

10

30

# **TEORIA**

Boris Arvatov

Lenguaje poético y lenguaje práctico

**BORIS ARVATOV**

**Lenguaje poético y Lenguaje práctico (Para una metodología de los estudios artísticos)**

[Título original: *Jozyk poeticeskij i jazyk prakticeskij (K. metodologij iskusstvoznanija,*, publicado en *Pecat i revoljustsija*, nº 7, 1923. Tomado de *Rassegna sovietica*, nº 2, 1968, pp. 154-165. Traducción: Jorge Panesi]]

[UBICACIÓN DEL PROBLEMA TEÓRICO:

BORIS ARVATOV (1896–1940) fue uno de los teóricos del LEF (Frente artístico de izquierda) surgido en la URSS postrevolucionaria, antes de que triunfara la corriente realista (el “realismo socialista”). La polémica con estos últimos sectores (entre los años 1924–1928) consistía en la naturaleza y función del arte revolucionario; en el centro de estas discusiones se hallaba la “cuestión del realismo”. Los productivistas no desdeñaron los aportes metodológicos de los Formalistas Rusos, a los que por otra parte, criticaron desde el marxismo.

Para Arvatov todo arte es “arte de una clase”: lo que busca, entonces, es cambiar la propiedad de los medios de producción. A los artistas de viejo cuño Arvatov los llama “artistas de caballete”, para indicar la supervivencia de una producción artística artesanal, rémora de una sociedad precapitalista (el arte y el artista como procesos “decorativos”, “superfluos”, “lujosos”, “consumistas”). El arte revolucionario debe tener una función social, que estaría, según Arvatov, en el “industrialismo” o “productivismo”: el arte no revela otro mundo (como en el simbolismo), ni es una mimesis o reflejo de lo existente (“el arte figurativo es un complemento imaginado a aquellas necesidades sociales que no han sido satisfechas en la realidad”), sino que debe estar ligado a la vida cotidiana, ser una prolongación de ella y “organizarla”. Con este fin, debe encontrarse íntimamente unido al proceso productivo y confundirse con él. Esto supone dismantelar completamente las formas artísticas de la burguesía que en una sociedad socialista no

cumplen ya función alguna. El arte burgués para Arvatov es anárquico, pero la cultura proletaria debería ser consciente y metódica, basada en “una teoría científica” (esto es, el marxismo): “Normalización, racionalización y concientización de los problemas y métodos del arte —esa deberá ser la política artística del proletariado” (Arvatov: *El arte en el sistema de la cultura proletaria*). En otros términos, propone la colaboración de la técnica y la ciencia con el arte; así habla del “artista ingeniero” y de la alianza “del poeta con el lingüista” (O. Brik, otro constructivista dijo “el poeta es un técnico de la palabra, al servicio de su clase”). Esta corriente se vio influida por Bogdanov que quiso crear una “ciencia de la organización” y se opuso a la “teoría del reflejo”; en términos de Arvatov (que sigue a Bogdanov), el arte no es reflejo sino construcción y organización de las experiencias sociales, no reproduce una estructura ya dada, sino que organiza y pone en forma lo que no está inmediatamente formalizado.

Arvatov y Brik sostienen que el análisis de las formas literarias debía expandirse al “origen de las formas”: un método genético. Para ello se debe estudiar la correlación entre lenguaje poético y lenguaje práctico. Aquí el lenguaje es una mediación entre la esfera práctica y la estética (las dos entendidas como productividad social)<sup>1</sup>. ]

## I

1.- La idea fundamental del movimiento “productivista” consiste en que, a partir de la siempre ascendente colectivización de la sociedad, la creación artística concluirá por fundirse con las actividades de carácter socialmente utilitario. Partiendo de este punto de vista, los “productivistas” se oponen decididamente a cualquier forma de separación respecto de la vida, a cualquier contraposición entre el arte y la práctica.

Al mismo tiempo, los “productivistas” son sostenedores del llamado “método formal” en los estudios sobre el arte, y en particular, en la teoría de la literatura. Pero, el método formal sostiene el principio de la “contraposición” de las leyes del lenguaje poético a las del lenguaje práctico“ (V. Shklovski, 1917).

De aquí se deriva una notoria contradicción que deja perplejos a muchos, y que se manifiesta de manera particularmente clara en la actitud de los teóricos marxistas hacia el método formal. Los sociólogos consideran como un absurdo total, como una degeneración burguesa, la definición del arte como suma de procedimientos contrapuestos a la realidad y autosuficientes. Esta manera de afrontar el problema influye de manera harto negativa sobre el trabajo de los escritores proletarios, particularmente necesitados de una teoría de la forma artística, pero al mismo tiempo, aterrorizados por el “fin en sí mismo” del *Opojaz*.

Y sin embargo, fueron precisamente los miembros de esta organización quienes primero propusieron un sistema científico bien estructurado en la teoría del arte, carente de “subjetivismo crítico”, matemáticamente exacto en sus métodos, y quienes afrontaron por primera vez el arte “como un aspecto específico y particular de la actividad humana, sujeto a leyes rigurosas y objetivas” (Cf. El artículo de O.M. Brik,

---

<sup>1</sup> Bibliografía: Boris Arvatov, *Arte y producción. El programa del productivismo*, Madrid, Alberto Corazón, 1973.

1923<sup>2</sup>). Desde este punto de vista, el *Opojaz* debe ser considerado como una corriente progresista y revolucionaria en el campo de la ciencia, que ha abolido y superado mucho de lo que había sido realizado antes. En este sentido, el *Opojaz* ha llegado más lejos que la mayor parte de los marxistas, anclados en fórmulas ya superadas. Como se sabe, no existe una teoría marxista del arte. La mayor parte de las obras "marxistas" parten apenas de algunas concepciones burguesas, aceptadas dogmáticamente y aderezadas con una pizca de condimento socioológico. Bastará con mencionar que la teoría en auge en el ambiente marxista habla acerca de un "contenido" que "determina" la "forma": una teoría que es el alfa y omega de la estética neokantiana alemana y francesa.

Comparado con todos estos métodos, en parte metafísicos y en parte simplemente amparados en el "gusto", el método formal resulta más "marxista" que cualquiera de las teorías aceptadas acríticamente por tales marxistas. A pesar de lo cual, también este método exige rectificaciones y desarrollos posteriores.

2.- Antes que nada hay que recordar que el método formal ha nacido recientemente, y que como cualquier método, ha comenzado por una descripción que tiende a las generalizaciones respecto de las formas artísticas. De hecho, la mayor parte de los trabajos del *Opojaz* fue dedicada a la morfología descriptiva del arte, y es natural que las primeras generalizaciones teóricas hayan tomado un carácter abstractamente morfológico (Cf., en particular, las obras de Shklovski).

Además, los miembros de *Opojaz* no constituyen un grupo totalmente homogéneo, y ya hoy se pueden observar tres grupúsculos diferentes entre ellos: uno de extrema derecha, que propugna una separación total entre poesía y práctica (Eijenbaum Zirmunski); otro de centro que propugna la llamada teoría "linguo-poética" (Jakobson, Shklovski); y finalmente otro de extrema izquierda, sociológico y "productivista" (Erik, Kusner).

A medida que la investigación encare el análisis no sólo de la cualidad, sino también del origen de la forma, el método del *Opojaz* dará otro paso adelante.

Nace así un método sociológico-formal que se basa directamente en el marxismo. Nace junto con la necesidad de una revisión crítica y también con el imperativo de completar la afirmación de carácter general sostenidas por algunos miembros de *Opojaz* en el plano del análisis puramente morfológico.

Precisamente este es el fin que persigue el presente artículo, al tratar una cuestión de carácter particular, pero al mismo tiempo sustancial: el lenguaje poético considerado como netamente opuesto al lenguaje práctico.

Naturalmente no es éste el lugar adecuado para agotar el problema. En varias oportunidades se tomarán en consideración momentos de mayor o menor importancia, más para ilustrar el método que para demostrar su validez.

## II

1.- Comenzaré con el término mismo de "contraposición" o "contraste". Este término no solamente crea la impresión de algo que posee un carácter inmanente, antiutilitario para el lenguaje poético, sino que es simplemente equivocado. Si consideramos, por ejemplo, un elemento de la poesía como la rima, no encontramos nada que sea "contrapuesto" o "contrario" a la rima en el lenguaje práctico. De la misma manera, en absoluto se pueden considerar como "contrapuestos" o "contrarios" (en el sentido literal, lógico, de esta palabra), fenómenos tales como el empleo de lenguas extranjeras en la poesía, el uso del folclore, o hasta el llamado *zum* [lenguaje transmental].

Todas estas no son "contraposiciones", sino distinciones funcionales, gracias a las cuales es posible establecer un tipo particular de lenguaje: el poético. Pero resulta que dentro de las otras esferas de la lengua podemos, del mismo modo, individualizar sistemas relativamente independientes, dotados con características funcionales propias: las "leyes" de la oratoria son diferentes de las del lenguaje militar; las formas orales requieren de otros procedimientos que no se encuentran en las revistas o en los periódicos.

<sup>2</sup>Se trata de *Formalnyj metod*, El llamado método formal, en *Lef*, n° 1 [Trad.]

Naturalmente, es posible que la particularidad del lenguaje poético sea más neta e imponente que la de cualquier otro caso, pero hasta la única función que no se le atribuye a la poesía —la función comunicativa— tampoco se encuentra completamente ausente en ella. No solamente el poeta escribe para un lector, sino que espera una respuesta de él.

Y ahora unas pocas cuestiones de detalle.

A propósito de la naturaleza fonética de la poesía, Jakubinski observa la tendencia a la acumulación de las líquidas, tendencia que, según él, está ausente en el lenguaje práctico, donde se las sustituye por la disimilación de determinados sonidos: “fevvar” (febrero) se transforma en “fevral” (Cf. Jakubinski, “La acumulación de líquidas iguales en el lenguaje práctico y en el poético”. *Poetika*). Se debe notar que Jakubinski ha tomado prestados todos sus ejemplos del lenguaje hablado y, en parte, del periodismo, pero existen formas de lenguaje práctico en las cuales la acumulación de líquidas iguales no sólo no se elimina, sino que, al contrario, se acrecienta. Así ocurre, por ejemplo, con algunos procedimientos oratorios utilizados en el lenguaje de las invocaciones, y sobre todo, en el de las consignas.

Sumamente sintomático es, por supuesto, el ejemplo de la consigna internacional “Proletarios de todos los países, uníos”. En la mayor parte de las lenguas esta consigna comprende tres “r”, pero hay otro aspecto interesante: la lengua donde esta consigna fue acuñada, el alemán, muestra la acumulación de seis “r” (*Proletarier aller Länder, vereinigt euch...*).

Se suele considerar como una característica distintiva de la *sintaxis* poética la llamada inversión, esto es, el orden “invertido” de las palabras.

Nuevamente se debe reflexionar acerca del carácter totalmente convencional de “invertido”. Es un término apropiado sólo en la medida en que se acepta como “normal” cierto orden de las palabras. Por ejemplo: sujeto, predicado, complemento. Pero la poética emplea muy a menudo este término en sentido normativo, en el sentido de “no justo”, o como diciendo “no práctico”, o por lo menos, “que no debe utilizarse”. En realidad, el lenguaje poético utiliza continuamente todos los posibles tipos de “orden de las palabras del discurso”, y el orden “invertido” es casi obligatorio en los casos de un lenguaje fuertemente emotivo.

En cuanto a la imagen, Shklovski mismo cita un ejemplo de procedimiento “poético” en el lenguaje práctico. “Voy por la calle y veo a alguien que lleva un sombrero y que deja caer un paquete. Le grito: ‘Eh, tú, el del sombrero, has perdido tu paquete’”. Este es un ejemplo de tropo prosaico. Otro ejemplo: varios soldados están en fila. El sargento de sección, viendo que uno de ellos está mal parado le dice: “Eh, estropajo, ¿no sabes tenerte en pie? Esta imagen es un tropo poético”.

Y además:

“La imagen poética es uno de los medios que sirven para intensificar al máximo las impresiones”.

Sobre el problema de las “impresiones” me detendré más adelante. Por ahora me limitaré a observar que, en el caso examinado, el empleo de un procedimiento poético no constituía sólo un medio para suscitar una impresión, sino también un medio de caracterización lógica (en el ambiente de los militares el despreciativo *šjapa* [En ruso *šjapa* quiere decir tanto “sombrero” como “estúpido”. Mantuvimos la traducción de la edición española, de la Edit. Siglo XXI: “estropajo”, p. 57. T.J. Del mismo modo se emplean continuamente en el lenguaje práctico—científico citas poéticas que se transfieren al sistema lógico del conjunto y se convierten en un hecho utilitario.

Se debe notar que en la mayor parte de los trabajos del *Opojaz*, para estudiar procedimientos poéticos se utilizan como material proverbios populares, formas rituales, etc.; esto es, formas en las cuales las intenciones poéticas y las prácticas se funden en un todo indisoluble.

Shklovski trata de expandir otros aspectos peculiares del lenguaje poético hasta los confines de una lengua “extranjera”: observa que el lenguaje literario en el medioevo europeo era el latín, para los persas lo constituía el árabe, y así sucesivamente. Pero Shklovski calla un hecho sustancial: ya sea el latín en el medioevo, sea el árabe en Persia, ambos no eran lenguajes específicamente poéticos, sino genéricamente literarios, se empleaban en la literatura, en la prosa científica, en los servicios religiosos, en el lenguaje oratorio y hasta en el lenguaje hablado (por lo menos en el ámbito de las clases dominantes). En la práctica, todos los procedimientos del lenguaje poético se reducen a la iteración (ritmo, aliteración, paralelismo, etc.), pero la itera-

ción es un elemento constante del lenguaje práctico, y por este simple hecho no puede constituir una diferencia decisiva, "sempiterna" entre poesía y lenguaje utilitario.

Y pasemos ahora al problema de la *temática*.

Shklovski subraya particularmente la siguiente "contraposición" entre lenguaje práctico y poético: una ley esencial del lenguaje práctico consiste en el ahorro de energía, o sea, de esfuerzos discursivos, lo cual se traduce en la automatización del discurso; al contrario, en el lenguaje poético predomina la liberación del automatismo, el procedimiento del "retraso" que se propone atraer la atención sobre esta forma, volverla no simplemente *reconocible* (como en la vida práctica), sino también perceptible.

Shklovski aborda la cuestión desde un punto de vista dogmático y no demostrado: para él en la vida práctica es imposible percibir los fenómenos sino apenas reconocerlos. Como veremos luego, hay en esto una parte de verdad, pero la afirmación de Shklovski, formulada en forma absoluta, se halla en pleno contraste con los hechos.

Como medio de retardo se utilizan los procedimientos del llamado "extrañamiento" [*ostranenie*], y la interrupción de la acción. Pero estos se encuentran continuamente también en el lenguaje cotidiano, ya que el automatismo es típico sobre todo en el lenguaje del trabajo, mientras que en la conversación —en el que la gente se comunica predominantemente en forma *emotiva*— ocurre que el automatismo termina por obrar como un obstáculo: los interlocutores más interesantes son quienes "retardan" al máximo el discurso. Aplican inconscientemente los procedimientos aludidos, no ya a un tipo de hechos inventados (como en literatura), sino a hechos reales, acaecidos verdaderamente, es decir, a hechos prácticos.

Por ejemplo:

"Ayer a la tarde estaban caminando por Mochovaja y... ¿a quién piensa que me encontré? A Ivan Ivannovich...". El encuentro aparece "extrañado", la acción se retarda y se vuelve más expresiva.

### III

1.— El error de Shklovski consiste en ignorar completamente los elementos concretos de la forma poética y su "irrepetible" especificidad. Para Shklovski basta con el procedimiento poético se "contraponga" a la realidad, pero no le interesa saber *cómo* está contrapuesto, cuáles son las tendencias de ese divergir en cada caso particular. De aquí deriva su teoría "inmanente", la idea de que la poesía sea extra-histórica. Para tal concepción del mundo resulta absolutamente indiferente que la "contraposición" surja de la folclorización de Remizov o de la "urbanización" de Maiakovski. Además, resulta totalmente indiferente el *grado* de divergencia entre el lenguaje poético y el lenguaje práctico; por ejemplo, el lenguaje empleado por Derzavin o por Nekrasov es igualmente "contrapuesto" al lenguaje práctico de nuestro tiempo. Se pierden de vista las formas del lenguaje práctico a las que se "contraponen" determinada forma poética. Por ejemplo: es evidente que, desde este punto de vista el folclorismo de Remizov no puede representar una categoría estética en relación con la lengua de los campesinos, y que solamente para la burguesía (que busca en esa estilización folclorista algo "contrapuesto") Remizov se muestra activo en el plano estético.

Finalmente —y es a ciencia cierta lo que más importa— Shklovski parece ignorar íntegramente la *evolución* del lenguaje poético tomado en su conjunto. Y no obstante, esta evolución demuestra en forma clara y cierta no la "contraposición" entre el lenguaje poético y el lenguaje práctico, sino al contrario, su completa fusión. La historia del lenguaje poético consiste en asimilar el material léxico, la sintaxis, la semántica y la temática del lenguaje práctico. Por eso la lengua de Nekrasov es impensable en la época de Derzavin y la lengua de Maiakovski en la de Nekrasov. El lenguaje poético, en su evolución, está completamente determinado por las tendencias del lenguaje práctico: "fazer" se convirtió en "hacer" no solamente en la vida cotidiana, sino también en los versos.

Si queremos obviar las excepciones, podemos afirmar que la poesía se halla sujeta a las mismas leyes de desarrollo que regulan el sistema lingüístico de una sociedad. Los ejemplos son numerosos. Puedo citar algunos.

En la lengua contemporánea es evidente la tendencia a la abreviación de la sintaxis, la temática y hasta la composición morfológica de palabras aisladas (lenguaje telegráfico, etc.). Es suficiente confrontar en el plano cuantitativo formal los poemas de Pushkin con los de Maiakovski y hasta con los de Ajmatova, para

convencerse de que existe una coincidencia completa entre las tendencias poéticas contemporáneas y las del lenguaje práctico.

En toda Europa el pasaje del feudalismo a la época en que florecieron las ciudades y el artesanado (s. XII-XIII) ha sido marcado por el triunfo de las lenguas nacionales; después de haber encontrado cierta resistencia se adueñaron también de la poesía, y resulta sintomático que entre todas las formas literarias, la primera en seguir el lenguaje hablado fue la poesía. La poesía mostró que era la alumna más dócil de la nueva praxis social (Tante, etc.)

Lo mismo es válido naturalmente, para la evolución de cada una de las lenguas y de su expresión poética, la francesa, la rusa y todas las otras. Y esto es comprensible: escribir hoy en la lengua de Ivan Kalita supondría no ser entendido por nadie. No por nada los actuales arcaizantes como Viaceslav Ivanov se ven obligados a modernizar los términos que toman prestados del antiguo eslavo, y por consiguiente, a adaptar el lenguaje poético al práctico. En cuanto a lo que concierne a la llamada poesía "transmental", como ya he demostrado en otro lugar, representa un experimento poético que opera sobre el lenguaje práctico (Cf. revista *Lef*, n° 2).

Y sin embargo, las diferencias funcionales entre la poesía y todas las otras formas del lenguaje permanecen indiscutibles. Comprender estas diferencias significa explicarlas como modificaciones del lenguaje práctico, capaces de suspender, en relación con este último, determinada función rígidamente determinada para cada caso particular.

Ya he observado que el análisis social concreto de los procedimientos poéticos debe seguir tres directrices: 1) sus tendencias evolutivas en relación con las tendencias del lenguaje práctico; 2) el grado de la coincidencia o ausencia de coincidencia con los procedimientos del lenguaje práctico; 3) los límites nacionales de clase, profesión, costumbres y otras especies constatadas en el campo de la poesía. Y ahora agregaré un cuarto punto que generalice los datos obtenidos por los primeros tres: la importancia del carácter organizativo-social de los procedimientos poéticos, como procedimientos diferentes de los del lenguaje práctico.

En otras palabras: la tarea de la poética científica consiste en comprender el hecho mismo de la "contraposición" poética como método particular de *organización práctica*.

Analicemos esto punto por punto.

Ante todo consideremos la característica *evolutiva* del procedimiento poético.

Cualquier forma poética, cualquier estructura fonética, sintáctica o de otra especie son, o bien un arcaísmo o bien un neologismo (en el sentido literal de estos términos, vale decir: o un paso atrás o un paso adelante en el campo de la poesía. Además, cualquier neologismo poético puede corresponder a las tendencias del lenguaje práctico, pero puede también contradecirlas. En otras palabras: el lenguaje práctico o bien es de tipo educativo-progresista, o al contrario, vuelve hacia atrás. No existe un lenguaje poético que sea indiferente a las tendencias del lenguaje práctico. De las relaciones entre estos dos sistemas lingüísticos depende su acción: en el plano organizativo. Las fórmulas verbales de Griboedov se convirtieron en mercancías de extendido consumo, se transformaron en instrumento de masa, lo que no podría decirse, en cambio, de Remizov, porque cultiva dialectos ya caducos, caídos en desuso, y no puede ejercer una influencia de carácter social.

Cualquier canon, como cualquier transgresión a un canon, vale no por sí mismo, sino por la función asumida por determinado canon individual o por cualquier transgresión individual a ese canon.

Tanto Blok, como Maiakovski han producido una brecha en la temática tradicional mediante motivos de carácter fantástico, pero mientras Blok se sirvió como material del misticismo (un fenómeno hoy a punto de desaparecer), Maiakovski recurrió a materiales fácticos. Por lo tanto, es predecible que con la desaparición del misticismo de nuestra vida los motivos de Blok no tendrán ya razón de existir, al contrario de aquellos usados por Maiakovski.

Un arte que representa no una simple "contraposición", ni una simple reunión de hechos de la consabida cadena vital, un arte capaz de representar verdaderamente, sirve para completar la satisfacción de exigencias sociales no organizadas. Desde este punto de vista, también los arcaísmos tienen un valor: "organizan" las tendencias de grupos sociales conservadores.

Cuando Shklovski polemiza con los vulgarizadores de la teoría sociológica, es como si derribase una puerta abierta. Escribe lo siguiente: "Si el arte fuese tan flexible como para poder representar los cambios de las condiciones ambientales, el tema del rapto que se encuentra ya en tiempos de Menandro —lo encontramos en las palabras del esclavo de la comedia *Epipseontes* y ya entonces representaba una tradición puramente literaria— no hubiera permanecido vivo hasta los tiempos de Ostrovski, ni tampoco abundaría en la literatura como las hormigas abundan en el bosque".

Shklovski olvida el hecho de que en todos estos siglos el "tema del rapto" no consistió en una simple traducción literaria, sino en un hecho real que "abundaba" en la vida cotidiana, como las hormigas abundan en el bosque. La desorganización de las relaciones individuales es un fenómeno milenario que asumió diversas formas en las diferentes épocas históricas. Pero incluso la representación de este fenómeno se transformaba continuamente. El "rapto" de Menandro y el "rapto" de Ostrovski son tan diferentes como diferentes son las condiciones de vida de la burguesía griega del siglo IV hasta lo que se llama "el nacimiento de Cristo", y por otro lado las condiciones de los comerciantes del siglo XIX.

Respecto del grado de divergencia entre el lenguaje poético y lenguaje práctico: Viac. Ivanov y Maiakovski son poetas, por lo tanto, el lenguaje que utilizan diverge del lenguaje práctico de nuestro tiempo. Sin embargo, basta con confrontar su material léxico para convencerse de que Maiakovski se acerca mucho más al lenguaje práctico que Ivanov, influido por su propensión a utilizar el antiguo eslavo.

El método que debe seguirse para analizar con propiedad estos fenómenos no puede obviar el elemento histórico. Así, por ejemplo, el ritmo de los futuristas está más próximo al lenguaje práctico que el de los simbolistas. El ritmo de V. Ivanov y de otros poetas simbolistas se rige por un fundamento silábico y el de los futuristas por un principio lexical, porque este último se apoya en el lenguaje práctico.

#### IV

1.— Cuando se analiza una "contraposición poética" no solamente se va a buscar qué esfera del lenguaje práctico está "contrapuesta" a una determinada forma poética.

Es un hecho que el lenguaje práctico, entendido como único y continuo no existe o no puede existir. La ciudad y el campo hablan y escriben de modo diferente; en la ciudad los obreros utilizan cierto tipo de lenguaje, los comerciantes otro, los intelectuales uno diferente, etc.; cada profesión crea un lenguaje propio (los científicos, los aviadores, etc.), y cada sector de producción se distingue por medio de formas específicas de lenguaje (periódico, telégrafo, conversación de la calle, etc.).

Por fin, —y esto es lo más importante— en cada momento se encuentran contrastando entre sí dentro del sistema lingüístico existente, diversas tendencias formales y evolutivas.

La lucha de clases en el campo de la lengua es un hecho real como lo es la causa que la produce: la lucha económica entre las distintas clases sociales. Por eso es imposible afirmar que determinada forma poética contradice determinados fines prácticos. Formulaciones de carácter general, y extra-social están en este análisis fuera de lugar. Se debe establecer siempre a qué fines precisos, a qué esfera lingüística y social corresponde o contradice el procedimiento poético de una escuela particular o un poeta determinado. En el caso contrario, tendremos una generalización anticientífica destinada a deformar los hechos, una fórmula abstracta, típica de los primeros trabajos emprendidos por el *Opojaz* y que crea una falsa impresión de "inmanencia" poética.

El lenguaje poético es el laboratorio inconsciente del lenguaje práctico. El poeta no es un simple organizador de palabras o de proposiciones, al contrario: es siempre un inventor, un "conformador" de material lingüístico real (esto es algo que por primera vez los futuristas pusieron de relieve). Y los métodos de su creación están totalmente determinados por las exigencias que le impone la sociedad.

Lo mismo vale, por supuesto, para la temática poética.

"Los temas no tienen una residencia fija", escribe Shklovski, y prosigue: "Si la cotidianeidad se expresara en la novela, la ciencia europea no tendría por qué expresarse el cerebro acerca del problema de cuándo y dónde fueron creadas las *Mil y una noches* (¿en Egipto?, ¿en India?, ¿en Persia?). Si las características de rango y de clase se sedimentaran en el arte, ¿cómo podrían ser iguales los señores a los *papes* en las fábulas rusas? Si los rasgos etnográficos se sedimentaran en el arte, las historias acerca de forasteros serían irre-

versibles y no podrían ser narradas por cualquier pueblo tomando como objeto a cualquier otro pueblo vecino.”

Shklovski olvida totalmente que:

- 1) no se investiga sobre el lugar en donde nacieron las *Mil y una noches*, si nacieron en Persia, en Egipto o en la India, sino en la Persia feudal, en la India feudal, en el Egipto feudal. Algunas formas artísticas están determinadas, en cuanto formas, por las formas del sistema social, y su material puede ser indiferente: fantástico-fabuloso, extranjero, ambiental o mixto; de aquí surge la posibilidad y la necesidad de cambiar e “internacionalizar” el tema dentro del ámbito de una determinada formación social;
- 2) las fábulas sobre el *pope* o sobre el señor tienen la misma estructura socio-formal: los esquemas de un modo de vida fundado sobre el autoritarismo. Precisamente porque están narradas en épocas diferentes y en ambientes distintos (el clero y los terratenientes) fue posible identificarlos;
- 3) las historias acerca de forasteros se limitan a pueblos que tienen igual desarrollo histórico.

Es evidente que Shklovski no logra dar en el blanco. Cree que el análisis sociológico del arte tiene que transformar necesariamente la literatura en una máquina fotográfica, y que por lo tanto, deforma la esencia de la creación artística. Lamentablemente no se trata sólo de un error. Shklovski parte de la crítica a las obras de los teóricos pseudo-marxistas que consideran al arte como un “reflejo” de la vida, y que no comprenden la esencia del objeto que estudian.

El arte “representativo” organiza en la invención aquello que no está organizado y que, por lo tanto, no es perceptible en la vida, pero que atrae a la sociedad porque necesita de su carácter organizador. Para que un *motivo* tenga derecho de existencia en una novela o en un relato, se requieren dos condiciones indispensables: 1) la falta de organización en la vida cotidiana de aquello que se ha representado; 2) el deseo, a pesar de todo, de percibirlo.

Es por eso que la pintura paisajística florece paralelamente a la moda de la “vida de campo” y del *pic-nic* (en la pintura italiana del siglo XV el paisaje se pone de moda al mismo tiempo que el papa Piccolomini emprende sus primeros *pic-nics*). Y es por eso que la naturaleza muerta prevaleció en el momento en que nacía la burguesía, una clase que ama los objetos (la propiedad), pero que no los crea.

Por el mismo motivo las fábulas acerca de forasteros son reversibles. Por ejemplo: el motivo de una caza agradable y fructífera constituye el objeto de los deseos (casi nunca realizados pero siempre actuantes) de todos los pueblos cazadores; en la vida cotidiana de un pueblo determinado este motivo resulta conocido y no ofrece un material apropiado para realizar los deseos en la esfera inventiva, mientras que, permanece siempre vivo el interés (ya sea debido a la competencia o a la alianza) por las tribus vecinas. Y es así como la Tribu A atribuye a un tema los rasgos que son propios de la tribu B y viceversa.

La “internacionalización” del tema, aparentemente absurda desde un punto de vista sociológico (por lo menos, esto es lo que piensa Shklovski) es solamente una función de la comunidad internacional de los hombres. América es interesante tanto para un ruso como para un turco a partir del momento en que, desde un punto de vista social, América tiene cierta relación con el turco, o con el ruso. La novela exótica se desarrolló con la expansión colonizadora del capital: la sociedad estaba ansiosa por *perabir* lo que constituía el objeto de sus aspiraciones y que, sin embargo, le resultaba desconocido y misterioso; es entonces cuando vienen en su ayuda Chateaubriand, Cooper, Kipling.

2.— Shklovski tiene razón al afirmar la naturaleza “expresiva” del arte y de la creación, o lo que es lo mismo: su finalidad consiste en organizar “armoniosamente” —de manera verdaderamente “perceptible”, y por lo tanto, “expresiva”— el material de la vida.

Shklovski se equivoca cuando sostiene que un tipo de creación como el indicado es solamente posible fuera de la esfera práctica y utilitaria.

Así como la vida no está organizada y se petrifica en los cuadros estáticos de hábitos y de emociones no vividas ni sentidas (“—¡Buen día! —¡Buenos días! ¿Cómo le va? —Aquí andamos... Bastante

bien...¿Qué novedades tiene? —Ninguna —Bueno, adiós —Adiós”), el arte está constreñido a moverse fuera del límite de estos estereotipos, dado que el arte consiste en la transgresión de cualquier estereotipo. Pero en la medida en que la actividad práctica se convierte en actividad socialmente organizada, y al mismo tiempo se transforma constantemente —transgrediendo así en un sentido utilitario los propios cuadros o esquemas fijos—, en la misma medida el arte obtiene acceso a la vida práctica.

Crear de manera artística significa modificar a sabiendas, conscientemente. El proceso de modificaciones conscientes sobre el propio ser por parte de la sociedad se convierte así en el fundamento de un arte “productivista”, es decir, utilitario. Y por lo tanto, es natural que las ideas del “productivismo” se haya formado bajo la influencia directa del movimiento obrero, que fue el primero en plantearse el problema de una “creación de la vida” verdaderamente colectiva y consciente. Solamente en el cuadro de un análisis que tenga estas características se pueden y se deben resolver los problemas del lenguaje, que aislado del sistema general, es la emanación directa de una sociedad anárquica. Los hombres no son capaces de “construir” su lenguaje de manera consciente y expresiva durante el transcurso de su vida cotidiana, por eso, esta tarea la emprenden los creadores de versos o novelas, tratando de “completar” la vida, al mismo tiempo que “extrañándola”.

Shklovski confundió un fenómeno históricamente transitorio y burgués con una ley “eterna”. Olvidó que la forma no vive solamente en el espacio del arte, sino también en cada brote de vida, con lo cual se ha colocado en el mismo nivel de sus opositores. Estos últimos no menos que Shklovski no han sabido aprehender en la forma como tal su naturaleza social.—