

Encuentros y teorías: entrevista a Emil Volek

Anastasia Belousova

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

abelousova@unal.edu.co

Esta conversación tuvo lugar el 5 de agosto de 2021 vía Google Meet. En ese momento, la entrevistadora estaba investigando la repercusión de las ideas de la Escuela de Praga en América Latina y el papel que desempeñó el hispanismo checo en ese intercambio cultural.¹ En su investigación, estaba interesada en capturar tanto la circulación de las ideas a través de lecturas y traducciones como la dimensión humana de este proceso, teniendo muy presente el papel de los viajes, los encuentros, las migraciones y los exilios. La inspiración estaba en algunos estudios recientes sobre la historia de las ideas y la sociología de la ciencia —como los *cultural mobility studies*, estudios de la movilidad cultural (Greenblatt), la concepción de la *travelling theory* (“teoría itinerante”) de Edward Said y la *histoire croisée* (Zimmermann y Werner)—. La inclinación por el tema se relacionaba, además, con un interés por la historia del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia (en particular, por el legado de Jarmila Jandová).

Conversar con Emil Volek sobre estos temas fue una oportunidad valiosísima, pues su trayectoria es un claro ejemplo de cómo los movimientos espaciales e intelectuales se conectan íntimamente. Volek se formó como hispanista en los años sesenta en Praga, en la Facultad de Filosofía de la Universidad Carolina, y durante sus estudios pasó un año en Cuba. En 1974, algunos años después de la invasión soviética, el joven hispanista logró dejar la capital checa, con su opresión ideológica, y después de una temporada en Colonia se radicó en Estados Unidos. Ha trabajado en el campo de la literatura hispanoamericana, la teoría literaria y cultural, la filosofía del lenguaje, siempre en diálogo con la herencia de la Escuela de Praga, y con varias tendencias teóricas de la actualidad.

1 Los resultados de esta investigación se encuentran en el número especial de la revista *RUS* (São Paulo), dedicado a la Escuela de Praga (2021, 12(19)).

Uno de los hilos conductores de la entrevista lo conforman los encuentros, y también los desencuentros, con textos y personas: en Praga, con Jan Mukařovský y el hispanista Oldřich Bělič, pero también con Roberto Fernández Retamar. En Alemania, con el estructuralismo francés. En Estados Unidos, con Fredric Jameson, Wolfgang Iser, Hayden White y René Thom. Por otro lado, se habla de la vida de las teorías: cómo se forman y se transforman, como pierden vigencia y después la recobran. Otros temas importantes son la recepción de Mukařovský y de la Escuela de Praga en Occidente y en América Latina y la vida en la academia.

Al final de esta entrevista, Emil Volek habla de la importancia de no dejar de estar abierto y aprender cosas nuevas: “Cuando dejamos de hacer eso, estamos intelectualmente muertos”. Se trata de un aprendizaje crítico que, en vez de ir cambiando de un enfoque a otro según las modas intelectuales, permite enriquecer nuestra percepción después de un juicio reflexivo. Publicamos esta entrevista como parte de un número monográfico sobre el formalismo cuantitativo contemporáneo porque consideramos importante profundizar en el conocimiento de la formación y desarrollo de las ideas y escuelas científicas, con las que el formalismo cuantitativo moderno y las humanidades digitales están en constante diálogo.

ANASTASIA BELOUSOVA

La historia de la Escuela de Praga está íntimamente relacionada con el exilio, desde Jakobson y Wellek hasta los que se fueron después de la invasión soviética, como usted. Usted está acostumbrado a tomar distancias de los marcos teóricos, rebelde desde siempre, como usted mismo dice, pero ¿se siente representante en el exilio de la Escuela de Praga?

EMIL VOLEK

Bueno, sí y no. Sí, porque, en cierto sentido, yo conozco la Escuela de Praga desde adentro. Tuve esa oportunidad precisamente desde la Invasión, cuando estaba en la Academia de Ciencias y casi ya no había nadie por despidos y yo no tenía nada que hacer (risas), entonces me puse a estudiar esas cosas más en detalle. En ese sentido de conocerla desde adentro y de desarrollar —o tratar de clarificar— ciertos aspectos que para mí habían quedado poco claros, y que estaba bien sacar a la luz el potencial que estaba ahí, sí. Pero, al mismo tiempo, mi propia trayectoria empezó antes. Primero con ese encuentro con el marxismo

ramplón que rechazé instintivamente; y en eso cae en mis manos Shklovski, su *Teoría de la prosa*, como una especie de milagro, de apertura, de iluminación. Una especie de grito de la libertad de la vanguardia y del pensamiento, en una época en que Checoslovaquia estaba todavía muy cerrada y se estaba abriendo muy de a poco. Uno como joven no tenía paciencia con eso. Uno quería más, entonces, lo que esos marxistas supuestamente revisionistas estaban haciendo a mí me parecía insuficiente. Luego vinieron más lecturas del formalismo ruso, por la antología de Bakoš, cuya segunda edición apareció un poco más tarde.² Pero ya antes empecé a estudiarlo aún más por lo de la versología. Ese fue un impulso de mi maestro Oldřich Bělič y su investigación del octosílabo español. Yo vi cosas muy interesantes en el formalismo ruso y empecé a mirar más. Un impulso fue Roman Jakobson y su libro sobre el verso checo, y la relación de la versología con la fonología de la lengua. Luego, otros asuntos: la semántica de la sintaxis, diversos aspectos de la semántica del verso (Tynianov). De manera que todo eso se iba acumulando y fue recogido por mi traducción de una antología del formalismo ruso, que empecé a hacer en aquel tiempo para Chile y luego para España. Esa antología creció casi hasta tener mil páginas (es otra larga historia, salió al final por Fundamentos³).

De manera que mi aprendizaje intelectual iba, en cierto sentido, paralelo al del estructuralismo praguense. Fue entre el sesenta y nueve hasta que salí de Checoslovaquia cuando me sumergí muy profundamente en él. Todo eso fue parte de mi aprendizaje intelectual, en el que una influencia importante, en la primera fase, fue Wittgenstein, con su concepto de “semejanzas de familia”. Semejanzas de familia, es decir, donde se ve que un hecho complejo puede descomponerse en elementos que pueden faltar, reforzarse, sustituirse por otros y, sin embargo, ser reconocido como parte de la “familia”. Esto me ayudó a ver un poco más críticamente el concepto de “estructura” de Mukařovský, que ya de por sí es dinámico, pero que descansa en la identidad de los elementos a lo largo de pasar por contextos históricos diferentes; así se flexibilizó aún más. Fueron esos dos momentos: el estudio formal en la universidad, entre sesenta y uno y sesenta y seis (en realidad sesenta y siete, porque en el sesenta y seis estuve en Cuba), en un tiempo en el que la situación intelectual de mi país se iba abriendo y alcanzó un cierto punto importante en el sesenta y seis,

2 *Teoría literatury: Výber z “formálnej metódy”*, trad. Mikuláš Bakoš (orig. 1941, 1971).

3 *Antología del Formalismo Ruso y el grupo de Bajtin*, vol. I: Polémica, historia y teoría literaria (1992), vol. II: Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano (1995).

cuando aparece el volumen de la estética general de Mukařovský⁴ y se da toda una polémica en torno a este volumen y al estructuralismo praguense; y luego la segunda fase, después de la Invasión, cuando yo, por mi cuenta, hice un posgrado en estética y, al mismo tiempo, estuve trabajando en la antología de los formalistas rusos y me sumergí en la Escuela de Praga.

Luego vienen los exilios. En Alemania tuve mucha suerte porque tuve la oportunidad de estar en la Universidad de Colonia en donde, además de las publicaciones de aquel tiempo, estudié más bien el estructuralismo francés, en alemán y en francés. Y luego vino la emigración —otra— a los Estados Unidos, en el setenta y seis, y ahí fue la confrontación con la nueva situación. Tuve la suerte, en el año setenta y ocho, de obtener una beca para la Escuela de Verano de Teoría, que en aquel tiempo estaba situada en Irvine, en California, y tomé cursos con Fredric Jameson sobre el formalismo y la semiótica. Me di cuenta de que Jameson no sabía nada ni de formalismo ni de semiótica (risas). Tomé un curso con [Wolfgang] Iser en el que me aburrí totalmente, porque él estaba leyendo su libro, que es un libro denso, para pensar, no para escucharlo en una clase.⁵ Entonces la salvación fue Hayden White y su cuestionamiento de los límites entre historiografía y literatura. Estuve acumulando todas estas influencias. Y luego, en el año ochenta, estuve un semestre en la Universidad de Indiana en Bloomington, y estuve presente en una conferencia de René Thom. La experiencia fue desastrosa porque René Thom hablaba un inglés que no se entendía nada. Pero me intrigó, lo leí y entonces, al final, al lado de Wittgenstein, René Thom fue otra influencia capital para mí, con su concepto de “catástrofes”, es decir, esos fenómenos predecibles impredecibles: predecibles en general, pero impredecibles en los detalles. Lo cual luego me posicionó de una manera diferente en el debate de la posmodernidad y de los filósofos de la posmodernidad.

Años después, también tardó en darme cuenta de cosas, vi que René Thom me dio un anticipo de la “teoría del caos”. Además, el concepto de las “catástrofes”, predecibles e impredecibles al mismo tiempo, se relaciona, de alguna manera, con Wittgenstein. Cada miembro de una “familia” y cada interpretación de

4 *Studie z estetiky* (1966); estos estudios forman gran parte de la antología *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Editado por Jarmila Jandová y Emil Volek (2000, 2020).

5 *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (1978).

Don Quijote es entonces una “catástrofe” (risas). Acierto y desacierto en uno. Así, se cierra el círculo.

A.B.

¿Entonces realmente esta movilidad, el exilio, los desplazamientos geográficos tuvieron una importancia crucial en su trayectoria intelectual?

E.V.

Fue capital. Fue una acumulación, y cada nuevo medio fue un desafío de adaptación y de nuevo aprendizaje. Ese punto donde todo cuajó fue el final de los años setenta en los Estados Unidos, en la atmósfera maravillosa de renovación teórica que se sentía y que uno podía presenciar en conferencias, en esas conferencias anuales de la Modern Language Association (MLA), por ejemplo. Algo que luego desapareció, pero fue un tiempo en el que todo colaboraba para desafiarlo a uno y para pensar las cosas de forma diferente de lo que había pensado antes.

A.B.

Si uno quiere volver a este concepto de “la Escuela”: ¿existe la Escuela de Praga? Porque usted empezó diciendo que, desde el punto de vista del aprendizaje, sí, usted es miembro de la Escuela de Praga, pero no terminó de decir en qué no. ¿Cuál sería la distancia que tomó?

E.V.

La distancia fue la que me crearon esos otros aportes y que me llevó a una postura metateórica, en la que veo cómo cada una de las escuelas ocupa cierto lugar y se complementa, se contradice con otras, pero en realidad no sustituye ninguna otra, necesariamente. Eso lo elaboré más tarde en una conferencia en Toronto: “The Futures of the Past”, que está traducida parcialmente en mi libro *Despistemes*, editado por Andrés Pérez-Simón, como “El pasado en la bolsa de valores del futuro”.⁶ Ahí identifiqué tres espacios: el espacio fundamental de texto/contexto, en el que está todo, pero del que se pueden extrapolar el espacio del código y el espacio del mensaje, del texto, del artefacto. Entonces traté de mostrar que todos esos espacios tienen su propia lógica, pero al mismo tiempo influyen sobre los

6 Ver Volek, Emil. *Despistemes: La teoría literaria y cultural de Emil Volek*. Editado y traducido por Andrés Pérez-Simón. Madrid, Verbum, 2018.

otros. De manera que, si luego yo pongo el estructuralismo francés como situado precisamente en ese espacio del código, ese espacio no es sustituido por el de texto/contexto, en el que trabaja la filosofía derrideana o la filosofía posmoderna. Por ejemplo, cuando Derrida elabora el concepto del signo en ese espacio de texto en el contexto, eso no sustituye ni elimina lo que Ferdinand de Saussure hizo en el espacio del código; y no solo eso, sino que, en realidad, Derrida crea su concepto de signo basándose en la mitad de lo que de Saussure plantea acerca del signo. De ahí que todo “flota”: signo, texto, sentido; y surge ese concepto de *différance*, ese sinsentido infinito donde se busca sentido sin recurso a la realidad (de eso ya me reí en el *Metaestructuralismo*). Entonces, esos tres espacios permiten situar y entender mejor las distintas escuelas de teoría. Permiten ver, por ejemplo, que el formalismo ruso está con un pie en el código y con el otro en el espacio del texto, aunque también entendió que un texto se percibe sobre el trasfondo de otros textos, que hay una historia, etc. Vemos que, si bien de una forma elemental, el formalismo cubre los tres espacios. Vemos, también, que la lingüística de la Escuela de Praga está entre la fonología del código y los lenguajes sociales, los “lenguajes funcionales”, que estarían en el espacio del texto; mientras que Mukařovský utiliza algo de fonología —tiene una mano en el código—, pero básicamente está en el espacio del texto y se va desplazando, al situar la estructura en la historia (por la concretización y la transformación de la estructura a lo largo de la historia), del espacio del texto hacia el de texto/contexto.

A.B.

Sí, es una metarreflexión que logra darles espacio a todas estas teorías, que conserva su legitimidad, pero toma una distancia crítica de cada una...

E.V.

Vemos dónde están [estas teorías] en lo propio y dónde no, y que no eliminan a alguien que trabaja en otro espacio. Ahora, en la historia de la crítica y de la teoría el énfasis se va desplazando: la fenomenología consideraba el texto; luego, el estructuralismo francés, el código; el estructuralismo de la Escuela de Praga es muy distinto. Por eso no ha habido buena comunicación entre estos dos, porque se desarrollan en espacios distintos. Pero luego hay cierta coincidencia de la Escuela de Praga con la deconstrucción de Derrida, con el posestructuralismo francés, porque se encuentran en el mismo espacio.

A.B.

Si piensa no solo en su formación como teórico y como investigador, sino también en su experiencia como docente de larga trayectoria: ¿es crucial el contacto personal entre el maestro y el alumno, o los libros y las lecturas terminan siendo más importantes? Porque, si uno piensa en su ejemplo personal, parece una combinación de las dos cosas: contactos reales, que crean un campo de problematización, y lecturas que transforman la visión. Como profesor, ¿cómo valora esta dimensión biográfica, personal, del desarrollo de las escuelas y de las teorías?

E.V.

Son importantes lo uno y lo otro. A veces funciona lo primero y a veces funciona lo segundo. Por ejemplo, para mí el encuentro personal con Mukařovský fue un desencuentro.

A.B.

¿Cuándo se conocieron personalmente?

E.V.

Yo me inscribí en su seminario cuando entré a la universidad en el año sesenta y uno. Fue una cosa muy rara porque, como él tenía fama, algo esperábamos de él, cierta iluminación o algo. Él estaba ahí como un hombre viejo que no hablaba mucho. Quería que nosotros le preguntáramos, pero respondía escuetamente; nosotros no sabíamos por qué él no decía nada. Así pasó todo el seminario. Entonces lo dejé porque no me daba nada. En cambio, por ejemplo, en esos primeros años asistí a unas conferencias de Václav Černý sobre la literatura moderna, y era lo opuesto de Mukařovský (además de ser su crítico acérrimo). Me encantó, fue una cosa impresionante. En esa atmósfera cerrada del marxismo, hablar de la poesía moderna, de la vanguardia, hablar de todas esas cosas... Luego empecé a leer a Václav Černý, pero no se asemejó en nada a ese primer impulso al verlo en vivo. Lo mismo con René Thom: yo me fui de esa conferencia porque no entendí nada, pero por lo menos el impulso me llevó a ver por qué invitaron a esta persona con este tema, y resultó una clave para mí. Así que la vida está llena de sorpresas.

A.B.

¿Y el encuentro con Fernández Retamar? Usted menciona en varias ocasiones que él fue a Praga, después, en Cuba, usted vio un curso suyo.

E.V.

Fue lo mismo. A Praga viene un poeta latinoamericano, deslumbra con su conocimiento de la poesía latinoamericana de aquel entonces. La poesía latinoamericana era un fenómeno importante y él la conocía toda al dedillo. Después empecé a conocer más a la persona, no tanto en La Habana, sino cuando él venía más a Praga, luego de la ocupación. Y ahí comenzaron más bien ciertas dudas. Se ve, ¿no? Un encuentro en cierto tiempo de crecimiento personal, la situación histórica: todo eso impacta positiva o negativamente. Luego lo vi como un funcionario de un régimen que me oprimía en mi país. Al final vi su trabajo sobre Calibán [1971] como una especie de traición, porque en La Habana él siempre decía: “yo estoy defendiendo la vanguardia en la Revolución”. “Calibán” es su rendición. Ahí se convierte en un funcionario gris del régimen.

A.B.

Tengo tres preguntas de gustos personales. Shklovski o Tynianov, ¿a cuál escogería?

E.V.

¿Por qué “o”, por qué escoger entre ellos? Para mí, es Shklovski y Tynianov. Shklovski abrió el camino; Tynianov da ciertas respuestas más complejas, muestra que ese camino es más complejo. Ahora, normalmente, el mundo prefiere a los primeros que a los segundos. Eso he notado, que siempre es más aceptado algo provocativo, muy unilateral (que, claro, luego resulta problemático), que lo que es más complejo. Ahí veo también la problemática de la Escuela de Praga: el formalismo ruso —el joven Shklovski, Jakobson— fue, en cierto sentido, muy sencillo; la Escuela de Praga trabaja con la complejidad y eso ya molesta, ¡hay que pensar mucho! (risas). Pero, en realidad, los dos polos son importantes. ¿Por qué? El uno desafía, señala cierto camino; y el otro responde y muestra ciertos alcances de ese desafío.

A.B.

Y de temperamento intelectual, ¿quién le parece más encantador, Shklovski o Tynianov? Usted los tradujo, es que escriben de dos maneras totalmente diferentes...

E.V.

Definitivamente Shklovski. Claro, en su primer período. Luego yo leí los trabajos de cuando él, en los años cincuenta, sesenta, vuelve a la teoría, pero es una vuelta ya sosa, que no tiene ese empuje, ese brillo de la primera fase. Tenía que medirse, es decir, ahí había una autocensura muy clara. Uno tiene que verlo relativamente. En aquel tiempo, él retoma ciertos temas de la vanguardia rusa, los lleva a la conciencia, pero de una manera tan cuidadosa, que, para alguien que quiere algo más significativo, no tiene importancia. Pero para alguien que vive en una situación en la que esos temas quedaron suprimidos, puede ser una revelación para buscar más. Hay que verlo en esta relatividad.

A.B.

Y si debe escoger entre Jakobson y Mukařovský, ¿a quién escogería?

E.V.

Mira: sería Jakobson por el temperamento, por el carisma (eso se ve), pero Mukařovský por la profundidad del pensamiento. Aunque uno tiene que decir que, tal como en cierto sentido Jakobson, también él trabaja con intuiciones...

A.B.

Y abre caminos. Es impresionante cuántos temas abrió.

E.V.

Mukařovský piensa un poco más profundamente; pero cuando miramos su camino desde finales de los años veinte, cuando entra en contacto con el formalismo ruso y cuando se gesta esa transición hacia el estructuralismo, y, al mismo tiempo, está la influencia lateral de Otakar Zich, quien lo conduce en su carrera académica: ahí tenemos muchas propuestas dejadas en el camino. Luego, a finales de los años treinta, viene mucha publicación sobre literatura. Eso, en cierto sentido, estrecha su estructuralismo. Entonces tenemos: finales de los años veinte, impacto de la fenomenología (de lo que no se supo mucho

hasta los años ochenta, noventa); luego, formulación del estructuralismo (formulación equívoca del signo en términos de semiología, pero en realidad desarrollado en términos fenomenológicos);⁷ treinta y cinco, treinta y seis, la gran obra *Función, norma, valor*... Ahí se va ampliando el enfoque, hacia cierta filosofía y semiótica de lo estético, y un bosquejo de una estética nueva. Y luego viene el angostamiento: enfoque en la literatura. Y esas obras, esos análisis del lenguaje poético y de las obras literarias, se reúnen en volúmenes en el primer tiempo de la ocupación. Eso luego se vuelve a editar, en el año cuarenta y ocho, después del golpe de estado comunista, justo antes de que el estructuralismo praguense fuese repudiado por decisión política. De manera que la imagen que se produce del estructuralismo praguense de Mukařovský es de análisis literarios, y eso estrecha también su concepto de semiótica. “Análisis literarios-literatura-lenguaje-el signo lingüístico-semiología”. Todo esto cambia en el año sesenta y seis, cuando se vuelve a publicar esa obra de comienzos de los años treinta, esa gran obra estética, y en torno a aquella temática alguna selección de obras dispersas. Pero el debate termina con la ocupación soviética. Después de una década perdida, en los años ochenta, empiezan a sacarse sus conferencias universitarias de finales de los años veinte, comienzos de los años treinta —es decir, esa cueva donde se fraguaba lo que deslumbró desde mediados de los años treinta—, ahí se ve el impacto de la fenomenología.

Cuando se hace la historia del estructuralismo praguense, a comienzos de los años setenta, ¿qué es lo que se conocía más [de Mukařovský]? Se conocían más esos trabajos sobre literatura, estaba lo recientemente redescubierto de la estética, que no se pudo discutir a fondo, entonces quedó eclipsado todo un período de formación muy importante, que no fue solo el formalismo ruso. Ahí está el equívoco: el formalismo ruso fue importante para dirigir la atención de cierta manera, pero hubo mucho más, que luego funciona como una especie de fondo que no se reconoce bien, hasta que se llama la atención sobre eso al publicarse las conferencias universitarias.

A.B.

Sigue siendo un tanto desafortunada la recepción de Mukařovský. Yo siento que en la historia del estructuralismo pasó un poco lo que pasa con las literaturas también, cuando las culturas dominantes juegan realmente un papel decisivo

7 Se refiere a “L’art comme fait sémiologique” (1934), traducido en *Signo, función y valor* como “El arte como hecho sígnico”.

en la difusión de las ideas. Como Kristeva y Tóodorov hablaron de los rusos, llegaron las ideas de los formalistas rusos a todo el mundo. Pero como Tóodorov y Kristeva no se mostraron tan entusiasmados con Mukařovský, en cierta medida, se bloqueó este proceso. ¿Por qué pasó eso? ¿Por qué los estructuralistas franceses (que en realidad también son eslavos) se portaron de forma tan diferente frente a los rusos y frente a lo de Praga? ¿Tiene una explicación?

E.V.

Como búlgaros, tenían que conocer ruso. El checo era una lengua diferente. Para ellos fue fácil hacer eso. Además, la importancia del formalismo se ancló con la presencia de Jakobson en Francia, en aquellos tiempos. Y, bueno, Jakobson no tenía tanto interés en decir: “yo en realidad fui el segundo de Shklovski y luego el segundo de Mukařovský”. Entonces, ahí se quedó la cosa. Y luego, tanto Kristeva como Tóodorov, empiezan a desarrollar sus propias líneas de pensamiento y dejan atrás este trabajo de comunicación de otras culturas. Es, en cierto sentido, natural. Se quedó todo eso a medias y dentro de una perspectiva muy limitada.

A.B.

También estaba mirando las lecturas que hacen los hispanistas latinoamericanos que tuvieron contacto directo con Praga, como Nelson Osorio, como Fernández Retamar. Si uno mira, ellos muestran un gran interés por esta posibilidad que abre la estética de Mukařovský de coordinar, de articular, lo social y lo formal. Estaba mirando todo lo que logró publicar, antes del golpe de Pinochet, Osorio: publicó dos números de revista *Problemas de literatura* (enero y septiembre de 1972), publicó este librito *Círculo de Praga*, en el que aparece [Oldřich] Bělič. En *Problemas de literatura* aparece su traducción de Eichenbaum. Veo también que en el consejo editorial de la revista están grandes críticos de la literatura latinoamericana. Usted, como latinoamericanista, ¿puede valorar si este interés que nació por la Escuela de Praga en Latinoamérica dio frutos, llevó a algún lado? ¿Fue un encuentro, o un desencuentro, o un *volo sospeso*...?

E.V.

Fue un encuentro momentáneo (risas). Ellos no conocían el checo, en realidad. No tenían acceso a esos textos. Necesitaban traducción. De ahí que Nelson me pidió una antología del formalismo, luego también algo de Praga. Después del

golpe, Nelson se fue a Praga, estuvo allí un tiempo, luego pasó a Alemania y pronto a Venezuela. Ellos estaban bien interesados, pero no tenían acceso. Y eso yo lo he visto en otros libros escritos en España o en México, por ejemplo. Uno ve que la gente que no tenía acceso al checo tenía que trabajar con materiales a veces secundarios, a veces marginales, o también malas traducciones, y al final todo eso influyó en el resultado de poco calado, digámoslo así. Entonces, en realidad fue un desencuentro. Y luego vino mi esfuerzo, con Jarmila Jandová, las traducciones [de *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský* y *Teoría teatral de la Escuela de Praga*], pero todo eso viene cuando la atención del público ya estaba en otra parte. Es un poco difícil llamar la atención y decir “aquí hay algo que sirve aún ahora”. Es un poco frustrante llegar tarde al mercado, cuando ya se vendió la mercancía y no hay compradores. Pero, en cierto sentido, es aún más maravilloso lo que se logró, de todas maneras.

A.B.

Si no fuera por el golpe de Pinochet, quién sabe, tal vez se hubiera logrado influir más en esta nueva crítica latinoamericana. Yo no soy especialista en estos temas, pero veo que hubo debates, polémicas, justo en los setenta, ochenta. Lástima que el estructuralismo de Praga quedó como un resumen de los resúmenes.

E.V.

Un resumen malo, además. Un resumen erróneo. Porque para muchos la Escuela de Praga es la lingüística, que fue más absorbida en la lingüística actual. Eso sí se logró trasvasar, pero la otra parte no.

A.B.

¿Y qué pasó con su libro⁸ que salió en Gredos con el análisis semiótico de textos hispánicos? ¿Este libro tuvo alguna recepción, alguna influencia real en los estudios latinoamericanos? Porque ahí, en parte, está el método —aunque diferente—...

8 *Cuatro claves para la modernidad: análisis semiótico de textos hispánicos: Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante* (1984).

E.V.

Para mí es un libro logrado. Logrado, aunque también tiene su historia. Yo fui a España, durante mi sabático, con un mamotreto de cuatrocientas páginas, porque quería mostrar la unión de la teoría y de la crítica práctica. Debía ser un libro que juntara las dos cosas. Entonces fui a Gredos, y allá me dijeron: “de ahí nos interesan esos trabajos [Aleixandre, Borges, Carpentier], pero no el resto”. Saqué esos trabajos y fui a Cátedra con el resto, donde se me rieron en la cara y me dijeron: “usted nunca haga eso de mostrar un libro del que ha sacado partes” (risas). Bueno, yo no tenía opción. Estaba en España en un hostel, pude escribir algo poco en una máquina prestada en la trastienda de un local... Ellos luego se arrepintieron, cuando salió el libro en Fundamentos, pero ya era tarde. Sin embargo, ese proceso tuvo su lado bueno, porque me obligó a hacer dos libros de un solo mamotreto. Una vez regresé a Arizona tuve que escribir una nueva introducción al libro *Cuatro claves...* y hacer otra a ese libro de *Metaestructuralismo...*⁹ A mucha gente le gustó el libro *Cuatro claves...*, se vendió muy bien y casi me ganó una cátedra de Stanford. De modo que tuvo cierto impacto. Lo único que no pegó con esta época de especialización es que la mitad del libro es peninsular y la otra mitad del libro es latinoamericanista. Entonces, cuando veo reseñas del libro, o reseñan la primera mitad o la segunda mitad. ¡No he visto una reseña de alguien que se atreviera a leer el libro completo! (risas). Pero una de las cosas que quería mostrar era la unidad de los géneros literarios, cómo uno podía trabajar de la misma manera con la poesía y con la narrativa.

A.B.

A propósito, el formalismo y el estructuralismo trabajan tanto el verso, la versología, como la teoría de la prosa, pero después yo siento que tienden a separarse. Esta unión no se mantiene. Usted también trabajó en versología y en la teoría de la prosa. Ahora me dice que quiso mostrar cómo esto puede ser algo conjunto. ¿Por qué se da esta separación y cómo evitarla? ¿Y se puede evitar, o es una lógica interna de estas disciplinas la que no permite mantener lo que en el impulso inicial es conjunto?

9 Volek, Emil. *Metaestructuralismo: poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Madrid, Fundamentos, 1985.

E.V.

La versología es más específica, es cosa del discurso, eso limita, mientras que la narratología empieza con el discurso, pero luego crea niveles, cuando saltamos al nivel de la historia, del relato. Pero cuando hablamos de géneros literarios, yo creo que operan en todos los textos literarios: poéticos, dramáticos, narrativos, con sus diferencias, por supuesto. Ahí no vería una separación rigurosa.

A.B.

Siempre que hablo con mis estudiantes del ensayo de Jakobson “Lingüística y poética”, aunque entiendo perfectamente cómo funciona la definición de la función poética en el discurso en verso, no sé por qué él habla de la función poética sin mencionar qué ocurre con la prosa...

E.V.

¿Porque no funcionaría?

A.B.

Exactamente.

E.V.

Esa función poética está limitada a la poesía, está limitada al discurso en verso.

A.B.

Entonces hay un problema ahí que no sé cómo resolver. No sé si usted sabe cómo resolver ese problema.

E.V.

Hay muchos problemas con ese esquema. Por ejemplo, cuando Jakobson dice “la función estética o poética es la orientación del signo hacia sí mismo”, el semiótico checo Ivo Osolsobě fue el primero en plantear que esa es la función ostensiva —yo lo intuía, porque Osolsobě fue otra influencia importante, sobre mi concepto de semiótica; pero él lo publicó antes—: la ostensión se da cuando se muestra algo significativamente en su materialidad. Puede ser una cosa, un signo, nosotros. Si nosotros reconocemos que, en realidad, esa orientación hacia sí mismo es la función ostensiva, se libera la función poética para algo diferente. Ahí entra Mukařovský con su nuevo concepto de lo estético, no como limitante,

como excluyente, sino como una función que integra distintos valores en una especie de conjunto estético (en la sección sobre el valor en *Función, norma...*). Esa sería otra crítica a este esquema, entre tantos que se le pueden hacer.

A.B.

Eso pasa cuando uno lee textos tan famosos: es un poco inevitable enseñar apoyándose en estos textos, pero uno mismo no está de acuerdo del todo.

E.V.

Exacto. Es un esquema [el de Jakobson] muy bonito, que es muy fácil de repetir si no se piensa mucho. Cuando se piensa, se desintegran muchas cosas, por ejemplo, ese concepto de “mensaje”. “Mensaje” viene de la cibernética: es entendido como un paquete que se pasa del emisor al destinatario. Pero el mensaje en la comunicación no es un paquete que se pasa así. Ahí puede venir Bajtín: es un mensaje modificado con miras al destinatario y a su universo de valores. Y las complicaciones con un mensaje literario se multiplican. Pero, a lo mejor, está bien partir de ese esquema y criticarlo, o criticar las ambigüedades. Vemos también, en Mukařovský, cuando trabaja con el concepto de “signo” y de “obra signo”, que a veces le pasa que, en lugar de obra signo (es decir, algo muy complejo), se le cuela signo sencillo, y entonces dice disparates. Por ejemplo, en ese trabajo pionero, “El arte como hecho signico”, se habla de la obra como signo en la conciencia de la comunidad: así, si decimos “abuela”, todos los hablantes del idioma saben que es una abuela, pero *La abuela* de Božena Němcová, el gran libro del siglo XIX checo, no está en la conciencia de los hablantes de la misma manera; es un signo complejo. Si nosotros decimos: “el significado es lo que está en la conciencia del colectivo, etc.”, bueno, *La abuela* de Božena Němcová no está ahí, es un cero. *Don Quijote*, si se piensa en el ámbito hispano, algunos lo recitarán (al menos algo) de memoria y muchos ni han oído de él. Entonces, lo común en la conciencia de todos los hablantes del idioma al final es cero. Se le cuela ese equívoco. Obra signo, ¡muy bien!, pero hay que entender que es algo de un nivel completamente distinto de un signo sencillo. Le pasa a Mukařovský y les pasa a otros.

A.B.

Usted mencionó que casi gana un puesto en Stanford (risas). En general, ¿cómo se siente dentro de la academia norteamericana? ¿Qué lugar encontró allí? ¿Cómo se relaciona usted con las tendencias académicas de los últimos treinta años?

E.V.

Hay que decir una cosa: en mi país, cuando yo salí, había toda esa limitación ideológica, todo ese control político, etc. Entonces salir ya fue una liberación. Y uno tiene que adaptarse a condiciones extranjeras. Ahora, lo que me decía la gente en Alemania, y yo lo creo y lo viví: “usted puede tener un puesto pequeño aquí, a lo mejor, pero nunca va a ser completamente aceptado, nunca va a ser *full Professor*”. En los Estados Unidos esto es muy diferente. No hay esas limitaciones, pero uno trae ciertas limitaciones consigo: no conoce el sistema, no habla el inglés sin acento extranjero, etc. Con todos esos condicionamientos, yo tuve muchísima suerte. Estoy en Arizona, es decir, estoy como un profeta en el desierto, pero felicísimo, porque mi universidad, a la que llegué en el setenta y seis, una pequeña universidad provinciana, ha crecido en estos años hasta ser una potencia mundial.

A.B.

Yo vi que es una de las universidades públicas más grandes.

E.V.

Sí, estamos entre las más grandes, sino la más grande. Además, la parte online es todavía otra dimensión. No hay límites, realmente. Fue un crecimiento tremendo, que se vio reflejado en la inversión, por ejemplo, en la biblioteca, entre otras cosas. En esos años, en los que yo necesitaba materiales (era la época pre-Internet), yo podía conseguir aquí de todo. Para mí, este lugar es un lugar precioso. Si yo hubiera terminado en una pequeña *community college* (como mucha gente de gran talento), donde no hay dinero para estas inversiones, mi desarrollo habría sido diferente. De manera que yo no me quejo de no haber ganado la cátedra de Stanford o de no haber llegado a UCLA. Esa es una parte. Luego viene el contexto académico, del que le contaba: los años setenta y ochenta, de apertura y avidez por nuevas cosas. Después viene esa ola “post”: posestructuralismo, posmodernidad. Yo tuve mis escaresos intelectuales en estas cosas. Y ahora soy un poco como un dinosaurio, que trata de mostrar que es importante tener conciencia de estos aspectos de épocas antiguas, que trata de comunicar a mis estudiantes teorías un poco más sofisticadas, más matizadas. Hoy hemos caído en crítica temática, ideológica, de activismo de género. Todo eso entusiasma a algunos y cansa a otros. Intento mostrar alternativas, mostrar que son importantes, interesantes. Nada más.

A.B.

Me parece importante mostrar que hay alternativas. Aunque debo decir que, cuando yo era estudiante en la Universidad de Moscú, muchos de mis profesores eran muy escépticos frente a todo lo nuevo: posmodernismo era el diablo, el feminismo y el poscolonialismo eran el diablo... Pero, después de haber estudiado y de haber vivido en otras partes, me di cuenta de que tampoco era tan acertada la posición de mis maestros.

E.V.

Es que hay ambientes intelectuales. Yo entiendo esa actitud. Lo tenemos mucho en América Latina. Cuando yo iba allá en los ochenta y noventa, y hasta más reciente, el último libro que leyeron algunos colegas a lo mejor fue en los años sesenta del siglo xx (dicho metafóricamente). Pero ahora hay mucha gente joven más avispada. En los Estados Unidos hay más empuje hacia el cambio, y entonces uno tiene que pensar nuevas cosas. Yo soy un contradictor nato. No se trata de “hay algo nuevo, lo acepto como Biblia”. Lo reflexiono y, lo que veo de interés, lo sitúo en el panorama que tengo. No es un rechazo a lo nuevo. Uno tiene que estar abierto: mientras estemos abiertos y estemos aprendiendo nuevas cosas, vivimos. Cuando dejamos de hacer eso, estamos intelectualmente muertos. Ese aprendizaje es importante, pero debe ser un aprendizaje crítico. De manera que yo no salto inmediatamente cuando viene una nueva ola, pero, después de algún tiempo, reflexiono y, si veo que es importante o interesante para algo, lo integro. Precisamente, si usted tiene en mente ese panorama que le pinté, de los distintos espacios que no se anulan entre ellos, tenemos ahora otro enfoque y hay que ver qué aporta. Siempre hay algo que uno tiene que repensar, y está bien, pero eso no anula el resto. La gente joven, formada en esas ideologías, es todo lo que conoce. Es su problema.

A.B.

Creo que es un buen punto para terminar: mientras estemos abiertos, vivimos.

Sobre el entrevistado

Emil Volek es profesor titular de literatura hispanoamericana y teoría literaria en la Universidad Estatal de Arizona en Tempe. Es compilador y traductor de los dos volúmenes de la *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtin* (1992, 1995). Junto a Jarmila Jandová editó la compilación en español de los trabajos sobre estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský (2000; segunda edición 2020), así como una antología de escritos de teoría teatral de la Escuela de Praga (2013). Recientemente vieron la luz dos colecciones de sus obras: *Obra selecta. Literatura cubana e hispanoamericana*. Valencia, Aduana vieja, 2020 y *Despistemes: La teoría literaria y cultural de Emil Volek. Una antología de textos*. Editado y traducido por Andrés Pérez-Simón. Madrid, Verbum, 2018.

Sobre la entrevistadora

Anastasia Belousova es profesora asistente del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia e investigadora del Instituto de Cultura Mundial de la Universidad Lomonósov de Moscú. Hace parte del equipo que desarrolla el CPCL, el Sistema de Información sobre la Poética Comparada y la Literatura Comparada (<https://cpcl.info/>). Algunas de sus publicaciones recientes son: “Política y poética: el hispanismo checo y la Escuela de Praga en Latinoamérica”. *RUS*, vol. 12, núm. 19, 2021, págs. 190-219; “Traducir a Dante otra vez: traducciones argentinas y rusas recientes”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 13-47 y “Rhythm, Syntax, Punctuation: A Distant Analysis of the European Sonnet”. *Studia Metrica et Poetica*, vol. 9, núm. 1, 2022.