivirá hasta el final

<sup>20</sup> No solo realiza textos directamente políticos, también realiza esta advertencia a través de la creación artística, que trascenderá lo literario en su participación en la película *Kuhle Wampe (Kuhle Wampo o ¿a quién pertenece el mundo?)* de 1932 que se estrenará en Moscú.

de sus días, dirigiendo tanto obras propias como ajenas, siempre según sus preceptos teóricos, y recibiendo numerosos galardones del bloque del este, como el premio nacional de primera clase de la RDA, en 1951, o el Premio de la Paz de Lenin en 1954.

La relación de Brecht con el formalismo es compleja y contradictoria o, como él mismo diría, dialéctica. Por una parte, como autor de la República Democrática Alemana, participa en el célebre debate sobre formalismo y realismo (*Formalismusstreit*), posicionándose en contra de lo que en ese contexto se denomina formalismo. Su postura, sin embargo, no es del lado de una defensa a ultranza del realismo socialista. Como explica García Berrio, Brecht lleva a cabo una “denuncia de la aceptación, muy generalizada en el ámbito marxista, de una acepción deformada y minimizadora del concepto de realismo” (García Berrio 1973: 337), oponiéndose entre otras a la teoría defendida por Lukács. Por otra parte, la teoría dramática y literaria de Bertolt Brecht bebe del propio formalismo ruso, recogiendo la idea de *desautomatización* a partir de la cual desarrollará el concepto de *extrañamiento* (*Verfremdungseffekt* o *V-Effekt*).

La discusión sobre el formalismo tiene lugar en la RDA a comienzos de la década de los 50, y viene marcada por el debate previo que se desarrolla en la Unión Soviética en los años 20 y 30, del que ya hemos hablado. En el caso de la RDA, es el Secretario general del SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*), Walter Ulbricht, el que, en 1948, critica en primer lugar el arte dominado por el formalismo, con el que, según él es imposible llegar al proletariado. De esta manera, el propio Estado promoverá una arte realista para el pueblo. En este contexto de una RDA en proceso de estalinización, el formalismo se entiende como una forma de arte burgués, que da importancia únicamente a la forma desatendiendo así el contenido, lo cual resulta una simplificación y desdibujamiento del formalismo ruso o, al menos, comprende solo a una pequeña parte de los autores formalistas. El epíteto *burgués* quiere decir que se trata de un arte *de* pero también *para* burgueses, que no solo busca el esparcimiento de los mismos, sino la perpetuación de la hegemonía de su clase social. Al formalismo se opone el realismo socialista, corriente artística al servicio del proletariado en la lucha de clases que se aleja del esteticismo y tematiza realidades sociales. De esta manera, tanto la producción como el análisis literario giran en torno al concepto del arte como un fenómeno

histórico y socialmente condicionado.<sup>21</sup>

Brecht toma parte muy activamente en esta discusión y publica numerosos artículos en torno al formalismo y el realismo. Como decíamos anteriormente, el dramaturgo alemán critica con dureza el formalismo, pero se cuida mucho de restarle importancia a la forma, que entiende fundamental a la hora de crear una obra literaria. Además, rechaza lo que entiende es una división artificial entre forma y contenido, puesto que para él ambas deben estar indisolublemente unidas. El dramaturgo y teórico alemán entiende que las nuevas formas deben surgir para presentar nuevos temas y rechaza rotundamente las novedades que no van más allá del aspecto formal. Todo ello se percibe con meridiana claridad en el siguiente fragmento de su texto “Was ist Formalismus” (“¿Qué es el formalismo?”):

Es wäre wäre Unsinn, zu sagen, man müsse auf die Form und die Entwicklung der Form in der Kunst kein Gewicht legen. Man muß. Ohne Neuerungen formaler Art einzuführen, kann die Dichtung die neuen Stoffe und neuen Blickpunkte nicht bei den neuen Publikumsschichten einführen (Brecht, 1966: 330).<sup>22</sup>

Un poco más adelante en el mismo texto, encontramos un ataque al formalismo muy directo de Brecht, el cual apoyándose en el concepto del automatismo, acaba llegando a la exigencia formal, comparándola con el nuevo orden nacionalsocialista, y explicita la mayor carencia del formalismo: una respuesta a la realidad social y política, que defiende es especialmente necesaria en Alemania en el momento en el que escribe el texto.<sup>23</sup>

Kein Wunder, daß formale Neuerungen am Ende in Mißkredit gerieten. Man sah zu deutlich, daß es etwas gibt, was man Selbstbewegung der Form nennen könnte und was sehr gefährlich ist. Es werden einige Prinzipien gefunden, sie machen von sich reden, eine

<sup>21</sup> Gueorgui Plejánov, uno de los pioneros en ocuparse del arte desde una postura marxista en su obra *El arte y la vida social*, de 1912, propone lo que podemos llamar un primer realismo socialista (Guiducci, 1976).

<sup>22</sup> “Sería una solemne estupidez decir que no hay que atribuir importancia a la forma y al cultivo de la forma en el arte. Hay que atribuírsela. Sin introducir innovaciones de carácter formal, la poesía no puede introducir los nuevos temas y los nuevos puntos de vista en los nuevos sectores de público” (Brecht 1973: 404).

<sup>23</sup> El texto es escrito por Bertolt Brecht en 1950, un año después de la fundación tanto de la República Federal Alemana como de la República Democrática Alemana.

neue Gasse scheint entdeckt. Am Anfang verspricht die neue Form dies und das, aber bald beginnt sie dies und das zu fordern, unabhängig von Stoff und Funktion. [...] Die neue Richtung in der Kunst entsprach keiner neuen Richtung in der Politik, in den öffentlichen Angelegenheiten. Die neue Form war eine neue Ordnung, wie man sie im Nationalsozialismus erlebt hat, eine neue, frappante, gefällige Anordnung der alten Dinge, ein Formalismus (Brecht, 1966: 333).<sup>24</sup>

En definitiva, Brecht define el formalismo como una deformación de la realidad en nombre de la forma y defiende la función ejemplarizante y revolucionaria del arte al servicio del pueblo, sin desdeñar el papel de la forma, como sí hacen algunos críticos del formalismo que simplifican en exceso y a los que ataca en varios de sus textos. El realismo socialista que opone al arte formalista burgués, “bekämpft falsche Anschauungen der Realität und Impulse, welche den realen Interessen der Menschheit widerstreiten” y “ermöglicht richtige Anschauungen und stärkt produktive Impulse” (Brecht, 1966: 338).<sup>25</sup> Las obras realistas tienen que mostrar lo históricamente significativo y describir tanto las contradicciones entre los hombres y sus relaciones como los cambios en los hombres y en las circunstancias, además de explicar el poder de las ideas y sus bases materialistas, como explica en su texto “Über sozialistischen Realismus” (“Sobre realismo socialista”). La finalidad del arte es, por tanto, el socialismo.

Die sozialistisch-realistischen Künstler sind human, das heißt menschenfreundlich und stellen die Verhältnisse zwischen den Menschen so dar, daß die sozialistischen Impulse erstarken. Sie erstarken durch praktikable Einsichten in das gesellschaftliche Getriebe

<sup>24</sup> “No es de maravillar que las innovaciones formales cayeran en descrédito. Se descubrió que había algo que se podía llamar automatismo de la forma y era muy peligroso. Se encuentran unos cuantos principios, dan que hablar, parece descubrirse un nuevo callejón. Al principio la nueva forma promete esto y lo otro, pero pronto empieza a exigir esto y lo otro, independientemente del tema y la función. [...] La nueva tendencia en arte no respondía a una nueva tendencia en política, en los asuntos públicos. La nueva forma era un nuevo orden, como el que se ha vivido en el nacionalsocialismo, una nueva organización, chocante y obsequiosa de las viejas cosas, un formalismo” (Brecht 1973: 405).

<sup>25</sup> “lucha contra falsos modos de ver la realidad e impulsos que se oponen a los intereses de la humanidad” y “hace posibles apreciaciones justas e impulsos altamente productivos” (Brecht 1973: 423).

und dadurch, daß sie „die Impulse“ zu Genüssen werden (Brecht, 1966: 339).<sup>26</sup>

Pero de igual manera que no desdeña la forma ni la separa del contenido, tampoco separa la enseñanza del placer, como señala en el fragmento anterior. Sirviéndonos de las dualidades horacianas, diríamos que Brecht defiende la combinación entre *res* y *verba* cuando habla de la colaboración entre forma y fondo, así como la convivencia cooperativa de *docere* y *delectare*. El arte que propone debe ser capaz de enseñar deleitando, de provocar placer en los receptores precisamente a través del acto de presenciar —en el caso de una representación teatral—, pero también participar en el acto de liberación, la superación de las contradicciones o el triunfo de la clase trabajadora, siendo este un placer fuerte o complejo, frente al placer débil o simple de la mera distracción: el goce de la posibilidad de cambio radical. En su breve texto de 1953 *La política en el teatro*, el autor reflexiona sobre esta última cuestión:

Es ist nicht genug verlangt, wenn man vom Theater nur Erkenntnisse, aufschlußreiche Abbilder der Wirklichkeit verlangt. Unser Theater muß die *Lust* am Erkennen erregen, den *Spaß* an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren. Unsere Zuschauer müssen nicht nur hören, wie man den gefesselten Prometheus befreit, sondern auch sich in der Lust schulen, ihn zu befreien. Alle die Lüste und Späße der Erfinder und Entdecker, die Triumphgefühle der Befreier müssen von unserm Theater gelehrt werden (Brecht, 1980: 5).<sup>27</sup>

La propuesta concreta que Bertolt Brecht desarrolla como respuesta a las demandas del realismo socialista es el teatro épico, opuesto a un teatro burgués que niega la lucha de clases y que muestra

<sup>26</sup> “Los artistas socialistas-realistas son humanos, esto es, filántropos, y describen las relaciones entre hombres a fin de robustecer los impulsos socialistas. Se robustecen mediante estudios útiles del engranaje social y gracias al hecho de que los impulsos se convierten en goces” (Brecht, 1973: 424).

<sup>27</sup> “No basta con reclamar del teatro tan solo conocimientos, reveladoras reproducciones de la realidad. Nuestro teatro debe despertar el gusto en el conocimiento, debe organizar el placer en la transformación de la realidad. Nuestros espectadores no solamente tienen que escuchar de qué modo se libera al Prometeo encadenado, sino que también debe ejercitarse en el placer de liberarlo. Todos los gustos y placeres de los inventores y los descubridores, todos los sentimientos de triunfo que experimenta el libertador, tienen que ser enseñados por nuestro teatro” (Brecht, 1972: 7).

los problemas como casos concretos y delimitables, no ofreciendo más que cierto goce estético. El teatro épico o antiaristotélico, como el mismo Brecht lo denomina, introduce la dialéctica materialista que considera las situaciones sociales como procesos plenos de contradicciones, fomentando e incluso forzando la crítica y la discusión de la situación general y no quedándose en la representación de una situación anecdótica, permitiendo el conocimiento del estado de cosas, la realidad, a través de la elaboración de reproducciones practicables de las estructuras de cada época y la sociedad capaces de producir asombro e inducir al cuestionamiento de las convenciones establecidas (Eagleton, 2007: 60-62, Knopf, 2000: 81-82). Este nuevo teatro pretende evitar la identificación emotiva de los espectadores con los personajes, alejándose de lo necesario y lo verosímil de Aristóteles<sup>28</sup> en su construcción y de la *κάθαρσις* aristotélica —si bien es cierto que Brecht no busca la purga aristotélica, sí que defiende la posibilidad de las lágrimas políticas—. La clave del teatro épico, que nos da la oportunidad de explicitar la síntesis entre la crítica al formalismo que Brecht lleva a cabo y su defensa de la función de la forma, es el concepto del *extrañamiento* o *distanciamiento* que recoge de los teóricos formalistas rusos. Dejemos que sea el propio Bertolt Brecht el que defina qué entiende por *distanciamiento* o *Verfremdungseffekt* acudiendo a dos de los textos fundamentales de su pensamiento dramático:<sup>29</sup>

Gesucht wurde eine Art der Darstellung, durch die das Geläufige auffällig, das Gewöhnliche erstaunlich wurde. Das allgemein Anzutreffende sollte eigentümlich wirken können, und vieles, was natürlich schien, sollte als künstlich erkannt werden (Brecht, 1980: 39).<sup>30</sup>

<sup>28</sup> “Y además, en los caracteres, lo mismo que en la trama de los hechos, hay que buscar siempre lo necesario y lo verosímil, de modo que sea necesario o verosímil que tal personaje diga o haga tal cosa, y que sea necesario o verosímil que tal hecho suceda después de tal otro” (Aristóteles, 2013: 1454a44-1454a-49).

<sup>29</sup> “Episches Theater, Entfremdung” (Brecht, 1980: 39-40) (“Teatro épico, distanciamiento” (Brecht, 1972: 51-52)) y “Einige Irrtümer Über die Spielweise des Berliner Ensembles” (Brecht, 1980: 125-141) (“Algunos errores sobre la forma de representar del Berliner Ensemble”, texto de 1955 (Brecht, 1972: 149-167)).

<sup>30</sup> “Hallar una forma de presentación en la que lo familiar se convirtiese en sorprendente y lo habitual en asombroso. Aquello con lo que nos hallamos todos los días debía producir un efecto peculiar, y muchas cosas que parecían naturales debían ser reconocidas como cosas artificiales” (Brecht, 1972:51).

W. Für mich bedeutete Verfremdung nur, daß man auf der Bühne nichts “selbstverständlich” sein läßt, daß man auch bei der stärksten Gefühlsbeteiligung immer noch *weiß*, was man zu fühlen bekommt, da man sich das Publikum nicht einfach in irgendwas einfühlen läßt, so daß es alles als natürlich, gottgegeben und unabänderlich hinnimmt — und so weiter (Brecht, 1980: 133).<sup>31</sup>

Pocas diferencias o ninguna podemos encontrar entre esta concepción del *distanciamiento* y aquella de la *desautomatización* de la escuela de formalismo rusa. Si bien es cierto que los formalistas rusos no se habían ocupado del teatro ni habían relacionado la *desautomatización* con la postura crítica del receptor, el procedimiento en esencia es el mismo: la búsqueda de la ruptura de la *automatización* perceptiva desde procedimientos literarios. La idea es que el teatro pueda presentar al público de su tiempo —a la clase trabajadora— situaciones que para ellos son comunes, cotidianas, como acontecimientos significativos y problemáticos socialmente, y no como naturales e inevitables. Con este fin, Brecht desarrolla una serie de procedimientos tanto para la creación de textos dramáticos como para su representación y puesta en escena. No es el fin de este artículo analizar y presentar a todos ellos en profundidad —explicados por Brecht en “Kleines Organon für das Theater” (Brecht, 1997: 519-552)<sup>32</sup> y en “Nachträge zum Kleinen Organon” (Brecht, 1964: 58-66)—,<sup>33</sup> aunque sí mencionaremos algunos, con el fin de aclarar el concepto *V-Effekt* y dilucidar hasta qué punto se trata de herramientas de contenido o formales.

Con respecto a la construcción de los personajes, Brecht defiende que no deben ser naturalizados o dados a entender como inevitables y eternos, igual que las situaciones representadas, sino como sujetos a modificaciones y que alberguen diversas posibilidades en su interior, para lo cual el autor debe dibujarlos como cuadros cubistas, en los que diferentes perspectivas y posibilidades están presentes en el conjunto unitario que se puede abarcar de un solo vistazo. Así, debe presentar

<sup>31</sup> “W. Para mí, distanciamiento solo significa que en la escena nada ha de ser “sobrentendido”, que aun en la más enérgica participación del sentimiento siempre se sepa lo que se siente, que no se ha de permitir que el público sencillamente se identifique con cualquier cosa, de tal modo que todo se acepte como algo natural, determinado por Dios e inmodificable... y así sucesivamente” (Brecht, 1972: 158).

<sup>32</sup> “Pequeño organón para el teatro” (Brecht, 1972: 63-100).

<sup>33</sup> “Suplementos del pequeño organón” (Brecht, 1972: 109-116).

trazos de diferentes posibilidades: el dramaturgo propone hacer esto a través de la introducción de huellas de rasgos posibles que podía haber adoptado en otras circunstancias, de manera que los espectadores tienen que seleccionar, completar, sustituir los elementos del comportamiento y los gestos de los personajes, que ya no son algo natural, sino cuestionable y sujeto a modificaciones. Los actores aparecen en escena como dobles figuras en las que se perciba una tensión entre la presentación y la experimentación, lo mimético y lo performativo, es decir, el proceso real de actuación sobre un escenario no se disimula y el actor, además de representar a su personaje, se representa a sí mismo, se refiere al público, a la obra, a su propia dualidad y se muestra el propio acto artístico. Para ayudar a los actores en esta tarea, Brecht propone “eine Hilfsvorstellung zu benutzen: wir können die eine Hälfte der Haltung, die des Zeigens, um sie selbständig zu machen“ (Brecht, 1997: 538):<sup>34</sup> dotarle de un *gesto especial*. Los personajes-actores, además, deben evidenciar que desde el principio saben el final, lo cual aumenta la claridad de la sucesión de acontecimientos y provoca un distanciamiento de los espectadores. Otra estrategia que sirve a este fin y que ha de tenerse en cuenta a la hora de pensar la obra es que los móviles que impulsan a los personajes sean sociales y diferentes según la época, de forma que las obras aparezcan como piezas históricas y los espectadores comprendan sus circunstancias como singulares. Otro de los procedimientos, en este caso estructural, que el autor propone, es que los *nudos* que enlazan los sucesos particulares representados deben ser evidenciados y claros, para que sea posible incluir el enfoque crítico entre ellos. La estructura de las partes de la fábula debe ser explicitada, por ejemplo, mediante títulos que “sollen die gesellschaftliche Pointe enthalten, zugleich aber etwas über die wünschwerte Art der Darstellung aussagen” (Brecht, 1997: 547).<sup>35</sup>

También propone —e incluye en sus obras— canciones separadas del resto de la representación, que no deben acompañar armoniosamente el desarrollo de la acción, sino defender una posición concreta con respecto a los temas tratados y que cobran especial importancia en las óperas que realiza con Kurt Weil; coreografías o composiciones cuya belleza por sí misma provoca distanciamiento; o cambios marcados de iluminación. Por lo que respecta a la

<sup>34</sup> “Utilizar una idea auxiliar para dar autonomía a la mitad de la actitud del actor” (Brecht, 1972: 84).

<sup>35</sup> “Deben incluir una aguda alusión social y manifestar algo relativo a la forma más conveniente de representación” (Brecht, 1972: 95).

escenografía, debe huir de la creación de ambientes concretos realistas, sino que han de ser más bien históricos y socialmente sugerentes.

En cuanto al trabajo de los actores de cara a la representación teatral, Brecht elabora una serie de indicaciones para los actores épicos. Según palabras del autor alemán, el actor debe hablar como si no pudiera dar fe a sus oídos y tomar a los hombres como completamente modificables. El efecto de distanciamiento se produce cuando el actor evita la empatía estética o endopatía (*Einfühlung*) del público con los personajes, para lo cual debe llevar a cabo una actuación exagerada, muy *teatral*, adoptar una actitud de sorpresa constante ante las contradicciones e incorporar elementos extraños a su personaje. Brecht llegó a decir que lo que necesitaba el teatro épico eran los peores artistas posibles, ya que estos imposibilitan la entrada de los espectadores en la obra o, con otras palabras, la *κάθαρσις* aristotélica. Más allá de esta exageración provocativa que debemos entender como una figura retórica que no pretende sino aclarar el tipo de actuación buscada, Brecht propone que los actores ensayen juntos e intercambien sus papeles para enriquecer los personajes entre todos y tener la oportunidad de ver a cada persona desde diferentes puntos de vista. La configuración de los personajes, pues, es un trabajo colectivo que no acaba una vez que el autor ha escrito la última línea de su pieza. Para poder llevar el proceso a cabo satisfactoriamente, se les exige un conocimiento profundo del proceso social y político al que están sometidos y una participación activa en la lucha de clases, siendo el dramaturgo y poeta el primero en dar ejemplo con su propia personalidad, habiendo de constituir un modelo de existencia y producción en la sociedad socialista.

Brecht desarrolla una serie de procedimientos en su mayoría formales o estructurales y tiene en cuenta todos los elementos que constituyen una producción teatral —de la obra escrita y su representación—; sin embargo, entiende su colaboración de una manera diferente a la wagneriana, ya que, según él,

So seien all die Schwesterkünste der Schauspielkunst hier geladen, nicht um ein “Gesamtkunstwerk” herzustellen, in dem sich alle aufgeben und verlieren, sondern sie sollen, zusammen mit der Schauspielkunst, die gemeinsame Aufgabe in ihrer verschiedenen Weise fördern, und ihr Verkehr miteinander besteht darin, dass sie sich gegenseitig verfremden” (Brecht, 1997: 551).<sup>36</sup>

<sup>36</sup> “Todas las hermanas del arte dramático invitadas no para elaborar una obra de

Por supuesto, tampoco se olvida de los espectadores, punto central alrededor del que gira su teoría y al que dirige sus obras:

In diesem lässt das Theater den Zuschauer produktiv, über das Schauen hinaus. In seinem Theater mag er seine schrecklichen und nie endenden Arbeiten, die ihm den Unterhalt geben sollen, genießen als Unterhaltung, samt den Schrecken seiner unaufhörlichen Verwandlung. Hier produziere er sich in der leichtesten Weise; denn die leichteste Weise der Existenz ist in der Kunst (Brecht, 1997: 552).<sup>37</sup>

La intersección de la teoría brechtiana y, en concreto, del concepto de *V-Effekt*, con la situación política es amplia y profunda. Se trata de una teoría que bebe directamente del marxismo, pensada desde un Estado comunista recién nacido como era la RDA, en el seno de la *Formalismusstreit* y con un objetivo esencial y únicamente político: la superación de las contradicciones y la victoria del proletariado en la lucha de clases. Así mismo, el desarrollo de dicha teoría viene de la mano de una evolución personal que tiene lugar motivada por acontecimientos en los que el autor se ve inmerso, como se ha explicado más arriba. No cabe duda de que dichos acontecimientos influyen en su planteamiento político-literario; de hecho, podría establecerse un recorrido que marque los puntos de inflexión de su propuesta teórica, que comenzaría con un despertar político temprano antibelicista y contrario al individualismo a raíz de la Primera Guerra Mundial, proseguiría con su acercamiento a los presupuestos revolucionarios en el contexto de la Revolución de Noviembre, su lectura de Marx en 1926, que aporta a su teoría la dialéctica y el materialismo, y se radicalizaría durante la crisis económica de comienzos de los 30, tras la cual el antifascismo que surge en respuesta al ascenso del nazismo se convierte en el centro de su actividad en el exilio, reforzada por su acercamiento a la Unión Soviética. Una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial y

arte total en la que todas se pierdan, sino para promover la tarea común, consistiendo sus relaciones recíprocas en lograr distanciarse unas de otras” (Brecht, 1972: 99).

<sup>37</sup> “El teatro deja a los espectadores en un estado de productividad, más allá del espectáculo visual mismo. En este su teatro, el espectador puede disfrutar como de un entretenimiento hasta de aquellos mismos tremendos e interminables trabajos que a él le dan el sustento, simultáneamente con el espanto inherente a su irreprimible proceso de transformación. Aquí, el espectador prodúcese a sí mismo conforme al modo más fácil, ya que la más fácil forma de existencia está en el arte” (Brecht, 1972: 100).

vencido el nazismo se observaría un último giro en su teoría, tanto en la escritura de *Kleine Organon Für das Theater*, como su actividad en el *Berliner Ensemble*, ya que desde la zona administrada por la Unión Soviética de Alemania y, posteriormente, la RDA, los sujetos a los que se dirige su obra son sujetos socialistas, y el contexto de producción es totalmente diferente; la lucha no es contra el nazismo, sino que se trata de la lucha del proletariado, en resumen, se hace necesario un nuevo teatro para un nuevo tiempo. Pero los acontecimientos históricos no influyen solo en su teoría ni lo hacen solo a nivel general, pues la realidad particular también entra en sus escritos literarios, como se evidencia en su poema sobre el metro de Moscú tras ser testigo de su inauguración, en la nueva versión de *Leben des Galilei* (*Vida de Galileo*) tras Hiroshima o en la producción de *Die Gewehre der Frau Carrar* (*Los fusiles de la señora Carrar*) a comienzos del 37 bajo la presión de la Guerra Civil Española. La tensión entre el final de lo que llama la época burguesa y el tiempo socialista está presente en su obra, como explica Fritz Hofmann en la introducción del libro que recoge los textos de Brecht publicado en la RDA:

Brechts Werk ist erfüllt von dem Spannungsverhältniss zwischen der zu Ende gehenden bürgerlichen Epoche und dem heraufkommenden sozialistischen Zeitalter. In radikaler Frontstellung gegen die alte Gesellschaft attackierte er jede Form des Idealismus und des Romantizismus, jede Verschleierung der Wirklichkeit (Hauptmann, Slupianek, 1980: XXV).<sup>38</sup>

En definitiva, las piezas teatrales de Brecht están pensadas para ser representadas y recibidas por sujetos políticos de un contexto determinado, de forma que tanto el contexto de gestación y desarrollo como la finalidad de la teoría y de las obras dramáticas de Brecht hacen imposible una comprensión profunda de su evolución y producción sin tener en cuenta el plano político y social.

La estrecha relación de la que venimos hablando entre su producción y su contexto político e ideología no solo va más allá de la propuesta teórica, inundando su teatro, sino que, haciendo gala de una gran coherencia, está presente en toda su obra literaria, como se puede

<sup>38</sup> “La obra de Brecht está llena de la tensión entre la época burguesa que termina y el periodo socialista que emerge. En un enfrentamiento radical con la antigua sociedad, ataca toda forma de idealismo y romanticismo, toda ocultación de la realidad” (traducción propia).

apreciar en su prosa o en su abundante poesía, sobre las cuales también reflexiona en algunos de sus textos teóricos, pero cuyo estudio excede los límites de este artículo.

### 3. LA TRAVESÍA DE LA DESAUTOMATIZACIÓN

Un largo viaje lleva recorrido la *desautomatización*; comenzó estando a un lado de la trinchera del formalismo en el gran debate con el realismo socialista para acabar pasando al otro frente, de la mano de Brecht, para ser recogido por las vanguardias, por diferentes teóricos pero también dramaturgos, cineastas, novelistas...

Una vez que los formalistas rusos consideraron el “extrañamiento” como el procedimiento del arte, fue posible reconocer lo general de esta categoría, dado que el shock producido al receptor se volvió el principio fundamental de la intención artística en los movimientos históricos de vanguardia (Bürger, 2010: 26).

Así, el concepto ha ido enriqueciéndose, en una relación de retroalimentación con el plano político, dado el papel transformador del arte. Los dos momentos fundamentales aquí recogidos que marcan el desarrollo de la *desautomatización* se enmarcan en la gran discusión entre el formalismo y el realismo socialista, debate que resulta claramente enriquecido por la participación de una mente tan aguda como es la de Bertolt Brecht, que no deja lugar para posicionamientos maniqueos ni burdas simplificaciones del formalismo, pero tampoco permite una concepción reduccionista del realismo. La mayor muestra de ello es precisamente la incorporación en su propuesta teórica del *Verfremdungseffekt*, un concepto que nace en el centro del formalismo a través de su superación y desarrollo, que pone de manifiesto la íntima cooperación entre forma y fondo, así como la necesidad del dominio formal y estilístico a la hora de pensar la finalidad del arte y ponerlo en funcionamiento, satisfaciendo al fin el llamado casi olvidado de colaboración entre formalismo y marxismo que otrora encabezó León Trotsky.

Este caso no solo resulta un claro ejemplo de la intersección de los sistemas políticos, sociales e históricos con la literatura, sino que muestra con nitidez la posibilidad de utilizar lo que *a priori* son herramientas y métodos de diferentes planteamientos, cuya cooperación resulta en un enriquecimiento del análisis o la producción literaria. En

primer lugar, la relación entre el contexto político de ambos momentos y el concepto de *desautomatización*, como creemos haber demostrado, es intensa y múltiple, y, pese a tratarse de contextos aparentemente similares, da dos resultados totalmente diferentes: la desaparición o retractación de la propuesta formalista ante la idea de que fuera —o pudiera llegar a ser— una teoría reaccionaria en el primer caso, y el desarrollo de un concepto fundamental en el teatro épico, al servicio de la lucha de clases, que se hará fundamental a partir de ese momento en todo teatro crítico. En segundo lugar, Brecht demuestra lo enriquecedor que puede resultar ser capaz de releer determinadas teorías o propuestas desde un nuevo punto de vista. Es por ello por lo que nuestra humilde propuesta de análisis no ha querido leer un concepto formalista con herramientas formalistas, ni analizar la propuesta brechtiana en sus propios términos, sino ponerlo en tensión con el sistema político a través de la teoría de los polisistemas y de la teoría literaria marxista, teniendo presente la interrelación de los diferentes elementos que forman parte de la superestructura, así como la comunicación de ida y vuelta que establecen con la base económica y el proceso de la lucha de clases.

Los formalistas defendían que la historia de la literatura avanza por la necesidad de innovaciones una vez que los procedimientos literarios caen en el automatismo; Brecht entendía que la evolución literaria viene dada por los acontecimientos históricos y la propia evolución de las estructuras, y Even-Zohar habla de la innovación frente al conservadurismo:

The primary vs. Secondary opposition is that of innovativeness vs. conservatism in the repertoire. When a repertoire is established and all derivative models pertaining to it are constructed in full accordance with what it allows, we are faced with a conservative repertoire (and system). Every individual product (utterance, text) of it will then be highly predictable, and any deviation will be considered outrageous. Products of such a state I label “secondary”. On the other hand, the augmentation and restructuring of a repertoire by the introduction of new elements, as a result of which each product is less predictable, are expressions of an innovatory repertoire (and system). The models it offers are of the “primary” type: the pre-condition for their functioning is the discontinuity of established models (or elements of them). Of course, this is a purely historical notion. It does not take long for any “primary” model, once it is admitted into the center of the canonized system, to become “secondary”, if perpetuated long enough. The

struggle between the primary and secondary options is as decisive for the system's evolution as the tension (and struggle) between high and low strata within the system (Even-Zohar, 1990: 21).

En cualquier caso, son las novedades que se enfrentan a conceptos caducos y las re-lecturas escandalosas las que hacen avanzar la teoría literaria, como los formalistas y Brecht, hijos de su tiempo, nos demostraron.

### BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, T. (1983), "La crítica lingüística" en Aullón de Haro, P. (ed.) (1983), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Editorial Playor.
- Albaladejo, T. y Chico Rico, F. (1994) "La teoría de la crítica lingüística y formal", en Aullón de Haro, P. (ed.) (1994), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, pp. 175-293.
- Aristóteles (2013), *Poética*, trad. de Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza Editorial.
- Bal, M. (2009), *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, trad. de Yaiza Hernández Velázquez, Murcia, CENDEAC.
- Benjamin, W. (2004), *El autor como productor*, trad. de Bolívar Echeverría México D.F., Ítaca.
- Brecht, B. (1964), "Nachträge zum Kleinen Organon", en Brecht, B. (1964), *Schriften zum Theater. Band 7: 1948-1956*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 58-66.
- (1966), "Was ist Formalismus", en Brecht, B. (1966), *Schriften zur Literatur und Kunst, Band 2*. Berlín y Weimar, Aufbau-Verlag, pp. 328-333.
- (1972), *La política en el teatro*, trad. de Norberto Silvetti Paz, Buenos Aires, Editorial Alfa Argentina.
- (1973), *El compromiso en literatura y arte*, trad. de J. Fontcuberta, Barcelona, Ediciones península.
- (1980), *Über Politik auf dem Theater*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- (1997) "Kleines Organon für das Theater" en Brecht, B. (1997), *Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Sechster Band: Schriften*.

- Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 519-552.
- (2001), *Poemas y canciones*, trad. de Vicente Romano, Madrid, Alianza Editorial.
- Bürger, P. (2010), *Teoría de la vanguardia*, trad. de Tomás Joaquín Bartoletti, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Eagleton, T. (1981), *Marxism and Literary Criticism*, London, Methuen & Co LTD.
- (2007), “Brecht y la retórica” en *Minerva*, 6-07, trad. de Jorge Cano, pp. 60-62.
- Erlich, V. (1974), *El formalismo ruso*, trad. de Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral.
- Even-Zohar, I. (1990), “Polysystem Theory” en *Poetics Today, Vol. 11, No. 1, Polysystem Studies*, Duke University Press, pp. 9-26 (última fecha de consulta 12 de febrero de 2016).
- García Berrio, A. (1973), *Significado actual del formalismo ruso. La doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas*, Barcelona, Planeta.
- (1994), *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- García Berrio, A., Hernández Fernández, T., (2004), *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, cátedra.
- García Tirado, A., Méndez, J. A., (eds.) (1970), *Formalismo y Vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón Editor.
- Guiducci, A. (1976), *Del realismo socialista al estructuralismo*, trad. de Benito Gómez, Madrid, A. Corazón Editor.
- Heath, S. (1974), “Lessons from Brecht” en Mulhern, F. (ed.) (1992), *Contemporary Marxist Literary Criticism*, Essex, Longman.
- Hauptmann, E., Slupianek, B. (eds.) (1980), *Brecht. Ein Lesebuch für unsere Zeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Knopf, J. (2000), *Bertolt Brecht*, Stuttgart, Reclam.
- Mukařovský, J. (1977), *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Propp, V. (2006), *Morfología del cuento*, trad. de Lourdes Ortiz, Madrid, Fundamentos.
- Todorov, T. (ed.) (1976), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana maría Nethol, Buenos Aires, Siglo veintiuno argentina editores.
- Trotsky, L. (1974), *Literatura y revolución*, trad. de Jorge Álvarez, Buenos Aires, El Yunque editora.