

**CRISTIAN CÁMARA OUTES**

ORCID: 0000-0001-5993-2767

Univerzita Karlova

Correo: cristiancamara@hotmail.com

## La noción de *skaz* y la dimensión crítica del relato oral según Borís Éichenbaum

**Palabras clave:** oralidad — teoría de la traducción — *skaz* — formalismo ruso — Borís Éichenbaum.

### 1.

Todo parece indicar que todavía no es posible escribir sobre los conceptos fundamentales elaborados por los formalistas rusos sin comenzar por hacer mención a la vasta estrategia de tergiversación a la que estos conceptos han sido sometidos durante décadas. Nuestra imagen crítica del formalismo ruso depende en gran medida de la descripción elaborada por una serie de autores pertenecientes a la corriente del estructuralismo literario. Esta imagen estaba determinada por intereses teóricos y corporativos muy precisos, que no son difíciles de reconocer, y que tuvieron como consecuencia el vaciamiento sistemático o la usurpación metodológica de toda una serie de términos de extraordinaria sofisticación y rendimiento conceptual en el análisis de las prácticas artísticas modernas.

Un momento clave dentro de la definición de esta interpretación canónica del formalismo ruso fue la publicación, en el año 1955, de la monografía seminal de Viktor Erlich *El formalismo ruso: historia y doctrina*, que marcó de forma duradera las pautas que seguirán autores posteriores. De acuerdo con la elaboración de Erlich, el formalismo ruso se formó en un primer momento como una concepción teórica vinculada a las experimentaciones vanguardistas, y muy especialmente a la denominada poesía *zaum* de los autores V. Jlébnikov y A. Kruchiónij. Esta vinculación se considera responsable del dogmatismo y las insuficiencias teóricas que caracterizan al movimiento en un primer momento, en especial los rasgos de “unilateralismo”, “mecanicismo” e “historicismo desafortado”. Sin embargo, fue de corta duración,

y pronto las investigaciones formalistas comienzan a tener un carácter más responsable y científico, en especial Yuri Tyniánov y Román Jakobson, que acceden gradualmente a una comprensión más cabal y ponderada del fenómeno estético. Según Erlich, esta progresiva “cientificidad” se constata en la asimilación de las nociones saussureanas de las relaciones entre significante y significado como clave en la descripción de las relaciones entre los planos de expresión y contenido de la obra artística. A pesar de todo, el formalismo nunca llegó a librarse de algunos de sus antiguos vicios, y si bien se le reconoce su inquietud por abrir nuevas perspectivas de análisis, de manera general queda relegado a la condición de un mero “precedente del estructuralismo”.

Estas ideas se pueden encontrar repetidas en muchos libros y manuales posteriores. Sin embargo, en los últimos años se ha producido una cierta revisión de las premisas de esta interpretación canónica, a la vez que se ha comenzado a pergeñar una comprensión alternativa de los términos y recorrido teórico de la escuela. Se posibilita así una interpretación del formalismo ruso que lo reintegra, por un lado, con las prácticas coetáneas del futurismo ruso y, por otro, con una tradición de pensamiento estético más desasosegada cuyas ramificaciones llegan hasta la actualidad.

Uno de los ingredientes esenciales de la interpretación canónica señalada es el de la descripción del recorrido conceptual efectuado por la escuela como una “evolución desradicalizadora”. Es decir, como el abandono de una concepción unilateral de la forma artística y literaria y su sustitución por una noción de la obra en la que se reequilibraban los componentes de forma y contenido en una totalidad artística orgánica y polisémica.

Hay que decir enseguida que una lectura incluso superficial de los textos nos demuestra que esto no es así de ninguna manera. Los textos tempranos del formalismo ruso dedicaban una atención exhaustiva a los componentes fónicos de la obra poética. En esto, el formalismo ruso adoptaba el modelo de análisis de los teóricos vanguardistas contemporáneos, que durante los años 1909–1914 utilizaron términos como los de “construcción”, “desplazamiento”, “factura” o “instrumentación cromática” para describir los desarrollos de la plástica cubista y abstracta. Todos estos términos serían adaptados y tendrían un rendimiento teórico extraordinario en los textos formalistas. Durante la primera etapa del formalismo el sonido sirve como clave hermenéutica para una interpretación diversa del estatuto de la forma artística y de la esencia del arte. Esta concepción diversa se opone globalmente a las ideas del arte del simbolismo ruso inmediato pero, más allá, discute las bases mismas de una vasta tradición estética occidental que considera que la forma artística solo tiene como cometido transparentar contenidos conceptuales, emotivos o ideales que son previos o exteriores al propio acontecimiento formal.

Pero si la concentración formalista respecto de los componentes inmanentes fónicos es más acentuada en los primeros compases de la escuela, en los que se elaboran términos como los de “ritmo”, “instrumentación fónica” o “skaz”, esta orientación fundamental de ningún modo se abandona ni se atenúa en las

etapas posteriores. Es más bien todo lo contrario. La concepción de la forma descifrada en primer lugar en tanto que sonido se proyecta y se desarrolla en términos posteriores como “equivalentes textuales”, “orientación”, “deformación”, “intervalo”, en los que se puede decir que alcanza una abstracción y valor generalizador verdaderamente asombrosos, sin perder por ello un ápice de su radicalidad. Como veremos al tratar la cuestión de *skaz*, las concepciones más tardías formalistas ya no se centran en la cuestión concreta del sonido, pero trasladan de manera rigurosa una noción de forma fundamentalmente antinómica, diferencial y contrastiva, a todas las dimensiones del análisis literario.

En cierto sentido, todo el trayecto del formalismo ruso se puede considerar como el despliegue riguroso y exhaustivo de las intuiciones acerca del arte ya contenidas en la noción inicial de la “desautomatización” shklovskiana de 1914. La desautomatización implicaba desde un principio tres valencias inmediatas: 1) como valencia semiótica, interfería en las relaciones entre significante y significado, y atribuía a la inmanencia verbal la responsabilidad en la emergencia de significados imprevistos; 2) como valencia interformal, interfería en las relaciones entre formas artísticas, haciendo del arte ruptura incesante con formas ya canónicas y automatizadas; 3) como valencia ontológica, concebía el arte como desvelación, siempre fugitiva, de lo real todavía fuera de significado, todavía como conflicto entre fuerzas.

El formalismo ruso elaboró muchos nombres para vehicular esta concepción del arte. Uno de estos nombres, hacia el que nos volvemos ahora, es el de *skaz*.

## 2.

La noción de *skaz* aparece en numerosos textos formalistas pertenecientes a varias épocas. En este trabajo nos limitaremos a comentar brevemente cuatro textos de Borís Éichenbaum, dos del año 1918 y dos del año 1925, en los que se tratan cuestiones relacionadas con el *skaz*: “Cómo está hecho *El capote* de Gógol”, “La ilusión del *skaz*”, “Leskov y la prosa actual” y “O. Henry y la teoría de la novela”. Posteriormente intentaremos dedicar alguna atención a las maneras en las que la noción de *skaz* planteada por Éichenbaum podría todavía influir en la situación actual de las discusiones en el campo disciplinario de la teoría de la traducción y la cuestión de la oralidad narrativa.

La noción del *skaz* remite en primer lugar y de la manera más directa a la cuestión de las relaciones entre oralidad y escritura en el ámbito de la narración. El *skaz* es la estilización del discurso oral en la prosa literaria: “Por el *skaz* entiendo aquella forma de la prosa narrativa que, en su léxico, en su sintaxis y en su elección de entonaciones, revela una orientación hacia el discurso oral del narrador”<sup>1</sup>. El término de *skaz* no es una invención de los

<sup>1</sup> B. Éichenbaum, “La ilusión del *skaz*”, en: E. Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso*, vol. II, Madrid, Fundamentos, 1995, p. 117.

autores formalistas ni de B. Éichenbaum en particular. Pertenecía al acopio elaborado por la crítica rusa para definir algunos de los componentes y rasgos característicos de autores como Gógol y Leskov. Sin embargo, se puede decir que Éichenbaum se lo apropia y lo transforma de acuerdo con sus intereses.

El primer texto que mencionaremos, “La ilusión del *skaz*”, de 1918, el término sirve para introducir una cierta dicotomía irreductible que está en la esencia de la comprensión del arte por parte de los formalistas en este momento. Esta dicotomía opone entre sí los términos de la voz y la letra, como ámbitos completamente opuestos uno al otro, y situados en niveles distintos de radicalidad. El análisis trata de penetrar más allá del ámbito superficial de lo apolíneo y dar cuenta de una dimensión esencial dionisiaca que aquel oculta:

Siempre hablamos sobre la literatura, sobre el libro, sobre el autor. La cultura de la escritura y de la imprenta nos ha acostumbrado a la letra. Ratas de biblioteca, solo vemos la palabra que, para nosotros, está relacionada inseparablemente de la letra. A menudo olvidamos que la palabra por sí misma nada tiene en común con la letra: que es una realidad móvil, viva, creada para la voz, creada para la voz por la articulación, por la entonación, a lo cual se agregan además gestos y mímica. Pensamos que el escritor escribe. Pero no siempre sucede así, y en la esfera del discurso artístico más bien no es así [...]. Los elementos de la narración y la improvisación oral viva se ocultan en los escrito<sup>2</sup>.

En este artículo, Éichenbaum menciona una noción muy importante, que posteriormente tendrá desarrollos en otros textos, la de que la novela tal y como la conocemos a partir del siglo XIX es una “forma sincrética”. El género de la novela está integrado por diversos materiales y procedimientos de procedencias diversas, que pueden sustituirse unos a otros para ocupar el primer plano. Pero no cabe duda de que, en este momento, la apuesta teórica del autor es la de que el *skaz* o la voz no son simplemente un componente más. El *skaz* o la voz son aquí la esencia atemporal de la narración, además comprendida en los términos de un arcaísmo característico de las vanguardias rusas:

El cuento popular es, en esencia, siempre una improvisación. Su *siuzhet* es solo un esquema; su texto apuntado es sólo un hecho singular. Estos rasgos del arte primitivo se conservan aún en los relatos escritos. Utilizando diversos procedimientos, el escritor de relatos, normalmente, intenta crear la impresión de una narración directa, de una improvisación. El artista es por su esencia misma un improvisador. La cultura escrita lo obliga a elegir, a fijar, a elaborar, pero con tanto entusiasmo lucha por conservar aunque sea la ilusión de una libre improvisación<sup>3</sup>.

En definitiva, una obra narrativa es siempre el resultado de una pugna: “una pugna entre lo libresco y la palabra viva”. “El artista verdadero lleva en sí las fuerzas primitivas pero orgánicas de la narración oral viva”. Según Éichenbaum, la época actual se caracteriza por un cierto retorno a las fuentes vivas de la creación oral (Alexéi Remizov, Andréi Bieli): “Lo escrito es

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 115.

un museo *sui generis*. Nuestra época, enloquecida pero al mismo tiempo creadora, se caracteriza por este regreso a la palabra viva”<sup>4</sup>. De acuerdo con I. Kalinin, el formalismo acusa en este momento la influencia de una estética fisiológica nietzscheana, en la que la danza sirve como modelo prioritario para la comprensión de la esencia del arte, entendida preferentemente como juego y como placer corporal que excede la representación.

Las mismas coordenadas conceptuales podemos encontrar en otro texto de este mismo año, “Cómo está hecho *El capote* de Gógol”. Al mismo tiempo, sin embargo, apreciamos de una mayor matización del análisis, consecuencia de la introducción de un concepto fundamental para describir las relaciones internas de la obra literaria como es el del “principio constructivo”. Una obra de arte es un conjunto de procedimientos en relaciones de tensión jerárquica entre sí. Un determinado elemento puede ocupar la posición dominante y desplazar al resto, que pasan a ocupar una función secundaria. Así ocurre también con el *skaz*. La oralidad en la escritura puede tener dos funciones: puede ser o bien el “principio organizador”, o bien puede ser un “elemento auxiliar”, uno más de los materiales que entran en la composición de una novela, sin tener necesariamente la prioridad constructiva:

La composición se vuelve diferente si el argumento —combinación de motivos y de sus causas— deja de desempeñar el papel organizativo, es decir, si el narrador se coloca delante y se sirve del argumento únicamente para ligar los procedimientos estilísticos particulares. El centro de gravedad del argumento, reducido ahora al mínimo, es transferido a los procedimientos del relato directo<sup>5</sup>.

Ahora todo el peso del análisis se ha transferido desde la dicotomía voz/escritura hacia la dicotomía fábula/*siuzhet*. La teoría de la narración del formalismo ruso es fundamentalmente una teoría del *siuzhet*. Se caracteriza por una inversión radical del foco de interés respecto de la teoría de la novela tradicional, tanto la de base aristotélica como retórica. Ambas ponen todo el énfasis en las relaciones de dependencia que se establecen entre la fábula (*ordo naturalis*, u orden lógico-cronológico subyacente) y el *siuzhet* (*ordo artificialis*, nivel superficial del discurso). Las relaciones entre *siuzhet* y fábula quedan así configuradas como de dependencia, secundariedad y subordinación. No existe *siuzhet* sin fábula, “fuera de la fábula”, y las relaciones entre ambas dimensiones se pueden analizar como desvío retórico.

En cambio, la teoría de la novela del formalismo ruso se centra por entero en la dimensión superficial del *siuzhet*. En efecto, existe un tipo de *siuzhet* que se subordina a la fábula, como por ejemplo las historias de Sherlock Holmes que estudia Shklovski. Los formalistas nunca negaron esto, pero sí que afirmaron repetidamente de que se trata de una forma literaria “motivada”, expresión

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>5</sup> B. Éichenbaum, “Cómo está hecho *El capote* de Gógol”, en: T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México DF, Siglo XXI, 2007, p. 150.

de un significado previo, y por tanto “fácil” y no verdaderamente artística. El verdadero protagonista de los análisis narratológicos formalistas es el *siuzhet* “fuera de fábula”. Este *siuzhet* consiste en una incesante “puesta al desnudo del procedimiento”, con el objetivo de “dinamización del material verbal” y la desautomatización de las relaciones formales de la situación literaria previa.

Como dice Éichenbaum en el texto que comentamos: “las «naderías» se tornan esenciales”<sup>6</sup>. En Gógol, la “historia” no tiene ninguna importancia. Todo el interés se concentra en la superficie:

La composición de Gógol no está definida por el argumento: éste es siempre pobre, hasta inexistente. [...], un pretexto para una acumulación de procedimientos cómicos [...]. Todo esto nos indica que el relato directo se encuentra en la base del texto de Gógol, que se organiza a partir de las imágenes vivas de la lengua hablada y de las emociones inherentes al discurso. Más aún: esta narración no tiende a un simple relato, a un simple discurso, sino que reproduce las palabras por medio de la mímica y de la articulación. Las frases son elegidas y entrelazadas más que de acuerdo a principios del discurso lógico, según el principio del discurso expresivo en que la articulación, la mímica, los gestos sonoros, asumen un papel particular. Aparece allí el fenómeno de la semántica fónica de su lenguaje: la envoltura sonora de la palabra, su carácter acústico, se vuelve significativo en el discurso de Gógol independientemente del sentido lógico y concreto<sup>7</sup>.

Y aquí es imprescindible anotar que la noción de “semántica fónica” tiene profundas consecuencias. De acuerdo con el principio de la “semántica fónica” el significado lingüístico resulta ser “un efecto del lenguaje”, por emplear términos derrideanos. La “envoltura fónica” se libera de todo anclaje previo, dirige la narración, y promueve choques y hallazgos que son propiamente insaturables.

De esta manera, este texto sobre el *skaz* podría ser considerado como una de las conclusiones del primer periodo de la escuela formal, dedicado al análisis del componente fónico-inmanente exento y a la semántica de las palabras *zaum* o “autocentradas”. El libro imprescindible de Y. Tyniánov, *Problemas del lenguaje poético*, de 1924, partirá de estas nociones de Éichenbaum y les ofrecerá una resolución que puede considerarse como definitiva. Entre tanto, el propio Éichenbaum continuará trabajando y variando su posición inicial respecto de la cuestión del *skaz*. Podemos decir que la dicotomía inicial entre forma y fuerza se ha desarticulado o, más bien, que la noción de fuerza se ha introyectado a la forma. Forma y fuerza deben ser pensadas a la vez.

### 3.

Si pasamos ahora al tercer artículo que queremos comentar, “Leskov y la prosa actual”, veremos que desde el principio mismo nos encontramos ante un

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 162.

paisaje muy distinto: “A lo largo del siglo XIX, en la prosa rusa, luchan y se sustituyen diversos principios de la forma narrativa”<sup>8</sup>. Dicho de otro modo, el análisis formal se ha sometido a una historización agonística. De acuerdo con la idea de la “arqueología dinámica” de Y. Tyniánov, el cometido del análisis histórico no es desvelar el significado histórico de los textos, sino exponer los conflictos formales en los que se volvieron posibles. Para la cuestión del *skaz* esto conlleva importantes consecuencias:

Cualquier elemento material puede proponerse como la dominante formativa y, por lo tanto, como la base de la construcción o del *siuzhet*. La fábula es solo un caso especial de la construcción. El *skaz* pone en primer plano aquellos elementos del lenguaje que están relegados a segundo plano en los géneros con fábula o en los géneros descriptivos representativos [...]. He aquí por qué el desarrollo de las formas del *skaz* se observa precisamente en los periodos cuando las grandes formas novelescas tienen por alguna razón poca vitalidad. La aparición de Chéjov después de Tolstói y Dostoievski patentizó el desplazamiento (*sdvig*) de la prosa rusa hacia las formas breves (la anécdota); para la prosa ulterior, la cuestión de la forma narrativa fue fundamental<sup>9</sup>.

El *skaz* se subordina ahora a la lógica generalizada de la desautomatización interformal: “se percibe sobre el trasfondo del lenguaje literario canonicizado como su deformación”<sup>10</sup>. Es una de las posibilidades existentes para desautomatizar formas narrativas ya canónicas y esclerotizadas, y reexponer así la construcción verbal. Es decir, es una posibilidad entre otras, aunque todavía mantiene un cierto privilegio, una cierta radicalidad transgresora, que sin duda le adviene en cierta manera de su proximidad con la voz: “desvía nuestra atención del objeto, del concepto, hacia la propia expresión, es decir, plantea ante nosotros una forma fuera de su motivación”<sup>11</sup>. Pero la constelación de relaciones en las que aparece es distinta. Ya no remite a una pureza originaria, a una esencia de la narración que habría que recobrar a toda costa. En este sentido, parece que puede afirmarse que las ideas de Éichenbaum sobre la narración oral se alejan de las que Walter Benjamin expresó en su ensayo “El narrador”, de 1936, también dedicado a Nikolái Leskov.

De acuerdo con el análisis histórico que realiza Éichenbaum, el *skaz* aparece en la actualidad por dos motivos distintos. En primer lugar, por la desaparición de las “grandes formas sincréticas” novelescas características del siglo XIX. De su descomposición se liberan diferentes elementos pertenecientes al *siuzhet* que pueden servir para hacer avanzar la literatura en una dirección determinada. Por otro lado, según Éichenbaum, la aparición del cine también ha interferido en la evolución de la novela: “Por un lado, la aparición de la cinematografía dio un golpe a la novela y, por el otro, devolvió la prosa artística a la palabra, a la narración. Tuvo lugar una diferenciación *sui generis* de

<sup>8</sup> B. Éichenbaum, “Leskov y la prosa actual”, en: E. Volek (ed.), *op. cit.*, vol. II, p. 117.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

los elementos, fundidos con anterioridad en una forma sincrética. La narración volvió a entrar en posesión de sus derechos: apareció la tendencia hacia las formas del *skaz*”<sup>12</sup>.

La aparición del cine revela por contraste la esencia diferencial de la forma narrativa. Ahora bien, repetimos, esta esencia narrativa ya no está constituida por la voz: “Ello no significa, desde luego, que la prosa narrativa siempre deba limitarse al *skaz*. No importa el *skaz* en sí mismo sino la orientación hacia el discurso”<sup>13</sup>. “Este naturalismo estético (la transmisión del lenguaje del narrador), como cualquier otro, significa un rechazo a las convenciones del viejo canon literario”<sup>14</sup>.

Por último, nos gustaría hacer referencia a la manera en que el *skaz* aparece tratado en un texto del mismo año, “O. Henry y la teoría de la novela”. En este texto Éichenbaum comienza tratando la extraordinaria eclosión de literatura traducida en Rusia durante los últimos diez o quince años. En su opinión, esta literatura traducida, en la que destacan las novelas de aventuras y los autores ingleses y norteamericanos (pocos franceses y alemanes), no sirve para satisfacer una demanda propiamente literaria. Es lo que denomina “literatura de ferrocarril”, y sirve más bien para llenar un vacío, mientras se resuelve la larga crisis que atraviesa la narrativa local. Ahora bien, dentro de este volumen de prosa traducida destaca el caso de O. Henry (curiosamente muy popular hasta hoy en Rusia). Frente a otros autores traducidos, las traducciones de los relatos cortos y novelas de Henry ocupan una posición distinta en el sistema literario ruso. Estas traducciones aparecen verdaderamente “по запросу”, “удовлетворяют какую-то литературную потребность” (“satisfacen algún tipo de necesidad literaria”) <sup>15</sup>.

Para explicar esta posición que ocupa el autor dentro del sistema ruso, Éichenbaum comienza por describir las funciones que ocupa el género del relato corto en los sistemas nacionales de Rusia y de Estados Unidos. En Rusia el relato corto tiene poca tradición, y generalmente aparece como preparación para la novela corta (повесть). En Estados Unidos, en cambio, hay una rica tradición de relatos cortos, desde Poe y Hawthorne hasta Mark Twain, de la cual los relatos de Henry constituyen un maduro resultado: “Los relatos de O. Henry, por supuesto, aparecieron como resultado de una larga e ininterrumpida cultura de este género [...]. En Rusia Henry apareció fuera de estas relaciones histórico-nacionales y, por supuesto, nosotros le percibimos de una manera distinta a como lo perciben los americanos. [...]. De esta manera tan particular, y con frecuencia infiel, se refracta la literatura extranjera a través de la tradición nacional local”<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> B. Éichenbaum, “O. Генри и теория новеллы”, en: *ОПОЯЗ* (2004), <<http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry1.html>>, 1 de mayo de 2016.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

Como explica Pau Sanmartí, la teoría del formalismo ruso es una teoría de la innovación literaria, en la que la novedad es el valor y el significado exclusivo atribuible a las obras. Ahora bien, esta novedad se perfila fundamentalmente a través de las transformaciones y desplazamientos que ocurren en el nivel de los géneros. El formalismo no ofrece nunca ninguna definición esencialista de los géneros, sino que los ve como el lugar de las revoluciones literarias. Las traducciones de los relatos cortos de O. Henry se sitúan dentro de una de las tendencias que están en pugna dentro del sistema literario ruso: una tendencia a la parodización e ironización extrema de la forma narrativa “tendencia general de Henry al desnudamiento de la construcción y al juego paródico con el *siuzhet*”:

El tratamiento serio y originario de la fábula, con una cuidadosa y detallada motivación, cede su lugar a la ironía, la broma, la parodia; las relaciones motivadas se debilitan o se desnudan, se muestran en su carácter convencional, y el autor mismo aparece en el primer plano, destruyendo con esto la ilusión de seriedad y autenticidad; la construcción del *siuzhet* adquiere el carácter de un juego con la fábula, y la fábula se transforma en una adivinanza o en un chiste. De esta manera tiene lugar un renacimiento del género, a partir del tránsito desde unas posibilidades de la forma hacia otras [...]. Los procedimientos constructivos deliberadamente se desnudan en su significado puramente formal<sup>17</sup>.

Espero que se vea adónde tratábamos de llegar. La aparición del autor en el primer plano es lo que en los textos anteriores se denominaba como *skaz*. El *skaz* sigue ocupando un lugar importante dentro de la teoría del *siuzhet* de Éichenbaum, aunque ahora se combina con otros procedimientos de parodización formal, con el objetivo de destruir la ilusión de autenticidad y revelar la forma como forma. En conclusión, los cuatro textos que hemos visto trazan un cierto recorrido, pero no aquel que suponía la interpretación canónica. Desde el desciframiento exclusivo del componente fónico como esencia (antinómica, transgresiva) de la narración, hacia un tipo de consideración que admite una plasmación plural y múltiple, en conexión siempre con un determinado contexto formal y aprehendida como autorrevelación de la propia materialidad verbal. Esta autorrevelación formal, como hemos dicho, es la condición indispensable para una cierta revelación ontológica del mundo “como producción y no como producto”.

#### 4.

La cuestión de la oralidad y sus funciones en la prosa narrativa, en la construcción de la historia de la literatura o en la determinación del canon, ha recibido en los últimos años una importante atención crítica. María Tymoczko dedicó unas luminosas páginas a la traducción de Geoffrey de Monmouth,

<sup>17</sup> *Ibidem*.

*Historia Regum Britannae* (c. 1136), considerada como una adaptación al latín de un magma de tradiciones orales célticas, para el uso de los nuevos dominadores normandos del país. La intención explícita de Tymoczko es la de demostrar que no existe una “edad de oro” de la traducción: un lugar en el que la actividad traductora correspondiese a los ideales de transferencia equivalente de contenidos que le plantea las teorías de base lingüística (estructuralistas, funcionalistas o pragmático-griecianas). Desde el principio mismo operan todos los constreñimientos que hacen de la traducción “manipulación” y “reescritura”<sup>18</sup>. Es más, los conceptos y categorías elaborados por la teoría clásica de la traducción se comprueban como inoperantes para tratar los fenómenos de traducción en contextos orales:

translation in contexts dominated by oral literary standards reveals that the process of refraction is a regular part of translation; far from presenting us with a standard of exactitude or objectivity, oral literary translations manipulate frankly, radically, unabashedly<sup>19</sup>.

En nuestra opinión, las nociones de *skaz*, parodia y literariedad formalistas servirían para proveer una base conceptual y metodológica alternativa, como la que aquí parece reclamar Tymoczko. Por un lado, estas nociones tienen un componente fundamental de crítica ideológica, es decir, atenta siempre a descubrir el carácter de “construido” de los textos literarios y culturales. Por otro, la noción de desautomatización plantea de manera inevitable una economía de reescritura generalizada, en la que la dicotomía entre textos productivos y textos reproductivos (original y copia) tiende a colapsarse. En un texto como el *Historia Regum Britannae*, que tiene formidables consecuencias literarias, desde Chretien de Troyes hasta Shakespeare y Cervantes, esto serviría para abrir potentes perspectivas de análisis.

En otro ensayo reciente, Indra Levy se ha ocupado de la figura del traductor y novelista japonés Futabatei Shimei, activo a finales del siglo XIX y principios del XX. Shimei es considerado como el creador de la novela japonesa moderna, al pasar desde el *kanbun-kundokutai*, el lenguaje literario clásico, al *genbun-itchi*, un lenguaje basado precisamente en la reproducción del discurso oral. Este nuevo lenguaje literario comenzó a fraguarse en su traducción de 1888 de la novela *La cita* de Iván Turguenev: “Although in the English context customarily consider translation to be a process of transference between two discreet and already established languages, Futabatei in fact used this process to create a new language in Japanese”<sup>20</sup>. Además, según la autora, el nuevo discurso oral implicó una profunda transformación

<sup>18</sup> M. Tymoczko, “Translation in the oral tradition as a touchstone for translation theory and practice”, en: S. Bassnet, A. Lefevere (eds.), *Translation, History, and Culture*, New York–London, Pinter Publishers, p. 47.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>20</sup> I. Levy, “Engendered by translation: Modern Japanese literature, vernacular style, and the westernesque femme fatale”, en: M. Baker (ed.), *Critical readings in translation studies*, London–New York, Routledge, 2010, p. 365.

de la noción misma de literatura, que influyó de manera decisiva en las generaciones posteriores. Una vez más, vemos que traducción y oralidad van de la mano en una transformación y reconfiguración tanto de las delimitaciones del campo literario como de las relaciones aceptadas entre lenguajes sociales. El texto fundamental de Y. Tyniánov, “El hecho literario”, de 1924, pergeña una desencionalización extrema de la noción misma de literatura, en la que no es solo la periferia, sino “el centro mismo” del sistema literario el que está sometido a una constante revisión y transformación, entrando en relaciones diversas con otros ámbitos y lenguajes de la vida social.

Finalmente, podríamos mencionar también un texto de Myriam Salama-Carr sobre las traducciones al inglés y francés de las novelas del autor egipcio Naguib Mahfouz. Este artículo tiene de interesante que el recurso a la oralidad conlleva aquí una función contraria de domesticación y construcción eurocéntrica de la “diferencia colonial”. Como explica la autora, Mahfouz utiliza en sus novelas un estilo elevado uniforme, que se explica por un contexto literario de “retorno al clasicismo” en el que escribe<sup>21</sup>. Las traducciones de sus novelas, en cambio, de manera sistemática recurren a un estilo coloquial en la lengua de llegada, que la autora considera como una clara estrategia de “exotización del otro”<sup>22</sup>. Como hemos visto antes, la plasticidad y flexibilidad inscritas en la noción de *skaz* permitirían mantener una actitud de extraordinaria cautela y vigilancia ética. La utilización o no del *skaz* debe explicarse como recurso técnico, de acuerdo con contextos e intenciones precisos, y evitando caer en las tentaciones de un fetichismo indiscriminado de la originalidad.

## Referencias bibliográficas

ÉICHENBAUM Borís

2007 “Cómo está hecho *El capote* de Gógol”, en: Todorov T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México DF, S. XXI, pp. 147–158.

2004 (1925) “О. Генри и теория новеллы”, en: OPOYAZ (2004): <<http://www.opojaz.ru/ohenry1.html>>, 01 de mayo de 2016.

1995 “La ilusión del *skaz*”, “Leskov y la prosa actual”, en: Volek E. (ed.), *Antología del formalismo ruso*, vol. II, Madrid, Fundamentos, pp. 113–121.

LEVY Indra

2010 “Engendered by translation: Modern Japanese literatura, vernacular style, and the west-ernesque femme fatale”, en: Baker M. (ed.), *Critical readings in translation studies*, New York–London, Routledge, pp. 359–380.

SALAMA-CARR Myriam

2000 “L’oralité dans les traductions anglaises et françaises de Naguib Mahfouz”, en: Ballard M. (ed.), *Oralité et traduction*, Artois, Artois Presses Université, pp. 279–291.

<sup>21</sup> M. Salama-Carr, “L’oralité dans les traductions anglaises et françaises de Naguib Mahfouz”, en: M. Ballard (ed.), *Oralité et traduction*, Artois, Artois Presses Université, 2000, p. 280.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 283.

PAU SANMARTÍN Ortí

2008 *Otra historia del formalismo ruso*, Madrid, Lengua de Trapo.

TYMOCZKO Maria

1995 “Translation in the oral tradition as a touchstone for translation theory and practice”, en: Bassnet S., Lefevere A. (eds.), *Translation, History and Culture*, London–New York, Pinter publishers, pp. 46–55.

## The notion of *skaz* and the critical dimension of oral narration in Boris Eikhenbaum

**Keywords:** orality — theory of translation — *skaz* — Russian formalism — Boris Eikhenbaum.

### Abstract

In this paper we try to recover for contemporary critical debate the notion of *skaz* elaborated by literary theorist Boris Eikhenbaum. For this, we will study four different texts written between 1918 and 1925. In them we will try to appreciate an evolution that leads from a certain initial “essentialism” (the voice as the hidden essence of the narrative) to a much more historicist and relativist position, in which it is especially important how *skaz* appears and is combined with other techniques and procedures in each concrete literary context, in order to produce the effect of “deautomatisation.” In this way, it seems to us that the notion of *skaz* can still make a valid contribution in the ongoing discussions about the forms of oral transmission of literature, and its radical potential for resistance in contexts of cultural inequality and oppression.

Fecha de recepción: 1.10.2018

Fecha de aceptación: 19.11.2018