

XXXV Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires – abril de 2023.

## Ricardo Piglia y los formalistas rusos

Pablo Bardauil

Facultad de Filosofía y Letras

UBA

### Las atribuciones erróneas.

Pasadas unas páginas de *Respiración artificial*, Emilio Renzi, habitual portavoz de las posiciones de Ricardo Piglia, abre la primera carta que le envía a su tío Marcelo Maggi con la frase siguiente: “Alguien, un crítico ruso, el crítico ruso Iuri Tinianov afirma que la literatura evoluciona de tío a sobrino (y no de padres a hijos)” (1988 [1980]: 21). La recordada referencia resulta clave porque anticipa el interés de Renzi por el grupo de críticos cuyo redescubrimiento en Occidente es relativamente reciente. Y porque se proyecta sobre la propia novela que también narra la transmisión de un legado de tío a sobrino: aquel que Maggi le deja al propio Renzi como custodio de su investigación al final del relato.

La atribución, sin embargo, es falsa. Si bien es cierto que los formalistas rechazaron que la evolución se produjera por transmisión pacífica de padres a hijos y destacaron, bajo la influencia de las vanguardias, el papel que tenía en ella la lucha, el desvío con lo anterior, Tinianov prefería caracterizar esa sucesión con otra metáfora: la de abuelos a nietos: “Toda herencia literaria es ante todo una lucha, la destrucción de un todo ya existente y la nueva construcción que se realiza *a partir de los elementos viejos*” (citado por Eichenbaum, en Volek 1992: 107). Y más concretamente: “En la lucha con su padre, *el nieto acaba por parecerse a su abuelo*” (Erlich, 1974: 373).

Quien para referirse a la evolución sí apeló a la metáfora de tíos a sobrinos fue el otro gran referente del formalismo, Viktor Shklovski. Con ello llamaba la atención sobre el

influjo que también tienen en ella las corrientes consideradas de segunda categoría. En un mismo momento conviven varias escuelas, una en la cúspide, las otras en silencio: “La nueva escuela hegemónica [...] no es una restauradora pura de la forma anterior, sino que se ve complicada con rasgos de otras escuelas más jóvenes [...]” (citado por Eichenbaum, en Volek 1992: 108). Y luego: “Según la ley que, por lo que sé, yo fui el primero en formular, en la historia del arte el legado se transmite no de padre a hijo, *sino de tío a sobrino*” (citado por Erlich 1974 [1955]: 374).

De la errónea atribución a Tinianov podría decirse lo mismo que sostienen Renzi y el propio Piglia en “Notas sobre el Facundo” a propósito de la cita que encabeza el *Facundo*: “La literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada. Sarmiento cita mal” (1988 [1980]: 162). Al igual que Sarmiento, Renzi, en el inicio de *Respiración artificial*, cita mal. Atribuye a un crítico ruso lo que fue sostenido por otro. De esta manera, la propia novela se inscribe en aquella tradición cosmopolita y erudita, de referencias equivocadas y citadas de memoria, que caracteriza una de las grandes líneas de la literatura argentina (la otra es la gauchesca), que Borges lleva a la exasperación y la parodia en el siglo XX.

¿Atribución errónea o maliciosamente fraudulenta? En favor de la primera podría alegarse que algunos de los textos mencionados no eran suficientemente conocidos o fueron traducidos al castellano posteriormente (y sin embargo, sí lo eran el artículo de Eichenbaum y el estudio de Erlich sobre los formalistas de donde, ex profeso, hemos extraído las citas). En favor de la segunda, que Piglia venía ejerciendo una práctica de atribuciones fraudulentas ya desde *Nombre falso* (1975), el libro de cuentos inmediatamente anterior, que se abre atribuyendo a Roberto Arlt una frase de Borges intersectando así las dos tradiciones en las que busca asentar su propia poética.

Sea como fuere, nos proponemos abordar la fecunda relación que el propio Piglia sostuvo con los formalistas rusos a lo largo de su producción y proponer algunas hipótesis respecto de su lectura desviada de la recepción inicial, fuertemente atravesada por la mediación del estructuralismo, que lo había traducido. A contrapelo de dicha lectura, Piglia reivindicó tempranamente la figura de Tinianov en detrimento de la de Shklovski, lo que

probablemente haya incidido en aquella errónea atribución aceptada posteriormente muchas veces como cierta.<sup>1</sup>

### **Tinianov: literatura y sociedad**

Introducido en nuestro país hacia fines de los cincuenta, el estructuralismo se extendió rápidamente por un conjunto de disciplinas como la sociología, el psicoanálisis, la lingüística, el análisis de los medios de comunicación y la crítica literaria (Verón 1974). La propia edición en 1970 de la primera compilación de los formalistas rusos por la editorial Signos, traducción de la versión de Tzvetan Todorov, uno de los representantes más conspicuos del estructuralismo francés, se inscribía en el marco de una serie de publicaciones vinculadas a ese movimiento.

Tal como señalaba Todorov en aquellos años (1969 [1965]; 1971 [1968]), el estructuralismo “descubre” en el formalismo el antecedente de un conjunto de formulaciones que este había sabido esclarecer gracias a las herramientas proporcionadas por la lingüística saussureana. Entre los aportes de los críticos rusos, Todorov destacaba su circunscripción del objeto como condición para una ciencia literaria y un abordaje centrado en la obra basado en las nociones de función y sistema. Muchos críticos argentinos encontraron en esas conceptualizaciones un marco productivo para enfrentar las lecturas biográficas y sobre todo sociológicas que, bajo la hegemonía del existencialismo sartreano, vinculaban demasiado rápidamente la obra con los factores externos olvidando los aspectos propios del arte.

En la introducción al único número de la revista *Literatura y sociedad* (1965), que él mismo dirige, Piglia coincide en condenar a la crítica que juzga a las obras por la ideología de sus autores: “El problema es analizar las razones *específicas* que hacen de ‘El muerto’ un gran cuento a pesar de las pautas políticas y la concepción del mundo que tiene

---

<sup>1</sup> A modo de ejemplo, en *Una lectura: una vida...* Daniel Link recuerda su formación durante los años de la dictadura en el Instituto del profesorado Joaquín V. González y en las clases privadas de Beatriz Sarlo y apunta, a propósito de esta última, que “siempre fue muy tinianoviana” y que “en Tinianov, las metáforas del salto del caballo y de las filiaciones de tío a sobrino para explicar la evolución literaria ocupan un lugar importante” (92). Falsa atribución en este caso por partida doble dado que *El movimiento del caballo* no es un texto de Tinianov sino una compilación de artículos de Shklovski de 1923.

Borges.” (16). La literatura constituye “una realidad irreductible que solicita un *análisis inmanente* [...] que atienda [...] a *la coherencia de su estructuración interna*, que revele las *mediaciones específicas* entre esas estructuras y la concepción del mundo del autor [...] sin confundir los planos, sin mezclar los niveles.” (15).

Al mismo tiempo, Piglia toma distancia de las lecturas que, por atenerse a la inmanencia textual, olvidan los vínculos entre literatura y sociedad. En particular, de aquellos “modelos narratológicos” elaborados por renombrados estructuralistas como Greimas, Barthes, Genette o Brémond y que se ofrecen como esquemas atemporales y abstractos para dar cuenta de todo tipo de relatos. En una entrada en su diario de 1969, Piglia/ Renzi se refiere a la repercusión de esos modelos en un trabajo colectivo que lleva, entre otras, las firmas de Hortensia Lemos y Beatriz Sarlo: “El esnobismo invade Buenos Aires con la jerga estructuralista. Demencial artículo colectivo sobre Marechal usando los actantes de Greimas para analizar *Adán Buenosayres*” (2016b: 167).

Es esta distancia tanto de la crítica que aísla la obra como de aquella que la conecta directamente con los factores externos lo que llevará a Piglia a interesarse por la figura de Tinianov. En efecto, respondiendo a las demandas del marxismo, Tinianov también había reconocido la necesidad de vincular a la literatura con la serie social pero, apelando a la noción de sistema, insistía en la lógica específica que rige cada uno de esos órdenes. En segundo lugar, el abordaje de Tinianov, que ponía el énfasis en la constante evolución de las formas narrativas en su interacción con los discursos sociales, contrastaba con el estatismo de los análisis estructuralistas que, siguiendo a Saussure, privilegiaban la sincronía por sobre la diacronía.

Por último, las elaboraciones de Tinianov –las del formalismo en general- ofrecían un tercer interés: su estrecha relación con la práctica de las vanguardias. A fines de los sesenta, en el marco de una fuerte politización de la cultura y el arte, se reactiva en la cultura de izquierda de nuestro país un antiguo debate respecto de las formas a través de las cuales el arte debe acompañar esa politización: si aquellas propias del realismo, y más concretamente del realismo socialista elevado a estética oficial en la URSS; o aquellas innovaciones formales propuestas por las vanguardias. Para Piglia un arte que se pretenda radical en lo político no puede sino producir una renovación en sus propias formas. Así,

contra la defensa del realismo llevada adelante por Lukács y el marxismo ortodoxo, apostará a una tradición que encuentra en Tinianov uno de sus vértices, a las vanguardias rusas en el otro y en el tercero a aquella vertiente no ortodoxa del marxismo que encarnan en los años treinta Walter Benjamin y Bertolt Brecht.

Las primeras referencias a esta constelación son expuestas en “Mao Tse-Tung: práctica estética y lucha de clases” (*Los libros* 25, 1972) en donde, cerca de las posiciones de *Tel Quel* en aquellos años, Piglia rescata las postulaciones estéticas de Mao frente a las de Lenin y Trotski en favor del realismo. Ante el dualismo marxista que aboga por una política revolucionaria y un arte burgués, Mao propone que la lucha revolucionaria debe producirse en “todos los frentes” (22) atendiendo a las características propias en cada caso.

En este marco, Piglia recuerda a Brecht quien había sostenido que “El arte es una práctica social con sus características específicas, y su propia historia” (22). Y vincula sus posiciones con las de Tinianov quien, atendiendo a la evolución de las formas literarias, había concluido que la mentada ‘literaturidad’” (22) iba cambiando con las épocas. Si bien en aquellos años maoístas Piglia admite que es la lucha de clases la que termina por definir qué puede considerarse literatura en un momento determinado, insiste en la necesidad de no desconocer la lógica evolutiva propia del arte.

Pero Mao sostiene algo más. Las vanguardias no se oponen necesariamente a lo popular, como sospechaban Lenin y Lunacharski. Para Mao es posible un arte de vanguardia que sea también popular. O mejor, que *eleve* al pueblo: “El pueblo demanda popularización y luego elevación, pide elevación mes tras mes y año tras año” (24)- sostiene Mao apostando a un círculo virtuoso al que Piglia adscribe con indisimulado entusiasmo: “[L]a gran revolución cultural proletaria [propuesta por Mao Tse-Tung] se instala en la mejor tradición de la estética marxista: la que nació en las luchas de la revolución de octubre con Tretiakov, Lissitzki, Meyerhold, Tinianov, para culminar en la obra de Brecht” (25).

En 1975, cuando las ilusiones políticas se encuentran bastante más vapuleadas, Piglia insiste en la constelación - ya sin la referencia a Mao- a propósito de la publicación de *El compromiso en la literatura y el arte*, de Brecht. En “Notas sobre Brecht” (*Los libros*

40), Piglia se refiere a *Estética y marxismo* (1970), una voluminosa compilación de Adolfo Sánchez Vázquez, intelectual español emigrado a México, que reúne entre otros los nombres de Lukács, Brecht, Gramsci, Della Volpe y Althusser. Con el propósito de ampliar las reflexiones sobre estética marxista frente a quienes pretenden limitarla al realismo socialista imperante en la Unión Soviética, la compilación incluye, en traducción propia, “Sobre la evolución literaria”, de Tinianov. Si bien Sánchez aclara que el texto no pertenece a la tradición marxista, justifica su inclusión porque fue escrito “en un país socialista, diez años después de la revolución, formando parte de su vida teórica y en estrecha relación con su praxis artística [...]” (14) y porque “sin renunciar al estudio inmanente [...] logra integrar el enfoque histórico y social en el que siempre ha insistido el marxismo” (257).

En “La producción del arte y de la gloria” (*Crisis* 22) Piglia acompaña algunos fragmentos del libro de Brecht con un texto del “excelente crítico brechtiano Bernard Dort” (48) de 1970. Ligando, al igual que Piglia (e incluso antes que él), las postulaciones de Brecht con las de Tinianov, Dort destaca su defensa de la historicidad de las formas artísticas en las polémicas de los años 30. Si bien Brecht no renuncia al realismo, sostiene Dort, se niega a considerarlo “a partir de procedimientos formales establecidos de una vez y para siempre” (51). En “Notas sobre Brecht” Piglia retoma el argumento y sostiene que las posiciones brechtianas son la contracara de la concepción “reformista” de Lukács de la historia literaria quien, al defender el realismo socialista como versión “mejorada” del realismo burgués, no hace sino “eternizar” determinadas formas y procedimientos artísticos.

Pero en rigor, culmina Dort, Brecht relativizó la importancia atribuida a ciertas formas artísticas al igual que a las posiciones políticas de los autores. El arte es un modo de producción. Lo que determina su función no son las formas ni los compromisos de los autores sino que el modo en que se inscribe en las relaciones de producción en un momento determinado: esto es, si las mantiene o logra cambiarlas en un sentido socialista. Y en esto se vincula con Benjamin quien en “El autor como productor” destacó la importancia que Brecht adjudicaba a un teatro que cuestionara el sistema burgués de producción en donde los grandes teatros constituyen poderosas organizaciones económicas capaces de controlar la crítica y el gusto del público y por ello buscó modos alternativos de representarlo en los

sindicatos, las fábricas o las escuelas: “Brecht fue el primero que formuló a los intelectuales esta exigencia de tanto alcance: no dejar librado nada al aparato de producción sin cambiarlo al mismo tiempo, en la medida de lo posible, en el sentido del socialismo” (51).

Después del golpe de estado de 1976, pasados los años más duros de la dictadura, Piglia retomará la constelación matizándola conforme a los cambios en los paradigmas teóricos y las nuevas condiciones políticas. En “Parodia y propiedad” (1980) vuelve a destacar las reflexiones de Tinianov a quien coloca en un lugar fundacional en la teoría literaria del siglo XX: “Son las ideas de Tinianov “las que hacen posible el desarrollo de las tendencias más productivas en la crítica moderna” (124); “Brecht ‘retiene’ lo mejor de la experiencia de la vanguardia soviética, Tinianov y Tretiakov en primer lugar, y es uno de los pocos, otro es Benjamin, que la continúa en los años duros de la década del 30 y 40” (125). “[...] Tinianov debe ser colocado *entre los fundadores de la tradición materialista de la crítica y la teoría* que tienen en la obra de Brecht su primera gran síntesis” (125).

Durante los años siguientes Piglia insistirá en el carácter fundacional de “Sobre la evolución literaria” a la que juzga como el *Discurso del método* de la teoría (2015: 199; 2016a: 49). Es esa admiración la que probablemente lleve a Emilio Renzi a atribuirle a Tinianov la metáfora de Shklovski (quien en contrapartida nunca es mencionado en la novela). Atribución errónea que en ocasiones ha sido suscripta por críticos posteriores confirmando no solo el influjo de Piglia sobre ellos sino el papel que pudo haber tenido en la valoración de la figura de Tinianov que en un comienzo sostuvo casi en soledad.

## **Bibliografía**

Barthes, Roland y otros (1970 [1966]). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.

Benjamin, Walter (1975). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid, Taurus.

Brecht, Bertolt (1973). *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Península.

Dort, Bernard (1973) [1960]. *Lectura de Brecht*. Barcelona, Seix Barral.

Erlich, Victor (1974 [1955]). *El formalismo ruso*. Barcelona, Seix Barral.

- Link, Daniel (2017). *Una lectura: una vida...* Ciudad autónoma de Buenos Aires, Ampersand.
- Lukács, George (et al.) (1969). *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* (Ricardo Piglia compilador). Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Piglia, Ricardo (1965). “Literatura y sociedad”. En *Literatura y sociedad* n° 1, 1-12. Buenos Aires.
- (1972). “Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases”. En *Los Libros* n° 25, 22-25. Buenos Aires.
- (1975). “Notas sobre Brecht”. En *Los Libros* n° 40, 4-10. Buenos Aires.
- (1975). “Brecht. La producción del arte y de la gloria”. En *Crisis* n° 22, 48-51. Buenos Aires.
- (1980). “Notas sobre el Facundo”. En *Punto de Vista* n° 8, 15-18. Buenos Aires.
- (1988 [1980]). *Respiración artificial*. Buenos Aires, Sudamericana.
- (1990). *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Siglo XX.
- (2015). *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Buenos Aires, Eterna cadencia.
- (2016a). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2016b). *Los diarios de Emilio Renzi (tomo II). Los años felices*. Buenos Aires, Anagrama.
- (2017). *Los diarios de Emilio Renzi (tomo III). Un día en la vida*. Buenos Aires, Anagrama.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (comp.) (1970). *Estética y marxismo* tomos 1 y 2. México, Era.
- Shklovski, Víktor (1967 [1923]). *La mossa del cavallo*, Bari, De Donato.
- (2021). *Sobre arte y literatura*. Madrid, Ediciones Asimétricas.
- Tyniánov, Iuri (2021). *El intervalo y otros ensayos*. Madrid, Ediciones Asimétricas.
- Todorov, Tzvetan (1969 [1965]). “La herencia metodológica del formalismo”. En Sazbón, José (comp.), *Introducción al estructuralismo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- (1970 [1965]). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI.
- (1971 [1968]). “Poética”. En VVAA, *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires, Losada.



Verón, Eliseo (1974). “Acerca de la producción social del conocimiento: el ‘estructuralismo’ y la semiología en Argentina y Chile”. En *Lenguajes. Revista de lingüística y semiología* n° 1: 96-125. Buenos Aires, Nueva Visión.

Volek, Emil (editor) (1992). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid, Fundamentos.