

La recepción del formalismo ruso en España y la labor de Equipo Comunicación

Cristian Cámara Outes

1. Tres épocas de la recepción del formalismo ruso

De manera general, la recepción del formalismo ruso se puede considerar como dividida en tres épocas distintas. La primera época se extiende entre los años 1914 y 1939 y tiene lugar tanto en Rusia como, un poco más tarde, en otros países de Europa Central y del Este. Dentro de Rusia, esta primera recepción consistió en un acalorado y productivo debate a favor y en contra de las tesis innovadoras de la escuela, en el que participaron representantes de movimientos como el marxismo, la incipiente filología saussureana, el historicismo positivista, la fenomenología y, de una manera especial, las distintas corrientes estéticas de los movimientos de vanguardia. La teoría literaria formalista parte de las experimentaciones y conceptualizaciones teóricas del cubofuturismo ruso de los años 1910-1913 (D. Burliuk, A. Kruchónij o V. Jlébnikov). Sus componentes reelaboran estas mismas nociones enriqueciéndolas y ampliándolas, y estas son posteriormente adaptadas por los representantes de las vanguardias soviéticas de los veinte como el constructivismo y el productivismo de acuerdo con sus propios intereses. En el exterior del país, esta primera época se caracteriza por la transferencia de nociones formalistas hacia varios países del ámbito de Europa Central, en especial Checoslovaquia y Polonia, con el desarrollo de importantes teorizaciones estético-literarias que también dependen, en mayor o menor grado, de una discusión con intuiciones formalistas puestas en diálogo con diversas tradiciones filológicas y

Cómo citar: Cámara Outes, Cristian. 2026. «La recepción del formalismo ruso en España y la labor de Equipo Comunicación». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 39-53. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.02>

filosóficas previas existentes en cada uno de los contextos diferenciados de recepción.

La segunda época de recepción del formalismo ruso se puede considerar que dura desde los años cuarenta hasta los años noventa del siglo xx y tiene lugar sobre todo en Europa Occidental y Estados Unidos. Algunos momentos clave de esta segunda etapa son las lecciones de R. Jakobson en la Universidad Masaryk de Brno *La escuela formal y la ciencia literaria moderna en Rusia* (1934) (como precedente); V. Erlich, *El formalismo ruso: Historia y doctrina* (1955); la antología de T. Todorov *Teoría de la literatura: Textos de los formalistas rusos* (1966); o la monografía de Peter Steiner *El formalismo ruso: Una metapoética* (1984). De acuerdo con la descripción que realizan diversos estudiosos contemporáneos (Sanmartín, 2008; Depretto, 2009; Levchenko, 2012; Kalinin, 2021; Merrill, 2023; Tripiccione, 2024), esta segunda etapa se caracteriza por ser una tergiversación y neutralización sistemática de las tesis fundamentales del movimiento, realizada con vistas a endosarle al movimiento ruso el estatuto retrospectivo de mero precedente ofuscado de la doctrina estructuralista posterior. Una y otra vez, los autores estructuralistas reprochan al formalismo carecer de una adecuada comprensión de la ineludible integración de los componentes formales y semánticos, o de haber accedido a ella en un supuesto momento tardío de desarrollo de su teorización, que implicaría el abandono de los posicionamientos vanguardistas iniciales. Como explica J. D. Pujante, la trayectoria teórica de la escuela consistiría en «la superación de los prejuicios antisemantistas en la crítica formalista y su *progresivo desarrollo* hasta llegar a Jakobson, en quien la función poética coexiste con las demás funciones de la semántica comunicativa» (1992, 67, subrayado nuestro).

La tercera época de la recepción del formalismo ruso da comienzo en la década de los noventa y continúa hasta la actualidad, tiene un carácter internacional, si bien en demasiadas ocasiones se limita a los departamentos de eslavística. Entre los precedentes de este momento se pueden mencionar los libros de I. Ambrogio (1968) o J. Striedter (1969). Esta época se caracteriza, por un lado, por una indudable continuidad inercial de muchas nociones interpretativas acuñadas en el periodo anterior, pero por otro por la aparición de toda una serie variada de tentativas de relectura de las nociones fundamentales elaboradas por el movimiento, de las tradiciones previas con las que entroncan y de los contextos artísticos y filosóficos en los que se generaron. Esta relectura comporta la reemergencia de numerosos aspectos presentes en las discusiones de la primera época que habían quedado ocultos en la anterior tergiversación jakobsoniana.

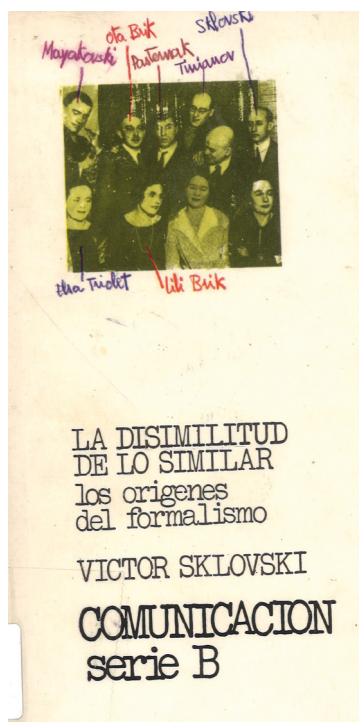


Figura 5. Portada del libro de Víktor Shklovski, *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo*, 1973, diseño de Alberto Corazón.

Pues bien, una vez dicho lo anterior, es importante señalar que la recepción del formalismo ruso por parte del Equipo Comunicación se engloba por entero dentro del marco de la segunda época señalada, es decir, la época dominada por la tergiversación jakobsoniana, que condiciona gravemente sus posibilidades de resonancia crítica. Como trataremos de ver, existen determinados aspectos de su actividad crítica y editorial en los que el Equipo Comunicación consiguió superar estos marcos estrechos, en especial en lo que se refiere al reenlace entre teoría formalista y prácticas artísticas coetáneas de vanguardia. No obstante, otros aspectos de la lectura de Comunicación de las ideas del movimiento ruso, sobre todo su definición de la especificidad del lenguaje poético y artístico, están marcados por la aceptación de las ideas dominantes en el momento. En este sentido, se puede decir que se trata de una recepción fallida, no en un sentido general y abstracto, sino en el sentido muy concreto de los propios intereses teóricos del grupo y el propósito de elaboración de una estética de base *inmanentista* y apertura sociológica e histórica. Determinados

componentes doctrinales del formalismo ruso hubiesen podido ayudar en este propósito, pero desafortunadamente no resultaron legibles desde la posición concreta en la que se encontraba Equipo Comunicación.

2. Breve descripción del campo teórico-literario en España entre los años 1966 y 1979. La recepción del formalismo ruso por parte de la doctrina dominante académico-institucional de la estilística española

En su magnífico libro *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura* (2022), Max Hidalgo Nácher realiza una labor encomiable de ordenación y disposición crítica de una ingente cantidad de materiales teóricos de la época. De acuerdo con el autor, durante el periodo que nos ocupa el campo teórico-literario se encuentra dividido en dos zonas fundamentales que se disputan entre sí la apropiación de las innovaciones conceptuales y metodológicas procedentes del estallido del estructuralismo francés durante los años 1964 a 1966. Por un lado, se encuentra la crítica académica oficial, encarnada en la tradición de la estilística espiritualista de Dámaso Alonso (Lázaro Carreter, Carmen Bobes Naves, M. A. Garrido Gallardo o A. García Berrio), que desde muy pronto maniobra para encapsular los nuevos discursos críticos dentro de los módulos conceptuales previos de la tradición local específica hispánica. Por otro lado, la zona de la oposición política y cultural, que a su vez se divide en una línea marxista y una línea «neonietzscheana» (2022, 72-73, 115).

La recepción del formalismo ruso por parte de la línea neonietzscheana fue muy atenuada y tangencial, cuando no en muchos casos desdeñosa, al igual que ocurrió en Francia con los representantes más inconformistas de la teoría posestructural. Como explica Iliá Kalinin, la hostilidad que una autora como Julia Kristeva mostró en varios de sus textos en contra de las tesis formalistas, y su preferencia por un autor periférico en el momento como Mijaíl Bajtín, se debe atribuir en gran medida al hecho de que desde el inicio el formalismo había quedado asimilado a la condición de precursor del estructuralismo. En el contexto de la segunda mitad de los sesenta y primera de los setenta, tanto en España como en Francia, atacar al formalismo ruso era en realidad una manera de señalar indirectamente las deficiencias de su (supuesto) heredero teórico (Kalinin 2020, 25-33). Según Kalinin, lo cierto es que Kristeva hubiese encontrado un mayor apoyo en las propuestas deconstructivas del formalis-

mo que en las tesis en última instancia neokantianas de Bajtín en su elaboración del término de intertextualidad como desplazamiento incesante que elimina cualquier posibilidad de un texto originario (en oposición a la reappropriación logocéntrica del término por parte de G. Genette). La lectura kristeveana de Bajtín tuvo como sabemos bien una extraordinaria fortuna crítica posterior, pero eso sin duda es una historia distinta.

Por su parte, la recepción del formalismo ruso por parte de la línea académica de la neoestilística fue desde muy pronto una de las estrategias claves en la tarea de encabalgamiento de las tesis estructuralistas con las de la estilística, realizada según Hidalgo Nácher mediante un tipo de interpretación que las entroncaba con sus mismos postulados de base y enfatizaba sistemáticamente aquellos elementos de continuidad frente a otros que podían comportar algún tipo de cuestionamiento de sus premisas (Hidalgo Nácher 2022, 115). Si bien estamos en lo fundamental de acuerdo con la descripción elaborada por Hidalgo Nácher, nos parece que en ella no se subraya lo suficiente hasta qué punto las operaciones de entronque y encabalgamiento del estructuralismo en la estilística fueron facilitadas por el hecho de que los postulados esenciales epistemológicos eran en lo fundamental asimilables con meras diferencias terminológicas o de matiz. No cabe duda de que en el *desembarco estructuralista* del año 1966 llegaron al mismo tiempo y de manera tumultuosa muchas cosas que ni siquiera en Francia se distinguían con mucha claridad. Hidalgo Nácher acepta la «revolución epistemológica y metodológica» estructuralista de manera excesivamente general sin hacer necesarias precisiones. En muchos casos, esta revolución consistió en una transferencia terminológica de categorías tomadas de la fonología de Trubetzkoi y el *Curso de lingüística general* de Saussure con vistas a fundamentar con mayor rigor cientificista categorías tradicionales de análisis de los estudios literarios.

En efecto, en los textos de Dámaso Alonso y de Roman Jakobson de las décadas de los cuarenta y cincuenta encontramos una idéntica «metafísica dualista del signo», dicho en palabras de H. Meschonnic (2007, 77). En la concepción teórica de ambos autores y de sus discípulos existen rasgos comunes como el afán de refutación a ultranza del principio de la arbitrariedad saussureana del signo, el establecimiento de jerarquías y canonizaciones axiológicas, el hábito metodológico de amputar los textos respecto de sus contextos históricos, la postulación de la referencia simbólica trascendente de los textos literarios o la búsqueda de una definición retórica de la esencia universal del lenguaje poético. La gran diferencia entre ambos es la que media entre el intuicionismo católico-idealista de la estilística y el pseudocientificismo abstru-

so por el que se inclina el estructuralismo, que será un dilema en el que los representantes de la neoestilística de los sesenta y setenta se verán con frecuencia prendidos, oscilando entre una y otra posición sin llegar a encontrar una resolución satisfactoria.

En todo caso, la lectura de la neoestilística es el gran canal de recepción de las ideas del formalismo durante toda esta época y hasta la actualidad. Esta lectura asume desde un principio como propia la tergiversación jakobsoniana añadiéndole algunos elementos específicos de radicalización. Si bien las referencias de representantes de la neoestilística al formalismo son muy numerosas y suelen ocupar un lugar relevante dentro del diseño de una narrativa de continuidad de la disciplina de la teoría literaria, se puede convenir en que el gran protagonista y quizás el inventor de esta radicalización doctrinal fue Antonio García Berrio con su monumental libro de 1973, *Significado actual del formalismo ruso*. El principal modelo argumentativo que sigue Berrio en su monografía es el que venía ofrecido por el texto previo de V. Erlich de 1955 ya mencionado y que tuvo una extraordinaria difusión. Según L. Trippicione, el libro de Erlich «más que una presentación de la teoría formalista [...] es una traducción sistemática del formalismo en su contraparte estructural más evolucionada» (2024, 961). En esta operación de traducción, Erlich había recurrido a los modelos del estructuralismo checo y el New Criticism norteamericano para suplantarse la especificidad de las conceptualizaciones formalistas, presentándolos como su desembocadura inevitable. Berrio sigue claramente el esquema de Erlich/Jakobson de progresivas etapas de clarificación doctrinal que van a dar en la noción de «función poética» jakobsoniana y las elaboraciones estructuralistas. Según el autor, los formalistas rusos, en sus estudios sobre el valor autónomo del sonido de la poesía, «no llegaron a una definición plenamente satisfactoria de la forma» (1973, 35). El componente aislado formal debe reintegrarse en su correlación imprescindible con el significado poético, que es lo que consigue «la última definición de Jakobson en la que la función poética y su ambigüedad peculiar es tan solo dominante y, por tanto, coexiste y colabora con las demás funciones de la semántica comunicativa» (Id., 201).

La eliminación crítica de la especificidad antisemántica y antiesencialista de la teoría formalista mediante su sustitución por una concepción de la «ambigüedad» poética era un resultado que ya había quedado firmemente establecido por Erlich (1974, 264-265). En Berrio, esta eliminación va de la mano con una estrategia de encabalgamiento genealógico más extenso que dedica grandes esfuerzos a integrar también la tradición de la estilística idealista de la primera mitad del siglo xx dentro de un mismo fermento de origen de la poética

lingüística inmanentista moderna (Berrio 1973, 29, 63, 85, 112, etc.). Ahora bien, posiblemente el aspecto más original de esta rearticulación neoestilística es un gesto adicional de recuperación e incardinación del formalismo dentro de la vasta tradición de la retórica tradicional. Según Berrio, en un gesto al que se le debe reconocer erudición y audacia especulativa, la historia milenaria de la teoría literaria es la «historia de la caracterización formalista de desvío» (Id., 114). Algunos años más tarde, J. M. Pozuelo Yvancos reenlaza con esta misma argumentación: «la desautomatización como vía explicativa de la literariedad hunde sus raíces en la Antigüedad y traspasa en sus distintas direcciones todo el tronco de la poética lingüística hasta constituirse en una constante teórica» (1988, 21).

Dentro de este esquema de continuidad, la posición particular del formalismo ruso consistiría en un cierto desvarío que, sin embargo, a la postre habría tenido consecuencias provechosas de clarificación teórica. Según Berrio, toda la insuficiencia e inmadurez del formalismo radicarían en el postulado de una inadecuada noción de «desvío retórico», es decir, una noción «sustantiva» en lugar de meramente «adjetival»: «Los formalistas, siguiendo en esto las instancias poéticas contemporáneas, rechazaron la concepción clásica de la lengua poética como *sermo ornatus*, solo adjetivamente distinto de la lengua de comunicación, del lenguaje en su dimensión práctica» (Berrio 1973, 111). Tanto la estilística como el New Criticism y las nuevas líneas de la moderna poética lingüística han conseguido evitar el error de postular una «ruptura absoluta» entre las leyes del lenguaje poético y el comunicativo: «se trata, en definitiva, solo de la puesta en ejercicio de una complicada gama de figuras o licencias de violación, perfectamente asimiladas, experimentadas sin fractura por la estructura del lenguaje comunicativo y sistematizadas en el venerable corpus centenario de la tradición poética» (Id., 115). Todo ello, por lo demás, autoriza a endosar al formalismo ruso las mismas orientaciones místicas y espiritualistas que pugnan por establecer tanto la estilística como, de manera más embozada, el estructuralismo: «los formalistas partieron siempre de verificación del principio más profundamente espiritual que se haya planteado la estética de siempre: la aclaración de la esencia artística en la obra concreta» (Id., 78).

En palabras de L. Tripiccione, se trata en efecto más de una *traducción* que de una *presentación*, y quizás podríamos añadir que en este caso tiene indudables elementos de un exorcismo. Berrio de hecho conoce bien y menciona en su texto los peligros que comportan las concepciones nihilistas y disolventes de las formulaciones formalistas: el radicalismo formalista «no hace sino anular la especificidad estética del hecho literario» (Id., 38). La concepción *subs-*

tantiva de la lengua poética del formalismo ruso comporta más bien la consideración de una exterioridad inscrita incesantemente en el lenguaje, una energía excesiva que trastoca constantemente los recortes ya petrificados en el lenguaje cotidiano y permite revelar así el carácter de apertura radical del mundo como devenir de fuerzas. La interpretación estructuralista del formalismo ruso, durante toda esta segunda etapa de recepción, con diferentes grados de conciencia acerca de lo que se encontraba en juego, se propuso exorcizar este vaciamiento central y reestablecer una concepción esencialista de la especificidad poética.

3. La recepción del formalismo por parte del Equipo Comunicación: actividad editorial y crítica

La recepción del formalismo ruso por parte del Equipo Comunicación se puede considerar en gran medida condicionada por las posiciones del campo teórico-literario mencionadas anteriormente y los específicos objetivos teóricos, políticos y culturales del grupo. En los artículos «Otra alternativa cultural» (1970a) y «La crítica literaria en España» (1970b), Equipo Comunicación se posiciona conflictivamente respecto al conjunto de líneas concurrentes en el momento: 1) respecto de la crítica literaria académica dominante, censura su «anquilosamiento metodológico» (1970b, 32) y su focalización sobre cuestiones de expresividad romántica subjetiva; 2) respecto de las tendencias teóricas y literarias neonietzscheanas y neovanguardistas, ubicadas geográficamente en Barcelona, critica «los movimientos del subnormalismo, novísimos, carnaval filosófico, etc.» (1970a, 56) por su carácter de mero radicalismo verbal y «moda comercial» destinada a ser engullida por el mercado; y 3) frente a la crítica tradicional de la estética realista y el compromiso sartreano, característico de la generación anterior de oposición al régimen y que ya había agotado sus potencialidades desautomatizadoras, censura sobre todo su «insuficiencia científica y plúmbea rutina», representada sobre todo por las líneas sociologistas y contenidistas derivadas de Lukács y Plejánov, que conducen a una interpretación simplista de la determinación mecánica de la infraestructura económica sobre el ámbito de la producción cultural (1970a, 57). Este conjunto de críticas señala con claridad la especificidad teórico-cultural que durante todo su trayecto tratará de encarnar Equipo Comunicación en sus actividades editoriales, de traducción, pedagógicas y de crítica literaria y artística. En el contexto teórico esbozado, la labor del Equipo Comunicación fue sin duda un

módulo fundamental de mediación y generación discursiva fundamental. En todas sus diversas actividades, el objetivo principal que se impuso se puede definir como el intento de asimilación de las innovaciones teóricas y metodológicas del momento y su conciliación con una tradición estética marxista en la que se dan preferencia a los componentes más marcadamente heterodoxos. Durante los años 1969 a 1979, dominados por el paradigma estructural, todo intento de elaboración de una teoría estético-literaria debía gravitar necesariamente en torno a la designación de la especificidad estética de los diferentes lenguajes artísticos. Equipo Comunicación se esforzó durante estos años por elaborar una teoría artística del experimentalismo vanguardista con firme base marxista, que acogiese dialécticamente las dimensiones de lo social y lo histórico y reconociese al arte su capacidad de incidencia y transformación de lo real en un sentido emancipador, tanto frente a la opresión directa del régimen franquista como frente a la alienación de la sociedad de consumo.

En el interior de toda esta constelación, en estas páginas tenemos que limitarnos exclusivamente al análisis de las funciones que el Equipo Comunicación concedió a la doctrina del formalismo ruso en la elaboración más amplia de su programa crítico. A partir del estudio de los textos podemos concluir que esta lectura estuvo marcada históricamente por la versión jakobsoniana dominante en el momento y por la decidida orientación hacia el modelo artístico que presentaban las vanguardias soviéticas de la década de los veinte como vía para reorientar las prácticas del presente. La conciliación dificultosa entre ambos vectores de lectura dio lugar a una particular amalgama en la que encontramos tanto continuidades como discontinuidades, que es algo que con toda probabilidad caracteriza a cualquier lectura histórica.

El documento fundamental de la recepción que Equipo Comunicación realiza de los formalistas rusos es sin la menor duda la publicación, en el año 1970, del libro *Formalismo y vanguardia* [Figura 6], una antología en la que se incluyen cuatro textos fundamentales de V. Shklovski, Y. Tyniánov y B. Éikhenbaum, de entre los cuales el único realmente desconocido en España era «Sobre la composición del *Euguenio Oneguín*» de Tyniánov (un texto inédito en vida del autor y que se publicó por primera vez en la URSS en 1967 y el mismo año en Italia). Este libro es sin duda un complejo artefacto cultural del que sería interesante examinar un buen número de dimensiones, desde el análisis de la traducción al estudio comparado con otras antologías y libros del momento, tanto en España o en lengua española como en otros países. Mencionemos únicamente el dato importante de que la edición de los textos formalistas en España durante estos años fue dramáticamente insuficiente, una situación que

continúa en la actualidad. Si en Italia entre los años 1967 y 1969 se publicaron íntegros los principales volúmenes de recopilación de ensayos críticos de Shklovski y Tyniánov de los diez y los veinte, en España la moda formalista dio más bien preferencia a los textos memorialísticos que escribió Shklovski a partir de los treinta, de un interés teórico incomparablemente menor. Sea como fuere, en estas páginas nos tendremos que limitar a unas pocas observaciones de carácter más bien textualista, con la esperanza de que esta perspectiva pueda entrar en fricción productiva con otros acercamientos más amplios culturales, sociológicos o económicos sobre la misma cuestión.

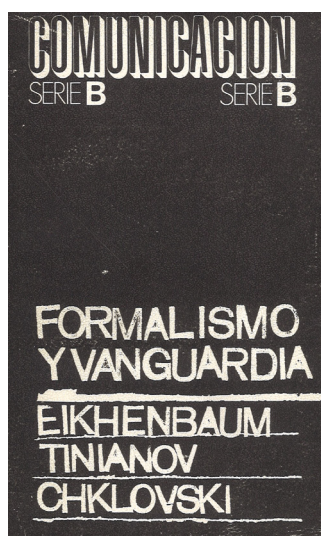


Figura 6. Portada del libro de Viktor Shklovski, Yuri Tyniánov y Boris Éikhenbaum, *Formalismo y vanguardia*, 1970, diseño de Alberto Corazón.

Si nos centramos en el análisis del volumen *Formalismo y vanguardia*, y en especial en la introducción que escribe Equipo Comunicación, existen dos rasgos que parecen revestir especial relevancia. El primero de ellos es la enorme importancia que se concede, ya desde el título mismo, a la recuperación de la vinculación estrecha entre teoría literaria formalista y producción artística de las vanguardias soviéticas. Esta constatación además viene refrendada por la yuxtaposición del libro con los otros títulos del catálogo, en el que aparecen prácticamente todas las figuras mayores del momento (Eisenstein, Meyerhold, Arvátov, Malévich, Maiakovski, etc.). También en la introducción la sección destinada al análisis de las relaciones entre formalismo y vanguardia

tiene una extensión desproporcionadamente mayor que las otras, desde la página 7 hasta la 17, y en gran medida se puede decir que omite la discusión sobre formalismo y se centra en el análisis de las tesis constructivistas. Como explican Paula Barreiro y Juan Albarrán, uno de los resortes fundamentales de la teorización de Equipo Comunicación fue el «specific interest in Constructivism because of its radical difference from the European avant-garde» (2025, 296). Todo parece indicar que el verdadero objeto del interés teórico del grupo en la producción de este libro se enfocaba precisamente en las premisas de la vanguardia soviética y que la obra de los formalistas aparece en tanto que se sitúa en vinculación histórica con ellas. Para Equipo Comunicación, el constructivismo ofrece un modelo de intervención cultural opuesto a lo que denominan la «vanguardia tradicional», cuyas supuestas innovaciones son inmediatamente asimiladas y digeridas por «el mercado del arte y las clases sociales que lo dirigen» (1970c, 10). Tanto aquí como en otros estudios críticos de los integrantes de Equipo Comunicación, nociones constructivistas como la del «arte popular» o la necesidad de incorporar las nuevas tecnologías de producción industrial en la producción artística se estudian detenidamente y se ponen en funcionamiento para tratar problemáticas que plantea la situación del presente. Entre estos usos podemos mencionar el análisis de las tendencias del arte pop y el realismo crítico, la resolución de la antinomia entre la necesidad de innovación y la orientación imprescindible hacia un público de masas o la estrategia de desplazamiento de las formas anquilosadas dominantes del informalismo abstracto de la generación anterior. De todas maneras, incluso si Equipo Comunicación da preferencia a la teoría constructivista frente a la formalista, el hecho mismo de esta puesta en vinculación era un rasgo innovador que rompía con los hábitos perceptivos del momento, y que, como ya hemos mencionado, procedía probablemente de la mediación italiana. Desafortunadamente, desde la perspectiva del presente podemos decir que este elemento innovador no tuvo incidencia real en el panorama crítico en España, y que cuando vuelva a ser reivindicado por autores como E. Volek, M. Asensi o P. Sanmartín será a partir de otras incitaciones y otras lecturas.

El segundo rasgo que llama la atención en esta introducción es la clara continuidad con buena parte de las premisas fundamentales de lo que hemos denominado como tergiversación jakobsoniana. Equipo Comunicación acepta explícitamente que las tesis del formalismo ruso solo se pueden entender si son puestas en correlación con el estructuralismo lingüístico posterior, incluso si es profundamente crítico con este último. En el prólogo, las ideas formalistas se tratan con mayor detalle entre las páginas 17 y 24 y se ocupan de dos cues-

tiones distintas. En primer lugar, entre las páginas 17 y 21, hay una crítica de la noción shklovskiana de «imagen», que después de una somera discusión se suplanta por la teoría de la imagen de Galvano Della Volpe. En segundo lugar, entre las páginas 21 y 24, se introduce un comentario a la noción fundamental de Tyniánov de «sistema». En este caso el análisis resulta no menos superficial y se sustituye enseguida por la concepción de L. Hjemslev de «estructura sincrónica». De este modo, las contribuciones propiamente formalistas están escamoteadas y sustituidas por las de otros autores que se consideran más adecuadas. Justamente en la equiparación y desplazamiento de sistema en Tyniánov por estructura en Hjemslev podemos observar un componente importante de toda la segunda época de la recepción del formalismo ruso, y que consiste en la obliteración de todas las consecuencias más nihilistas, hiperhistoricistas y relativistas de las conceptualizaciones de la escuela. Formalismo y estructuralismo comprenden de modo antagónico las relaciones entre diacronía y sincronía. Para el estructuralismo la diacronía está subsumida en la sincronía, la evolución literaria avanza de modo regular, nomotético, los cambios de sistema literario tienen un curso uniforme y orgánico, susceptible de descripción científica objetiva. Para el formalismo la sincronía está en cambio subsumida en la diacronía, no solo la evolución literaria se produce por saltos e interrupciones, sino que los sistemas sincrónicos se observan como constituidos por dinamismos y tensiones que configuran el carácter de las obras concretas. La descripción de las obras, periodos o procedimientos del pasado, efectuada desde un sistema posterior, tiene un carácter plenamente ficticio y creativo que corresponde sucesivamente a los intereses del presente.

Los integrantes del Equipo Comunicación, visto desde la perspectiva del presente, resultaron ciegos a toda esta dimensión problemática de las tesis formalistas. Hasta cierto punto, ello no puede considerarse como una fatalidad inevitable, en el sentido del relato de J. L. Borges «La busca de Averroes», en el que el erudito cordobés tenía simplemente obturado el acceso al significado de los términos aristotélicos de comedia y tragedia. Esta dimensión problemática estaba indicada en los textos que Equipo Comunicación incluye en su antología, en las publicaciones italianas de las obras de Shklovski y Tyniánov y en la obra de I. Ambrogio, eslavista y discípulo de Galvano Della Volpe, que los autores conocían y citaron. Ocurre que la óptica restrictiva de la mistificación dominante jakobsoniana sobrepujó a las incitaciones que procedían de otros impulsos. Equipo Comunicación sitúa en el centro de la teorización formalista la noción de especificidad retórica: «la preocupación constante de los formalistas fue analizar lo específico literario» (1970c, 17). En artículos

como «El lenguaje artístico» (1969) o «Información y significación artística» (1971), Valeriano Bozal batalla con uñas y dientes para formular una definición universal y ahistórica de la especificidad artística basada en su configuración interna semiótica: «el signo artístico es la unión del icono y el símbolo» (Bozal 1969, 95). El problema es que para los formalistas la cuestión era bastante más compleja de lo que daba a entender la lectura jakobsoniana: la especificidad del lenguaje artístico es una especificidad inespecífica, una especificidad basada en la transgresión incesante de cualquier especificidad histórica concreta. Según Shklovski, la imagen poética no puede considerarse como la esencia de la literatura como lo pretendía la tradición neoplatónica representada por A. Potebnia y los poetas simbolistas. La imagen es simplemente un procedimiento más que en una determinada configuración del sistema literario puede ponerse en primer plano y actuar como principio constructivo, subordinando y transformando el sentido de los otros materiales verbales que entran en la configuración de la obra. En otra situación del sistema literario, a consecuencia de su dinamismo interno formal, la imagen puede perder su importancia y ser sustituida por otro procedimiento distinto, que además puede tener su origen en otras series discursivas tanto verbales como sociales. Es decir, la evolución de la serie literaria es a la vez autónoma, orientada por el principio de la *desautomatización* transgresora de la configuración anterior, y también heterónoma, conectada con la evolución de otras series de las que toma o puede tomar sus materiales. Según S. Oushakine:

La literatura se percibe como un campo abierto de interacciones de variados factores y fuerzas [...]. Éikhenbaum propone una sociología de la actividad literaria, en el centro de atención de la cual se sitúan las condiciones sociales, políticas, institucionales y estéticas, que hacen que una u otra forma de escritura se torne históricamente posible (2016, 12).

En este texto hemos tratado de presentar brevemente la heterogeneidad del sistema teórico literario del tardofranquismo, observar cómo un «mismo» elemento se encontraba refractado diversamente en dos de las tendencias que lo integraban: la neostilística, que ocupaba una posición dominante, y el Equipo Comunicación, con una posición periférica de disidencia. Mientras que la primera de ellas se apropia del formalismo con vistas a refrendar una serie de postulados ya consolidados, Equipo Comunicación, de acuerdo también con una serie de objetivos teóricos, políticos y culturales precisos, se lo apropia de una manera que parcialmente subvierte la interpretación heredada y parcial-

mente la reafirma. Determinadas posibilidades subversivas que contenía en sí el formalismo ruso, y que en el contexto histórico habían demostrado ser visibles —aunque con indudable dificultad—, no fueron activadas en la lectura realizada por el grupo.

Según Paula Barreiro y Juan Albarrán: «Its books circulated widely in Spain's leftist dissident culture and its role was key for enriching and updating the cultural field from a Marxist perspective during the Late Francoist era» (2025, 300). Una de las consecuencias más desconsoladoras de las transformaciones amplias políticas, sociales, económicas y culturales que tuvieron lugar a partir del año 1975 ha sido la obturación del acceso a una tradición de pensamiento crítico anterior a la muerte del dictador. La recuperación de este conjunto de discursos tiene hoy una importancia fundamental para repensar críticamente el pasado reciente, problematizar narrativas heredadas y tratar de «transformar el espacio crítico que habitamos» (Hidalgo Nácher 2022, 37). Sin embargo, en nuestra opinión, en lo que se refiere en concreto al formalismo ruso, las lecturas generadas por esta época no se pueden considerar satisfactorias y tenemos que volvernos más bien a recepciones contemporáneas procedentes de otros sistemas.

Referencias bibliográficas

- Barreiro, Paula y Juan Albarrán. 2025. «Equipo Comunicación: Marxism, Avant-garde and a Collective Publishing. Venture from Late Francoism to the Spanish Transition (1969-1979)». En *The Routledge Companion to Marxisms in Art History*, editado por Tijen Tunali y Brian Winkenweden, 290-304. Londres, Nueva York: Routledge.
- Bozal, Valeriano. 1969. «El lenguaje artístico». *Cuadernos Hispanoamericanos* n.º 232: 87-104.
- Depretto, Catherine. 2009. *Le Formalisme en Russie*. París: Institut d'études slaves.
- Equipo Comunicación. 1970a. «Otra alternativa cultural». *Triunfo*, n.º 434: 55-57.
- Equipo Comunicación. 1970b. «La crítica literaria en España». *Cuadernos para el diálogo* n.º 28: 31-37.
- Equipo Comunicación. 1970c. «Introducción». *Formalismo y vanguardia*, 7-24. Madrid: Comunicación.
- Erlich, Victor. 1974. *El formalismo ruso: historia-doctrina*. Barcelona: Seix Barral.
- García Berrio, Antonio. 1973. *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.

- Hidalgo Nácher, Max. 2022. *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Kalinin, Iliá. 2021. «Viktor Shklovski: peripecias de la teoría, aventuras del teórico». En *Escritos sobre arte y literatura*, de Víktor Shklovski, 6-68. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Levchenko, Jan. 2012. *Drugaya nauka. Russkie formalisty v poiskah biografii*. Moscú: Vysshaja Shkola Ekonomiki.
- Merril, Jessica. 2023. «The North American Reception of Russian Formalism». En *Central and Eastern European Literary Theory and the West*, editado por Michał Mrugalski, Schamma Schahadat and Irina Wutsdorff, 289-306. Berlín, Boston: De Gruyter.
- Meschonnic, Henri. 2007. *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol Izquierdo.
- Oushakine, Serguei. 2019. «Sotsiologiya literaturnogo dela Borisa Eikhenbauma». En *Molodoi Tolstoi* de Boris Eikhenbaum, 5-24. Ekaterimburgo/ Moscú: Kabinet Uchioni.
- Pozuelo Yvancos, José Manuel. 1988. *Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Taurus.
- Pujante, José David. 1992. *Mimesis y siglo XX: formalismo ruso, teoría del texto y del mundo, poética de lo imaginario*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Sanmartín, Pau. 2008. *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Tripiccion, Lidia. 2024. «Cold War Networks and the Scholarly Byt: How Russian Formalism Became an American Thing». *Slavic Review* 82, n.º 4: 949-970.