

Entre la teoría literaria, lo novelesco, la vida. El movimiento del caballo y Zoo, o cartas no de amor, de Víktor Shklovski

PÉREZ, Agustina / FFyL- UBA - agustina1844@gmail.com

Eje: Literaturas en Lenguas Extranjeras

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: Víktor Shklovski – crítica literaria - vida*

› **Resumen**

The Knight's Move y *Zoo, or letters not about love*, de Víktor Shklovski, son libros signados por una proximidad temporal y una distancia espacial que trama entre ellos puentes y pasadizos. *The Knight's...* es una recopilación de artículos publicados en el periódico petersburgués *La vida del arte*, entre 1919 y 1921. *Zoo...* se escribe durante el exilio del autor en Berlín y se publica en 1923. La deriva editorial de ambas obras es elocuente. *The Knight's...* recibió escasa atención por parte de la crítica, debido principalmente a su demorada edición, varias décadas después de la muerte de Stalin. *Zoo...*, más atractivo quizá por postularse como novela epistolar, fue reeditado y traducido, aunque sufriendo en ocasiones recortes y omisiones no inocentes. Contra el lugar común crítico de que, para el formalismo, el arte es absolutamente independiente del modo de vida social, aquí, por el contrario, parafraseando a Shklovski, lo que es de la vida, de lo novelesco y de la teoría literaria se confunden totalmente en una superposición que exaspera las categorías tranquilizadoras. La 'crítica' de los artículos no opera como un compartimento estanco opuesto a la 'ficción' de la novela epistolar, sino que entre ambas hay una interrelación tensa e incesante, donde la vida atravesada por los reveses de la historia opera como terreno común. En estas obras la teoría no surge como un metadiscurso que dice sobre la literatura, sino que ambas se entrecruzan en un juego de enredos, equivalencias y discordancias, en el que la escritura hace su propia crítica, y de la intersección entre escrituras e historias surge la teoría.

› **Los libros de 1923**

Víktor Shklovski llega al Zoo, zona rusa de Berlín, en 1923, tras el juicio a los

Socialistas Revolucionarios que lo empujó a un doble exilio de la patria y del idioma. Es una época hostil, de alianzas endeble, de yuxtaposiciones eléctricas. La Rusia por la que se arriesgó la vida en el frente da la espalda. El soldado Shklovski, empleado como fuerza de agitación para arengar al ejército a luchar contra los alemanes, debe partir y encontrar asilo entre aquellos a los que apenas unos años antes tenía que combatir. No sorprende entonces la precariedad que acecha a ciertas palabras, el haz hormigueante de rasgos que se entrecuchan bajo la superficie lisa de 'frente' o 'enemigo'. 1923 es también un año literariamente prolífico: la editorial berlinesa Helikon edita *El movimiento del caballo, Viaje Sentimental y Zoo, o cartas no de amor*¹, libros contundentes como fortalezas pero plagados de ventanas y puentes. "Como siempre que se lleva un prejuicio social hasta el absurdo", escribe un León Trotsky (2006) pionero de la acusación que habría de impregnar buena parte de las lecturas críticas posteriores, "la evolución de Shklovski le ha llevado a un lugar extremadamente característico: ha terminado en la idea de que el arte es absolutamente independiente del modo de vida social" (p.112). No obstante, entre *Zoo* y *EMC*, parafraseando a Shklovski, lo que es de la teoría literaria y lo que es de lo novelesco y lo que es de la vida se confundieron totalmente. En este autor genial la teoría no es un metadiscurso que dice sobre la literatura, sino que ambas se entrecruzan en un juego de enredos, equivalencias y discordancias, en el que la escritura hace su propia crítica, y la teoría surge de la intersección del encuentro de escrituras e historias.

› *Prólogos e insomnio*

Ambos son libros que fastidian, que titubean, que amagan certeros. *EMC* tiene dos prólogos. El primero viene ilustrado con un tablero de ajedrez donde se ve el movimiento en L del caballo. Se explica que el extrañamiento que produce el desplazarse así tiene que ver con la convencionalidad del arte, y se agrega de inmediato que la segunda razón es que el caballo no es libre. El movimiento en L es la estrategia que se pone en juego cuando está prohibido tomar el camino recto. Otra capa de sentido se superpone: es también el movimiento del escape de Shklovski de Rusia. El libro será, en adelante, las diversas contorsiones de tal zigzagueo dado un contexto donde hay, como dice *Zoo*, tantas palabras prohibidas. Los artículos fueron escritos entre 1919 y 1921. Es un momento plagado de contradicciones que, como escribe Trotsky, obligan a decidirse 'intelectual y

¹ Resumen en adelante como *EMC*, *VS* y *Zoo*, respectivamente. Todas las citas están tomadas de las ediciones inglesas de Dalkey Press reseñadas en la bibliografía, que traduzco. Me ocuparé fundamentalmente de *EMC* y *Zoo*, aunque será imposible no referir ocasionalmente a *VS*. He abordado esta obra tensada entre crónica, memoria, testimonio, autobiografía en Pérez, Agustina, "Los frentes narrativos en *Viaje Sentimental* de Víktor Shklovski".

emocionalmente'. La revolución cortó el tiempo en dos, y ahora los voceros de ese tiempo quebrado demandan consignas claras y se arrojan el derecho a manejarse por pares dicotómicos que excluyen el gris, las gamas. Pero, ¿por qué elegir?:

Algunos dicen — en Rusia la gente se muere en las calles; en Rusia la gente come, o es capaz de comer, carne humana...
Otros dicen — en Rusia las universidades funcionan — en Rusia los teatros están llenos.
Vos elegís qué creer.
¿Pero por qué elegir?² Todo es cierto.
—En Rusia hay algo más.
—En Rusia todo es tan contradictorio que nos volvimos ingeniosos a pesar de nosotros mismos. (Shklovski, 2005:20)

El autor que va a destiempo en el tarareo de la cantinela revolucionaria tambalea a través de los prólogos, en el camino por un sí y por un no, hacia un todavía por nombrar, como escribe Samuel Beckett. En uno de los saltos abismales de renglón a renglón de su prosa, Shklovski se homologa con el caballo. El camino a los tumbos es el camino de los valientes³, que deben inventar nuevas formas de decir cuando las direcciones comunes han sido clausuradas, afirmación donde el desgaste normal de los procedimientos se empasta con la represión y la censura en la vida en la consecución de una forma.

El segundo prólogo se propone como una muestra de las poéticas índicas, donde se relata una historia dentro de otra. Una de ellas cuenta sobre un ciempiés que coordinaba sus múltiples patas pero, al concentrarse en cada una, “introdujo la centralización, la cinta roja y la burocracia, y fue incapaz de mover una sola pierna” (Íbid, 24). El ciempiés, atinado, sentencia:

Víktor Shklovski tenía razón cuando dijo que la mayor desgracia de nuestro tiempo es que el gobierno está regulando el arte sin saber qué es. La mayor desgracia del arte ruso es que lo descartamos como a la cáscara del arroz. Y, por cierto, el arte en general no es uno de los métodos de propaganda, es como las vitaminas, que deben estar en las comidas para agregar proteínas y grasas. Las vitaminas no son proteínas ni grasas, pero la vida del organismo es imposible sin ellas. La mayor desgracia del arte ruso es que no se le permite moverse orgánicamente, como el corazón se mueve en el pecho del hombre: está siendo regulado como el movimiento de los trenes. (Íbid)

La estructura de matrioshkas permite el enhebrado de las historias mediante el arrastre de imágenes que se van encastrando produciendo fricciones, fisuras, fallas donde aflora un sentido rajado, sí, pero impostergablemente presente, que encuentra su expresión

2 Unos años más tarde, Marina Tsvietáieva, menos lacónica y más imperialmente altanera, escribirá a Rainer María Rilke: “No quiero elegir (¡elegir es arraigarse, contaminarse!)” (Mayo 12, 1926).

3 Laura Estrin (2013) aborda y amplía con lucidez esta cuestión en lo que respecta al camino del *stalker*, en su capítulo “A modo de un final. Notas sobre Tarkovsky y la literatura rusa” incluido en *Literatura Rusa*, reseñado en la bibliografía.

no en la coagulación de una imagen total y estática sino en los devaneos de una oscilación inquieta. El párrafo no sólo se vincula con los cuentos que se acaban de narrar, sino que hace eco con *VS* y los relatos sobre la vida en el período de transición, la escasez de alimento, la necesidad de azúcar para que funcione el cerebro y el afán de controlarlo todo de las autoridades soviéticas. Al final de *EMC*, el propio autor se vuelve aquel ciempiés: “El espíritu está flameando./ Nos hacen añicos./ La vida no es construida por nosotros./ Estaba en tal desesperación que si cruzaba mis piernas, no podría saber cuál de ellas era la pierna derecha, cuál la izquierda” (Íbid, 140). *Zoo* todavía es más obstinado. De 1923 a 1964, suma un total de cinco prólogos. En el de 1928 dirá que da vueltas alrededor de los prefacios como un hombre que no puede dormir. En 1964, frente al pasado que ya no es más, el autor asegura que el libro todavía guarda mucho de él contenido en la sangre y el orgullo llamado lirismo. El primer prefacio apunta que inicialmente se planeaba realizar una serie de ensayos sobre el Berlín ruso, pero luego la idea de conectarlos con un tema general motivó el hacer una suerte de novela epistolar. El desarrollo epistolar se narra de acuerdo a la premisa de un hombre que escribe cartas a una mujer que le impidió hablar de amor. El plan para *Zoo* se trazará en este constante movimiento en L, donde la ironía vendrá en ayuda, corroyendo las palabras, pero permitiendo presentar aquello que está prohibido decir.

El aluvión de prólogos en ambos libros funciona como el procedimiento de enmarcado que, como el autor explica en su *Teoría de la Prosa* (1991), habilita acumular historias entre las que se genera una relación al menos por su enhebrado a nivel formal. Existen diversas aplicaciones para este procedimiento, una de ellas es retardar la acción al introducir leyendas en el cuerpo de la historia principal. Al mismo tiempo, es un procedimiento motivado por el deseo de contar. “Soy muy charlatán en la introducción a mi libro como una mujer que habla incesantemente para no dejar de hablar” (Shklovski, 2012:108), agrega en uno de los prólogos que se suceden como excusas. Tanto el procedimiento del enmarcado como la elección del género novela epistolar funcionan como articulaciones expansivas que permiten vincular motivos diversos y autónomos, haciéndolos entrar en nuevas relaciones y fricciones.

› *La escritura hace su crítica*

“¿Ves, Alia?”, escribe el autor, “nunca escribo de otra cosa que no sea de literatura” (Íbid, 123). Hay una movilidad constante entre teoría, crítica, vida, que hace que una se reescriba en otra. Retomando la imagen que titula la colección de artículos, Shklovski dirá en *Zoo*: “Moviéndome en diagonalmente como el caballo, he interceptado tu vida, Alia”

(Íbid, 23). El movimiento en diagonal lleva de la teoría literaria a la novela epistolar, de Alia a Rusia, de la amada indiferente a la historia que está “demasiado ocupada incluso para escribir cartas” (Íbid, 28). La prosa carga palabras, las ata al costado de la montura del caballo y después del trote llegan a destino con los nombres enmarañados. La palabra “dibuja en su estela decenas y cientos de asociaciones. Está permeada de ellas como el aire de Petersburgo durante una ventisca está permeado de nieve” (Shklovski, 2005:71). El amor no correspondido, como aquella patria que no oye razones, pone en jaque e indica: “—Viví, pero no ocupes ni tiempo, ni espacio./ Y añade: —Ahí tienes el día, y ahí tienes la noche, pero vos viví en los intervalos. Por la mañana y por la tarde no vengas” (Shklovski, 2012:38). En una situación terrible, obtusa, estancada e inelástica –como Shklovski indica que es la vida del mundo, en ese mundo particular de la Rusia revolucionaria-, estando obligado a quebrarse en el extranjero, se encuentra un amor que hará el trabajo por uno. Desde el cuerpo de las cartas, se mira a Alia como los niños miran a través del escaparate una muñeca, con los ojos del amante frustrado. Pero la voz se bifurca, y en los epígrafes que las anteceden toma la palabra la ironía del escritor-técnico que devela los dispositivos en juego en su composición. El acople entre el libro y la vida produce un tratado de teoría literaria. En palabras del autor:

¡Estoy realmente asombrado, Alia! Este es el problema: estoy escribiéndote cartas y, al mismo tiempo, estoy escribiendo un libro. Y lo que es del libro y lo que es de la vida se han confundido irremediablemente (...) Pronuncié la palabra ‘amor’ y todo se puso en movimiento. El juego comenzó. Y ahora ya no sé dónde termina el amor y dónde empieza el libro. (Shklovski, 2012:64)

Esta confusión se materializa en forma de cartas fanáticas de los paralelismos y las analogías que permiten ir del libro a la vida a través de movimientos en L. Estos procedimientos pueden funcionar, a su vez, como estratagemas de retardamiento. En la carta donde cuenta su paseo por el Zoo de Berlín, habla de la nostalgia atribuyéndola a lo que deben sentir los monos en una jaula-prisión al estar en un país extranjero. Recién varias cartas después se podrán llamar a las cosas por unos nombres más precisos: “Alia es la realización de una metáfora. Inventé a la mujer y al amor para hacer un libro sobre la incompreensión, sobre la gente extranjera, sobre la tierra extranjera. Quiero volver a Rusia” (Íbid, 103).

› *Historia y refuncionalización*

Lo que *Zoo* narra –retratos impresionistas de los amigos, la vida en el Berlín ruso, paisajes urbanos, fragmentos ensayísticos sobre teoría literaria- está atravesado de lado a lado por la historia. Pero, como indica Friedrich Nietzsche (2007), sólo aquello que no tiene

historia se puede definir, y así la tarea por contar se vuelve un itinerario de saltos, que llevan desde la mujer-patria que echa de casa hasta la mujer-europeizada de la cual se está separado por una distancia abismal. Las palabras no se encaminan unidireccionalmente, dan la vuelta, amagan una indicación y luego le contraponen la contraria, armando superposición a superposición un relato no-lineal, no-progresivo, no-acumulativo, inquieto, desesperado. En los libros fronterizos las imágenes viajan. Y en cada pasaje, la reaparición indica permanencia pero también inestabilidad. El samovar usado para clavar clavos que aparece en *VS*, donde el autor asegura que él también es de otra serie semántica, se vuelve título de un artículo en *EMC*, y se enrarece en *Zoo*, donde el amor es como los clavos usados para perforar las manos. “La guerra –privación- reorganiza las cosas a su propio modo, lo que es terrible pero honesto”, escribe el autor, “pero cambiar el significado de las cosas, perforar una puerta con una cuchara, afeitarse con un punzón y, al mismo tiempo, decir que todo está yendo bien —eso no es honesto” (Shklovski, 2005:26).

Para Reinhart Koselleck (1993), a partir de la Revolución Francesa el concepto de revolución da un viraje que la vuelve metahistórica. El acento trascendental que adquiere hace de ella un principio que regula la acción y el conocimiento de los hombres, capaz de servirse de cualquier medio en tanto su movilizar la historia desde el futuro salva su legalidad. Shklovski sabe de la necesidad del cambio y la refuncionalización a la que arroja la guerra, pero alerta de los desbordes a los que lleva el ver todo como equivalente, todo como válido por igual para cualquier fin. Así, cuando el autor ve que el Comisariado de Guerra regula y organiza jornadas de música, escribe:

Vi la guerra [...] Ahora mismo estoy encendiendo la estufa con libros. Conozco las reglas de la guerra y entiendo que a su propio modo reorganiza las cosas, reduciendo a un hombre a 80 kilos de carne, o usando una alfombra como sustituto de un fusible.
Pero está mal mirar a un samovar pensando cómo hacer para que clave clavos más fácilmente o escribir libros de forma tal que hagan un mejor fuego (íbid, 26).

La función primaria del objeto, como la función constructiva en una novela, no debería desdeñarse. Los escritos de Shklovski dejan testimonio de las modificaciones, alternativamente elogian o desprecian la refuncionalización, pero siempre de acuerdo a cada caso, generalizar está prohibido, toda similaridad debe medirse de acuerdo a su singularidad. Así, el materialismo histórico, aclara el autor, está bien para la sociología, pero es imposible usarlo como sustituto del conocimiento de las matemáticas y la astronomía. El autor se bate contra esta peligrosa igualación que decanta en indiferenciación e indiferencia. Mientras, “los posters cuelgan por todos lados: ‘Más importante’, ‘Más importante’, ‘¡Más importante de todo!’” (Íbid, 127). A contramano de la velocidad que todo lo altera, se reclama una relación con las cosas afianzada en otra temporalidad. Si bien se trata de un contexto donde los asuntos demandan rápidas

decisiones, para poder decidir es necesario saber qué se tiene para decir. Y alerta: “nos estamos perdiendo a nosotros mismos, volviéndonos tejido conectivo./ Pero el arte necesita lo local, lo vital, lo diferenciado” (Shklovski, 2012: 87), aclarando en *EMC* que en una obsesión histórica Rusia actúa y actúa, y de esta forma un proceso elemental usurpa el lugar de los tejidos vivos, que se vuelven tejidos teatralizados.

› *Montaje y ensamblajes truncos*

Ambos libros muestran una compulsión al ensamblaje. Ensamblaje que es una superposición brusca, a los golpes, trunca, dialéctica sin síntesis que da una totalidad rasgada donde los elementos heterogéneos convergen no en la apacibilidad de la cadena sino en el zumbido del enjambre. Montaje muy próximo al que por aquellos mismos años estaba teorizando Sergei Eisenstein donde el rol del espectador es fundamental para significar tal marejada de contradicciones aparentes que renacen en un sentido nuevo, móvil y abierto. Para hacer de un objeto un hecho artístico es necesario quitar la cosa de sus asociaciones acostumbradas, y así los avances técnicos se incrustan contra la vida:

Las cosas remodelaron al hombre — especialmente las máquinas.
Ahora el hombre sólo sabe cómo prenderlas, pero ellas continúan andando sin ayuda. Corren y corren, y chocan al hombre. (...)
Ahora nada es certero. El método reina soberano.
El método fue ideado por el hombre.
MÉTODO.
El método se fue de casa y empezó a vivir su propia vida.
La ‘comida de los dioses’ fue encontrada, pero nosotros no participamos de ella. (Íbid, 35)

En esta carrera precipitada,

Los días corren como vagones de trenes desbordados de extraños y variados vehículos, cañones, multitudes gritando una u otra cosa. Los días truenan como martinetes, golpe tras golpe, y los golpes se han mezclado ya y dejaron de ser audibles, como la gente que vive junto al océano y no escucha el sonido del agua. Los golpes truenan en alguna parte del pecho por debajo de la conciencia.
Estamos viviendo en la quietud del trueno. (Shklovski, 2005:70)

La religión que aparecía en *VS* como analogía estructural del ciego fanatismo revolucionario, es en *Zoo* un iceberg que flota por las páginas y que, al igual que los automóviles, tienden entre el libro conexiones precarias y asistemáticas que sostienen un tono. El clima ruso se vuelve, a través de la historia del apóstol Pedro, un motivo de fuerza para la negación del semejante:

No voy a escribir sobre el amor. Voy a escribir sobre el clima.
El clima en Berlín es bueno hoy [...] Por culpa del frío, el apóstol Pedro negó a Cristo [...] Si el clima

esa noche hubiese estado cálido, Pedro se hubiese quedado en la oscuridad y el gallo hubiese cantado para nada, como todos los gallos, y en el gospel no habría ironía. (Shklovski, 2012: 17)

Sigue Shklovski: “Perdoname, Velimir Jlébnikov, por calentarme al calor de una oficina editorial extranjera. Por publicar mi libro, y no el tuyo. Nuestro clima, maestro, es continental” (Íbid). El clima de Rusia, escribe el autor, haría que los discípulos se coloquen en fila para negar a Cristo... No se trata sólo de una lectura transversal de los evangelios, sino de la misma literatura rusa. La escena bíblica leída a través del dominio del clima había sido ya explicitada por Antón Chéjov en su relato “El Estudiante”, donde pasado y presente aparecen unidos por una cadena de acontecimientos que surgen unos de otros en una misma ristra de frío, hambruna, ignorancia atroz. La inadecuación del samovar que se usa para clavar clavos es colindante con la incompreensión:

El estado no es responsable de las muertes de seres humanos.

En la época de Cristo, no entendían el arameo e invariablemente fallaban al entender el lenguaje de la humanidad.

Los soldados romanos que clavaron las manos de Cristo no son más culpables que los clavos.

De todos modos, los que fueron crucificados sintieron mucho dolor. [...]

Y ser cruel es sencillo — sólo se necesita no amar. El amor tampoco entiende arameo ni ruso. El amor es como los clavos que se usan para perforar las manos (Íbid, 18).

También en *EMC* las referencias con lo religioso se entrecruzan. En el Talmud se lee que, de no haber suficiente agua, se la debe usar para lavarse y no para tomar. En Petersburgo, todos los baños están congelados. “Cómo ocurrió, la historia lo dirá”, escribe el autor, que agrega certero: “la revolución y el bloqueo [...] destruyeron el sistema de transportación. No había leña. El agua se congeló” (Shklovski, 2005:12). Ezequiel y Jeremías, según el antiguo testamento, cocinaron tortas de estiércol para enseñar a los habitantes de Jerusalén qué pasaría en caso de una siega. Mientras, “en Petersburgo todos los días las tortas eran cocinadas con heces de hombres” (Íbid). En todos estos relatos, lo que las sagradas escrituras señalan como casos paroxísticos se vuelve la dura realidad cotidiana en la vida rusa durante la revolución.

› *La teoría, la escritura, la vida*

En *EMC* los artículos de actualidad sumados a las inclusiones posteriores que hizo el autor al momento de editar el libro dibujan un óleo de la vida y el estado del arte en tiempos de la revolución y la NEP. En *VS*, el fagonazo de la revolución propició un quiebre en el tiempo, en el cual los hechos recientes, por la precipitación atolondrada de la velocidad, parecen ya muy alejados, al punto que hablar de ellos es ir escribiendo las propias memorias. En el caso de *Zoo*, no es la distancia impuesta por un tiempo subjetivo la

que abre al libro, sino otra sentenciada por una lejanía espacial palpable, concreta, de piedra. La figura de la amada, que de pronto se homologa con una patria indiferente y hostil, da un giro y se vuelve el contrapunto europeo que hace extrañar incisivamente a Rusia, donde algunas palabras, como el ‘nosotros’, son más fuertes. El libro gravita así tensionado entre el desdén y el deseo de regresar a casa, entre la ironía y la ‘apacible cólera’ como respuesta a la ofensa irremediable de la incompreensión, y el lirismo –de automóviles, paralelismos bíblicos, vestimentas- que arma la narración de la nostalgia. Como escribe el autor, hay gente con palabras y gente sin palabras. Y la gente con palabras persiste. Literatura y escritura salvaguardan la vida:

El sol sigue subiendo más y más alto, como en Cervantes: ‘derretiría el cerebro del pobre hidalgo, si tuviese alguno’.
El sol está sobre mi cabeza.
Pero no tengo miedo. Yo sé cómo está hecho Don Quijote.
Está hecho fuerte.
Y aquél que sea más fuerte tendrá una buena risa.
Ese será el libro. (Shklovski, 2012: 33)

Las perspectivas aéreas, anómalas, múltiples, permiten enfocar un mismo objeto desde diferentes aristas. Los entrecruzamientos bruscos hacen chispear las oraciones, generando que el roce alumbre por un momento algo que había rehuido a la luz. Así como el aire está permeado de gotas de lluvia, dice en *EMC*, la vida está permeada de otras vidas, de otros mundos. *Zoo* y *EMC* son libros que, derrocando la idea de conducto estanco y confundiendo lo que es de la teoría, lo que es de la novela, lo que es de la vida, dicen, en el momento borroso dominado todavía por la confusión, cuál era la sensación atmosférica que envolvía al San Petersburgo revolucionario y al Berlín de los exiliados.

› *Referencias bibliográficas*

- Estrin, Laura (2013). *Literatura rusa. Acerca de Blok, Bieli, Gorki, Bábel, Shklovski, Tsvietáieva, Jlébnikov, Platónov y Dowlátov*. Buenos Aires, Argentinian: Letranómada.
- Nietzsche, Friedrich (2007). *La genealogía de la moral*. Buenos Aires, Argentina: Gradifco.
- Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, España: Paidós.
- Shklovski, Víktor (1984). *A sentimental journey. Memoirs, 1917-1922*. London, UK: Cornell University Press.
- (2005). *The Knight's Move*. London, UK: Dalkey Archive Press.
- (1991). *Theory of Prose*. Illinois, USA: Dalkey Archive Press.
- (2012). *Zoo or letters not about love*. Illinois, USA: Dalkey Archive Press.

Trotsky, León (2006). *Literatura y Revolución*. Recuperado de:
<http://www.abrelosojos.yolasite.com/resources/Leon%20Trosky%20-Literatura%20y%20revoliucon.pdf>.