

VÍKTOR SHKLOVSKI

ESCRITOS SOBRE
ARTE Y LITERATURA

Este libro se ha impreso sobre papel procedente de fuentes responsables, certificado por el *Forest Stewardship Council*®.



Colección SDVIG
Textos de las vanguardias rusas
Viktor Shklovski

Director de la colección
Cristian Cámara Outes

© de los textos
© Viktor Shklovsky estate, all rights reserved
Published by arrangement with Elkost Intl
Literary Agency

© de la introducción
Iliá Kalinin

© de la traducción
Cristian Cámara Outes

© de la edición
© Ediciones Asimétricas, 2021
C/Cartagena 164. 28002 Madrid
e.asimetricas@gmail.com

Diseño gráfico y maquetación
Alejandro Sánchez Herrera
Sara Riza Pérez

ISBN
978-84-17905-83-5
Depósito Legal
M-19310-2021

Impresión
Estilo Estigraf Impresores

Impreso en España/Printed in Spain
Queda prohibida la reproducción total o parcial de cualquier parte de este libro, incluida la cubierta, por cualquier medio, aun citando la procedencia, sin la autorización expresa y por escrito del editor.

The publication was effected under
the auspices of the Mikhail Prokhorov
Foundation TRANSCRIPT Programme to
Support Translations of Russian Literature



Índice

Viktor Shklovski: Peripecias de la teoría, aventuras del teórico <i>Iliá Kalinin</i>	6
ESCRITOS SOBRE ARTE	
La resurrección de la palabra (1914)	68
Potebnia (1916)	80
Sobre poesía y lenguaje transracional (1916)	88
El arte como procedimiento (1917)	110
El espacio pictórico y el suprematismo (1919)	130
Sobre la factura y los contrarrelieves (1920)	138
La literatura exterior a la fábula (1921)	144
El argumento cinematográfico (1923)	174
La prosa ornamental (1924)	182
La novela paródica. Sobre el <i>Tristram Shandy</i> de Sterne (1925)	210
La lucha por la forma (1927)	238

VÍKTOR SHKLOVSKI: PERIPECIAS DE LA TEORÍA, AVENTURAS DEL TEÓRICO¹

ILIÁ KALININ

(1) Esta introducción es una versión ligeramente abreviada del artículo publicado originariamente como “Formalnaia teoria siuzheta / strukturalisticheskaia fabula formalizma”; en: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2014. n° 128. Agradecemos al autor y a la redacción de la revista el permiso para reproducir el texto.

1. Ciencia y revolución

El formalismo surgió antes de la revolución, en un momento en que la tempestad ya se dejaba sentir. Sobre la gente de mi generación, gente que con frecuencia tuvo un destino triste, a veces se dice que fuimos las víctimas de la revolución. Pero esto no es así. Nosotros fuimos los hacedores de la revolución y sus hijos.

Víktor Shklovski

El hecho de que la fecha de la fundación de la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (Obshestvo Izuchenia Poeticheskogo Yazika – OPOYAZ) esté incrustada entre las fechas de la Primera Guerra Mundial y la Revolución rusa no es una mera coincidencia histórica, del tipo de las que permiten que los pequeños acontecimientos históricos se fijen con mayor claridad en el eje de los grandes eventos. La guerra y la revolución plantearon el contexto, el fondo sobre el cual se desarrolló una nueva teoría literaria y la vida de las personas que la elaboraron. Pero sobre todo supusieron una ruptura radical que se convirtió en el fondo y la forma, hablando con el lenguaje de la estética clásica o, más bien, pasando a la terminología de nuestros protagonistas, en el material y el estilo, la factura y el procedimiento del formalismo ruso. Esta ruptura radical (expresada en sus manifestaciones históricas más extremas, la guerra y la revolución) se convirtió en la fábula y la trama de la biografía individual y el destino de los mismos integrantes de la escuela formalista. (2) Los términos fundamentales elaborados por el formalismo, y que conformaron su repertorio conceptual y su óptica analítica, como extrañamiento, desplazamiento, deformación, lucha entre géneros mayores y menores, entre generaciones, entre arcaísmo e innovación, entre otros,

fueron en cierto modo transposiciones figurativas, metáforas conceptuales, que servían para traducir la brutal literalidad de los cataclismos sociales en el lenguaje convencional de la teoría literaria y, por tanto, también para transformar (al menos hasta cierto punto) la severidad de la necesidad histórica en la libertad del pensamiento teórico. Borís Éichenbaum, en un texto escrito a finales de los años veinte en el que recuerda las escaramuzas revolucionarias que acompañaron al nacimiento del nuevo método, yuxtapone en una sola enumeración toda una serie de elementos dispares: la guerra, la revolución, la muerte de los padres, el hambre, el frío, la vida en las trincheras, el encuentro con Shklovski y Tyniánov, la OPOYAZ, “todos estos eran accidentes históricos y casualidades, eran los movimientos musculares de la historia, su elemento mismo”. (3) Precisamente, se podría decir que fue esta imbricación histórica la que confirió buena parte de la energía intelectual que caracterizó al movimiento, orientada siempre hacia la descripción de la historia en sus “movimientos musculares”.

Incluso el nombre mismo de la nueva agrupación poseía una resonancia reconocible de la época revolucionaria, que resulta más perceptible si se compara con otras agrupaciones que

(2) “No conocíamos otra vida que la de la guerra y la revolución. Esta vida podía ser cruel, pero era imposible escapar de ella”. SHKLOVSKI, Viktor. *Zoo o cartas no de amor (Zoo ili Pisma nie o liubvi)*. Moscú: Sovietski Pisatel, 1966 (1923) p. 200. También el ingreso en la OPOYAZ del mucho más moderado políticamente Borís Éichenbaum estuvo relacionado con la experiencia de desplazamiento cultural provocado por la revolución. En 1918, en su artículo *Sobre la palabra artística*, escribió: “Sea lo que sea lo que nos deparen estos extraños días, una cosa es indudable: la vida se ha estremecido, la palabra ha sido dislocada, la cultura ha sido desplazada respecto de su punto muerto previo”. En ese mismo año, como si tratase de sincronizar su trayectoria biográfica con el movimiento de la historia, escribe uno de los manifiestos más combativos de la nueva teoría literaria, *Cómo está hecho El abrigo de Gógol*, y rompe decididamente con su formación previa crítica.

(3) EICHENBAUM, B. *Mi crónica (Moi vremennik)*. San Petersburgo: INAPRES, 2001 (1929). p. 60.

existían en Rusia en la época, como la Sociedad de Amantes de la Literatura (1811-1930), organizada en la Universidad de Moscú; o la Sociedad Neofilológica (1885-1918), creada por Aleksandr Veselovski en la Universidad de San Petersburgo. A diferencia de ellas, en primer lugar, en la denominación de la OPOYAZ se declaraba de manera provocativa al lenguaje poético como el objeto de interés específico de la investigación, frente a las denominaciones más imprecisas de la literatura y la filología. Pero, además, estaba presente en ella una estructura fonética que evocaba el nuevo curso acelerado de la historia, que exigía abreviaturas y siglas y prefería las estridencias de la vida urbana frente a la cadencia melodiosa de la época previa. En esto la abreviación de la OPOYAZ recordaba a los nombres de partidos políticos y asociaciones de combate y precedió en varios años a las denominaciones de las agrupaciones artístico-culturales que surgirían durante el periodo de la revolución cultural de los veinte y los treinta (Proletkult, LEF, REF, RAPP, etc.). (4) Incluso se puede decir que recordaba a los hábitos de pronunciación vanguardista y al mismo lenguaje *zaum* de los futuristas, que precisamente proponía una inversión radical en la concepción acerca del lenguaje poético. (5)

(4) Respectivamente: Cultura Proletaria, Frente Izquierdista de las Artes (1922-1929), Frente Revolucionario de las Artes (1919-1932) y Asociación Rusa de Escritores Proletarios (1925-1932). Shklovski fue especialmente cercano al grupo LEF, en cuya revista publicaron los formalistas sus artículos en muchas ocasiones. Hasta 1918 Shklovski fue miembro del partido clandestino Social Revolucionario, dividiendo sus actividades entre el partido y la OPOYAZ, y sirviendo a la revolución en el frente político y en el frente cultural. Entre 1922 y 1923 tuvo que exiliarse en Berlín a consecuencia de sus actividades políticas.

(5) El complejo fónico *opoyaz* podría haber formado parte del famoso poema de Alekséi Kruchiónych *dyr byl schshyl*, escrito en el mismo año de 1913 en el que el joven Shklovski leyó su primer panfleto teórico que, como diremos más tarde, supuso el inicio de una nueva dirección en teoría de la literatura. Por cierto, los mismos formalistas solían escribir el nombre de su asociación como *Opoyaz*, trasladándolo de esta manera desde la serie de las siglas hacia la serie de las palabras transracionales.

La primera aparición pública de la nueva corriente teórica tuvo lugar el 13 de diciembre de 1913 en el famoso café artístico El Perro Vagabundo. Un joven Shklovski (1893-1984), estudiante de primer año de la Facultad de Historia y Filología de la Universidad de San Petersburgo, leyó el panfleto “El lugar del futurismo en la historia de la lengua” ante un auditorio repleto de celebridades consolidadas del ambiente literario del momento, como V. Maiakovski, D. Burlíuk o A. Kruchiónyj. La disertación se incluyó en el programa de la noche gracias a las insistentes recomendaciones de Nikolái Kulbin, médico militar, músico, artista, vanguardista y, lo que es más importante, uno de los principales organizadores del proceso artístico en el periodo anterior a la guerra, y provisto una sensibilidad excepcional para todo lo nuevo. Kulbin se había encontrado con Shklovski poco antes en un tranvía y le habían asombrado las aptitudes del joven prodigio. Como escribió más tarde Benedikt Lifshít en sus memorias:

Kulbin era sin duda demasiado entusiasta y extendía patentes de genialidad con excesiva generosidad. Sin embargo, aquella noche este joven de mejillas sonrosadas, ataviado en su uniforme escolar, realmente nos produjo la impresión de un niño prodigio. (6)

Al parecer, el discurso de Shklovski fue recibido con considerable escándalo (el primero de muchos):

El público se abalanzó sobre nosotros. Maiakovski se abrió paso entre la multitud como un hierro candente por la nieve.

(6) LIFSHITS, B. *El arquero tuerto (Polutoroglasí strelets)* Leningrado: Sovetski pisatel, 1989. p. 462.

Kruchiónyj gritaba y daba patadas con sus zapatones [...] Yo me lancé hacia la salida devolviendo los golpes a derecha e izquierda. Era joven y fuerte. Me abrí paso. (7)

Curiosamente, entre los documentos que se han conservado de las primeras apariciones de Shklovski se encuentra uno de Éichenbaum, futuro compañero de afanes polémicos en la OPOYAZ. Éichenbaum era siete años mayor que Shklovski y ya poesía un pasado en la cultura clásica petersburguesa, un pasado que no le permitía abrazar con tanta facilidad las innovaciones del futurismo. Las primeras declaraciones de Shklovski están llenas de un *pathos* de afirmación combativa del momento del “intervalo”, ese momento de oscilación en el que el arte antiguo ya ha muerto y el nuevo se encuentra todavía por nacer, y privadas de cualquier matiz de nostalgia por ese mundo que se perdía: “el arte antiguo murió porque es viejo, su única culpa es no haber muerto mucho antes, y la tarea del nuevo arte es la de no retrasar sus funerales”. (8) Éichenbaum escuchó por primera vez a Shklovski en la velada futurista del 8 de febrero de 1914 en la Academia Tenishev y resumió sus impresiones en una carta a su padre:

Habló sobre Rodin, y sobre Veselovski, y sobre Liálevich, sobre las cosas y los disfraces de las cosas, sobre la muerte de las palabras

(7) SHKLOVSKI, Víktor. “Sobre Maiakovski” (“O Maiakovskom”), en: *Sobranie sochinenii*. Moscú: Sovietski Pisatel, 1974 (1940). vol. III p. 51.

(8) SHKLOVSKI, Víktor. “La resurrección de la palabra” (“Voskreshchenie slova”), en: *Gamburski schiot*. Moscú: Sovietski Pisatel, 1990 (1914). p. 40. Aquí habría que recordar que el afán revolucionario de innovación característico de la teoría de la OPOYAZ no consistía simplemente en el rechazo de lo antiguo, sino en la reelaboración y desplazamiento a los que se somete a la forma que se ha convertido en habitual y por ello ha perdido su eficacia estética.

y sobre el hecho de que la gente es infeliz por haberse alejado del arte, etc. Me dio la impresión del delirio de un loco. (9)

Pero es posible que este tipo de locura sea necesaria para provocar una revolución en la ciencia y cambiar su paradigma conceptual. (10)

Pocos años después, en 1916, se fundó la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético en la que, aparte de Shklovski, como instigador e inspirador, entraron también una serie de estudiosos de la literatura y lingüistas con un perfil más moderado y sistemático (S.I. Bernstein, E.D. Polivánov, R.O. Jakobson, L.P. Yakubinski, B.D. Tomashevski y otros). El piso de Osip Brik, que junto con su mujer Lili era próximo a Maiakovski y otros futuristas, y que también desarrolló una teoría fundamental acerca del concepto de “ritmo poético”, fue el primer lugar de encuentro de la nueva sociedad. En el año 1918 se unieron al grupo B.M. Éichenbaum (1886-1959) y Y.N. Tyniánov, que fueron los máximos responsables de la superación del estadio combativo de las declaraciones y manifiestos teóricos sobre la elaboración científica articulada de un nuevo saber acerca de la literatura. Es decir, ese nuevo espacio teórico que había sido previamente deslindado con extraordinaria audacia intelectual por Shklovski.

El surgimiento de la OPOYAZ no puede ser comprendido como la aparición de una nueva escuela científica o como un paso más en el desarrollo de una ciencia de la literatura. La OPOYAZ propugnaba una nueva forma de trabajo filológico

con los materiales literarios o incluso, de manera más amplia, una nueva forma de producción de conocimiento. Existen varias circunstancias que explican este aspecto renovador de la escuela, aparte de las conmociones socio-culturales de carácter tectónico a las que la historia de la cultura suele responder más rápidamente que la historia política.

La primera de estas circunstancias era la sensación generalizada de agotamiento de los acercamientos previos a la literatura que en su mayoría consistían o bien en una infinita labor de acumulación de materiales de archivo, o bien en un flujo inagotable de especulaciones de toda índole que utilizaban los textos artísticos como mero pretexto para disquisiciones de tipo psicológico, historiosófico, político o metafísico. E incluso, en los raros momentos en los que la literatura se convertía en el objeto propio del estudio científico, la metodología se tomaba prestada de alguna disciplina más o menos próxima, la historia, la etnografía, la sociología o la psicología. En consecuencia, se producía una separación entre el lugar desde el que se producía la observación del proceso literario y el proceso literario mismo, y la ciencia literaria ocupaba una posición subordinada respecto de una “metrópoli” que se consideraba más prestigiosa o autoritaria. Justamente con esta metáfora geopolítica Y. Tyniánov describe la correlación de fuerzas en uno de sus artículos más importantes: “La situación de la historia de la literatura entre las disciplinas culturales continúa siendo la de un territorio colonizado”. (11) Uno de los motivos del talante subversivo del formalismo ruso y de su indiferencia respecto de las jerarquías aceptadas era

(9) ÉICHENBAUM, Boris. *Sobre literatura. Trabajos de varios años (O literature. Raboty raznykh let)* Moscú: Sovietski Pisatel, 1987. p. 12.

(10) Ver: KUHN, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions* Chicago: University of Chicago Press, 1962.

(11) TYNIÁNOV, Yuri. “Sobre la evolución literaria” (“O literaturnoi evolutsií”), en: *Poética. Historia de la literatura. Cine (Poetika. Istoría literaturii. Kino)* Leningrado: Nauka, 1977 (1927). p. 270.

la intención consciente de transformar el estatus epistemológico de los estudios literarios, desplazando hacia el centro de los saberes socio-humanísticos aquello que hasta entonces se encontraba en la periferia.

La segunda de estas circunstancias se refiere a la especificidad del mismo proceso artístico y literario de mediados de los años diez, vinculado a la crisis del simbolismo y la aparición de toda una nueva serie de tendencias poéticas. Ya Viktor Erlich, discípulo de Roman Jakobson, al escribir la primera monografía extensa dedicada al formalismo ruso en 1955, consideró que la atención que la nueva generación de filólogos dedicaba al lenguaje poético estaba relacionada con el hecho de que:

El discurso poético constituye un tipo de discurso funcional puro, en el que todos los elementos están subordinados a un solo y único principio constructivo, y toda la oración está organizada de la manera más estricta con el objetivo de alcanzar el efecto estético deseado. (12)

Sin embargo este es un buen ejemplo del error característico que surge en la lectura retrospectiva de los materiales y que consiste en una cierta confusión entre las causas y las consecuencias. Según esta lógica, los integrantes de la nueva orientación teórica investigaban el lenguaje poético porque veían en él algo que todavía no estaban en disposición de descubrir. El impulso inicial se interpreta aquí como un eco del resultado final y la selección del objeto se explica partiendo de las argumentaciones de un método virtual todavía inexistente.

(12) ERLICH, Viktor. *Formalismo ruso: historia y teoría (Russki formalizm: istoria i teorija)*. San Petersburgo: Akademicheski Proekt, 1996. p. 62.

Pero las ideas acerca de la completa “funcionalidad” del discurso poético (R. Jakobson), de su total organización (V. Shklovski), o de su subordinación a un principio constructivo dominante (Y. Tyniánov) no precedieron al interés por el objeto seleccionado, sino que surgieron tentativamente durante el proceso de su investigación. La causa real, tanto histórica como biográfica, de que el foco fuese puesto precisamente sobre esta dimensión del lenguaje poético fue un poco distinta. Y lo cierto es que no es muy difícil dar con ella siempre y cuando desechemos esa concepción de la historia de la ciencia que la representa como una esfera cerrada de producción de conocimientos puros. Este rechazo es tanto más pertinente en el caso de la OPOYAZ y de la génesis de sus ideas por cuanto que la mayoría de sus integrantes se alejaron mucho del perfil del científico erudito encerrado en su gabinete. En este momento de gestación el impulso exclusivamente científico se mezclaba de manera inextricable con la literatura y el cine, la crítica literaria y las polémicas periodísticas, la organización práctica de nuevas instituciones pedagógicas y artísticas y los debates acerca de la organización de la nueva sociedad del futuro, en la configuración de un temperamento intelectual específico.

Es indudable que en la etapa inicial de formación de la nueva teoría el empeño fundamental consistió en afirmar la autonomía radical de la literatura y el lenguaje poético. Este énfasis era imprescindible para arrancar a los estudios literarios de la posición de “territorio colonial” en la que se encontraban. Sin embargo, durante la década de los veinte se configuró un enfoque mucho más sensible a las influencias de los contextos socioculturales, que desde la perspectiva formalista se consideraban integrados dentro

de la historia literaria, en un movimiento incesante de redefinición de las fronteras entre lo literario y lo no literario. Lo mismo puede decirse acerca del estatuto epistemológico de la ciencia literaria como tal, que fue problematizado por el formalismo ruso tanto en el aspecto de la delimitación de sus fronteras estrictas como de las ideas convencionales acerca de la producción de conocimiento académico. La ampliación extraordinaria de los objetos de estudio, la interdisciplinariedad, la concepción del campo literario como espacio de lucha entre tradiciones genéricas y la mezcla de estrategias discursivas científicas y literarias fueron algunos de los rasgos característicos de lo que se puede denominar como poética formal, de su manera particular de trabajo con los materiales. Shklovski en una ocasión se refirió a esta heterogeneidad del hecho literario a través de una metáfora procreativa: “una obra literaria no solo proviene de una obra literaria anterior, sino que también necesita un padre de afuera”. (13) En el origen de la OPOYAZ no solo se encuentra la tradición académica previa. El rumor de la época penetraba en los pasillos de la universidad y fecundaba con nuevas ideas el pensamiento literario. La revolución poética del futurismo ruso fue el “padre de afuera” imprescindible para engendrar el formalismo.

Los integrantes de la OPOYAZ (sobre todo Shklovski, Jakobson, Tyniánov y Éichenbaum) no solo fueron historiadores impasibles, sino también sujetos participantes de los procesos literarios que intentaban comprender y describir. Eran agentes de esa nueva cultura cuya vanguardia teórica

(13) SHKLOVSKI, Víktor. “Sobre el escritor y la producción” (“O pisatele i proizvodstve”), en: *Sobranie sochinenii*. Moscú: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2012 (1927). vol. 1. p. 626.

era la OPOYAZ. (14) En este sentido no se puede decir que los formalistas vieran en el lenguaje poético el material ideal para una teoría formal que todavía no existía como tal, sino que más bien su desplazamiento del foco interés desde las profundidades semánticas de la palabra poética hacia su factura material y fónica fue uno de los ingredientes de la ruptura con el paradigma estético simbolista que estaba teniendo lugar en la época. Tanto Shklovski como Jakobson se inspiraron en la poesía futurista en sus primeros manifiestos teóricos e incluso probaron sus fuerzas como poetas transracionales. La escuela que posteriormente adquirió fama mundial con el nombre de formalismo ruso nació como un intento de comprensión y descripción teórica del nuevo arte y los representantes del método formal actuaron como mediadores entre las prácticas artísticas y la teoría literaria, perfilando sus concepciones generales acerca de los mecanismos del lenguaje poético y de la historia del arte verbal desde el punto de vista de una situación histórico-artística concreta. La fuerza de la explosión conceptual producida por este grupo de jóvenes historiadores de la literatura resultó ser directamente proporcional a las presiones procedentes

(14) Shklovski comienza a escribir prosa autobiográfica en 1919 y no dejará de hacerlo durante toda su vida. Tyniánov empezó a escribir novelas históricas de manera bastante casual, por sugerencia de Kornéi Chukovski, pero a partir de la mitad de los años veinte ya era percibido por el gran público sobre todo como un escritor de ficciones, gracias a novelas como *Kujlia* (1925), *La muerte de Vazir Mujtar* (1928) y *Pushkin* (1943). Éichenbaum publicó una novela no muy afortunada, *El camino hacia la inmortalidad* (1933), y la novela corta *Lérmontov* (1936), pero en sus diarios constantemente se queja de su falta de realización como escritor. Subrayo una vez más que no se trata de una mera coincidencia de temperamentos creativos entre los representantes de una escuela filológica, sino de un rasgo constitutivo que consiste en la participación activa de unos críticos literarios dentro del proceso literario de su momento, que de este modo se convertía de manera simultánea en el objeto de investigación, la textura analítica y el medio histórico dentro del cual se despliega la reflexión teórica.

de su experiencia biográfica e histórica. Detrás de las afirmaciones generalizadoras acerca del lenguaje y la literatura se encontraban las experiencias de la guerra, la revolución, la convulsión social y cultural y la vanguardia artística. Y es quizás este enraizamiento en los procesos artísticos e históricos lo que le ha conferido a esta doctrina un especial atractivo para las sucesivas generaciones de investigadores.

2. La invención de la tradición

Sobre las interacciones mutuas entre el método formal y el estructuralismo.

Antes que nada: todas las denominaciones son falsas.

Víktor Shklovski

Antes de pasar al objeto propiamente dicho de nuestro artículo, parece conveniente decir algunas palabras acerca de la interpretación tradicional de la teoría narratológica de Shklovski. El propósito de estas páginas es el de considerar la teoría del formalismo ruso sin arrancarla de los contextos políticos, sociales, filosóficos y artísticos amplios en los que se configuró, y que fueron propiamente borrados en el proceso de su posterior recepción académica. De una manera general, la historia de la ciencia convencional no puede evitar recurrir a una perspectiva de lectura de los textos dominada por un punto de vista privilegiadamente retrospectivo. Y aquí no importa demasiado si se trata de inscribir el formalismo como precedente del estructuralismo, del postestructuralismo o de algún otro movimiento. Todos los intentos de “actualización” del formalismo, emprendidos durante las décadas de los cincuenta y sesenta,

o durante las décadas de los setenta y ochenta, han coincidido en neutralizar el potencial revolucionario propio de las ideas formalistas, enraizado en su integración completa en la época de las vanguardias, y en desplazar la herencia problemática formalista hacia la esfera del desarrollo de una ciencia filológica encerrada en sí misma. El resultado de embutir al formalismo en el estrecho recinto de la academia es el de transformar la historia en la mera historia de la ciencia, e inevitablemente el de reescribir la revolución en los términos de la tradición. El punto de vista de la historia de la ciencia (a pesar de toda su importancia) distorsiona el alcance de las tesis formalistas, las reinscribe en la serie diacrónica de la historia de la disciplina y las arranca de su conexión con el contexto histórico de circulación de ideas y prácticas (artísticas, sociales y políticas). Mientras tanto, el mismo formalismo enfatizó la imposibilidad de determinar de manera abstracta el concepto y los límites de la literatura y subrayó la necesidad de describir el hecho literario dentro de sus conexiones múltiples con el contexto inmediato. Es posible aplicar el proyecto teórico de Tyniánov a la descripción del formalismo considerado en tanto que “hecho literario”, atendiendo a los cambios en su sentido y su función en dependencia de los contextos con los cuales entró en interacciones dinámicas.

La siguiente cita de Víktor Erlich, el primer historiador del formalismo ruso sin contar a Roman Jakobson, resume de manera sintomática la perspectiva reduccionista que ha sido característica de la historia de la ciencia en su consideración de las ideas formalistas:

Si bien, por un lado, resulta completamente justificada la afirmación de que el formalismo ruso fue en sus mejores ma-

nifestaciones un precedente del estructuralismo, también es verdad, por otro lado, que el Círculo Lingüístico de Praga fue en muchos sentidos tan solo un desarrollo de las ideas formalistas. (15)

En esta definición se mezclan de manera inextricable el esfuerzo consciente por reconocer los méritos teóricos del formalismo ante el tribunal del desarrollo futuro de la disciplina y, todavía en mayor grado, el resultado inconsciente de disolución teleológica de la especificidad histórica inmediata del movimiento. Pero es en esta especificidad de su inscripción histórica en la que yace, para cualquier movimiento intelectual, un potencial semántico prácticamente inagotable, que puede ser actualizado y reconfigurado por una lectura que asuma escrupulosamente la constitución histórica del conocimiento. Además que, en este caso, este efecto de reducción retrospectiva afecta no solo al formalismo ruso, sino también al estructuralismo de Praga, que actúa únicamente como horizonte evolutivo del formalismo, despojado de su propia inserción histórica (radicalmente diversa, por cierto, de aquella en la que emergió el formalismo). (16) Como resultado, se puede decir que la teoría formalista queda reducida a una cierta “esencia” que en su propio momento no fue completamente descifrada y llegó a desplegarse únicamente en el posterior desarrollo de la teoría literaria del siglo xx.

(15) ERLICH, Viktor. *Formalismo ruso: historia y teoría*. p. 210.

(16) Sobre el contexto histórico-político de la fundación del Círculo Lingüístico de Praga, es interesante consultar: SÉRIOT, Patrick. *Estructura y totalidad: sobre las fuentes intelectuales del estructuralismo en Europa Central y del Este (Struktura a tselostnost: ob intellektualnyj istokaj strukturalisma v tsentralnoi i vostochnoi Evrope)*. Moscú: Yaziky slavianskoi kultury, 2001.

Es decir, justamente ese tipo de concepción “ontológica” contra la que el formalismo trató de luchar con todas sus fuerzas en su concepción del devenir histórico. (17)

De esta manera, nuestro propósito de observar desde un nuevo ángulo la teoría narratológica del formalismo ruso, y sobre todo de Shklovski, implica necesariamente una orientación crítica respecto de la interpretación dogmática habitual de la doctrina y el trayecto teórico recorrido por la escuela. No se trata de negar la relación existente entre determinadas concepciones formalistas y sus desarrollos originales durante el decurso del estructuralismo europeo. Pero sí de rechazar enérgicamente el carácter orgánico y sustantivo de semejantes relaciones genéticas entre dos construcciones teóricas diversas. Durante mucho tiempo semejante óptica retrospectiva, que reduce la especificidad del precedente, en sus “mejores manifestaciones”, a las posiciones de su heredero teóricamente más “avanzado”, ha sido dominante en los estudios literarios e, incluso, prácticamente un lugar común. La consecuencia es que los rasgos de la construcción teórica del formalismo han sido severamente deformados hasta tornarlos irreconocibles. Y para revertir esta distorsión es necesario aplicar una óptica de lectura diversa que los aprehenda en sus relaciones con el contexto de la época revolucionaria y en sus interacciones mutuas con toda una constelación de ideas y prácticas políticas, sociales, estéticas, etc.

La mirada arrojada al formalismo desde el estructuralismo posterior lo descifra como una suma de procedimientos

(17) Como escribe Tyniánov: “Todas las definiciones estáticas que se intenten dar del término de literatura son barridas por el hecho de su evolución”. TYNIÁNOV, Yuri. ‘El hecho literario’, en: *Poética. Historia de la literatura. Cine. Opus cit.* p. 258.

susceptibles de perfeccionamiento y lo despoja de su relación con los materiales históricos hacia los que estos procedimientos estaban orientados y a los que trataban de dar una respuesta. Esta mirada teleológica, de acuerdo con la cual “el estructuralismo fue el resultado final del formalismo”, bloquea la posibilidad de una lectura histórica, forzando a recodificar la doctrina formalista (cargada con su propio tiempo histórico) en los términos más tardíos de la teoría estructuralista. La historia se suplanta así por la genealogía (aunque no en el sentido de la genealogía de la que hablan Foucault y Nietzsche) (18) preocupada sobre todo por la limpieza de su linaje. Y hay una cierta ironía en el hecho de que los propios integrantes de la OPOYAZ (Shklovski, Tyniánov y Éichenbaum) tuvieran una relación tan complicada con sus propios discípulos y herederos. (19)

Shklovski, en un texto posterior, menciona un detalle curioso en relación con el surgimiento del neologismo de “extrañamiento” (*ostranenie*): “por supuesto, soy consciente de que debería haber escrito *ostrannenie*, con dos enes, pero se quedó con una sola, y así anda por el mundo

(18) Sobre la “genealogía” como proyecto alternativo de comprensión del movimiento histórico en su desarrollo conflictivo y que asume la imposibilidad de restitución del origen simple e identidad, ver: FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, genealogía, historia* (*Nietzsche, genealogía, historia*). Minsk: Krasiko-print, 1996. pp. 76-98. Sobre la proximidad de la teoría de la parodia de Yuri Tyniánov a una semejante comprensión foucaultiana de la historia y la genealogía, remito a mi trabajo: KALININ, Iliá. “Historia como arte de la articulación. Experiencia histórica y práctica (meta)literaria de los formalistas rusos” (“Istoria kak iskusstvo chlenorazdelnosti. Istoricheski opit i (meta)literarnaia kritika russkych formalistov”), en: *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2005. n° 71. pp. 122-127.

(19) Yan Lévcenko aplica el esquema historiográfico de los formalistas rusos de la lucha entre padres e hijos para tratar las estrategias con que la generación de los jóvenes formalistas (*mladye formalisty*) trataron de superar a sus maestros. LÉVCHENKO, YAN. “Ausentarse del juicio de la modernidad. Comentario de una entrada de diario” (“Neyavka na sud sovremennosti. Kommentarii k odnoi dnevnikovoi zapisi”), en: *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2008, n° 89.

como un perro con una oreja cortada”. (20) El término de la *ostranenie*, que se aparta de las normas morfológicas que postulan que debería ir escrito con dos enes, recuerda en parte el caso de la *différance* de Derrida, también anormativo desde el punto de vista de las reglas de la buena gramática francesa. Pero, aparte de su anarquismo gramatical, lo interesante es que ambos gestos conceptuales estaban llamados por igual, en cierta medida a partir de su mismo escándalo morfológico, a referir un cierto “juego sistemático de las diferencias”, (21) un cierto retorno de la capacidad de ver el mundo como aquello que permanece en permanente estado de devenir o, en otras palabras, en permanente estado de transformación de sus significados, los cuales surgen y se diseminan en el proceso inmanente de la escritura.

El artículo de Shklovski “El arte como procedimiento”, considerado en general como un manifiesto en defensa de la autonomía extrema de la esfera estética, excede en realidad las regulaciones contenidas en la polaridad dicotómica entre autonomía y heteronomía. Su *pathos* específico no se puede comprender si no se toman en consideración no solo las condiciones sociopolíticas de su tiempo, sino también el contexto general filosófico, en el que comparece como una respuesta a una determinada demanda existencial sentida como urgente y generalizada. De esta manera, la función del arte de “devolver al hombre la sensación de la vida” se puede considerar como convergente en este vector existencial con

(20) SHKLOVSKI, Víktor. “Las palabras liberan al alma de la angustia. Relato sobre la OPOYAZ”, (“Slova osvobodzhdaiut dushu ot tesnoty. Rasskaz ob OPOYAZE”), en: *O teorii prozy*. Moscú: Sovietski Pisatel, 1983. p. 73.

(21) DERRIDA, Jacques. *Posiciones (Pozitsii)* Kiev: D.L., 1996. p. 47.

la tesis de E. Husserl respecto de la necesidad de un regreso “a las cosas mismas”, planteada en contraposición a las llamadas a un “retorno a Kant” o un “retorno a Hegel” frecuentes en el momento. La función del extrañamiento es la de llevar a cabo el desplazamiento de los hábitos cognitivos automatizados y de las prácticas cotidianas automatizadas, la destrucción de todos los dogmas y cánones que alienan al hombre del contacto con la realidad inmediata. En este sentido, se puede comparar con la definición de la *epoché* en las *Meditaciones cartesianas* de Husserl como una “abstención del juicio” o una “puesta entre paréntesis”: “Aquello a lo que accedemos por esta vía es la vida pura con todas sus puras experiencias y todas sus disposiciones puras”. (22). En las *Ideas relativas a una fenomenología pura*, de 1913, el concepto de *epoché* se define por primera vez como “una determinada abstención del juicio que se conjuga de manera absoluta con una absoluta e incontrovertible certeza de la verdad” (23) El retorno al mundo que en Husserl se realiza a través de la reducción fenomenológica, en Shklovski se produce gracias al trabajo de extrañamiento del arte, cuyo objetivo es el de “dar la sensación de la cosa como visión y no como reconocimiento”. (24)

(22) HUSSERL, Edmund. *Meditaciones cartesianas* (*Kartesianskie razmyshlenia*) San Peterburgo: Nauka, 1999. p. 76-77.

(23) HUSSERL, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica* (*Idei k chistoi fenomenologii i fenomenologicheskoi filosofii*) Moscú: Akademicheskii proekt, 2009. vol. I. p. 72.

(24) SHKLOVSKI, Viktor. “El arte como procedimiento” (“Iskusstvo kak priom”), en: *Gamburski schiot. Stati – Vospominania – Esse (1914-1933)* Moscú: Sovietski Pisatel, 1990 p. 63. Sobre las relaciones entre la concepción formalista de la percepción y la reducción fenomenológica, ver también: HANSEN-LÖVE, Oge. *El formalismo ruso. Reconstrucción metodológica de su desarrollo sobre la base del principio del extrañamiento* (*Russki formalizm. Metodologicheskaja rekonstruktsia rasvitiia na osnove printsipa ostraneniia*). Moscú: Yazik russkoi kultury, 2001. pp. 173-176.

Se trata de un impulso generalizado de retorno del hombre al mundo y a sí mismo que se articuló y resolvió de diversas maneras en la época dentro de los marcos diversos del marxismo y la fenomenología, del nietzscheanismo y el psicoanálisis, del futurismo y el acmeísmo. Además de ello, hay en los trabajos de Shklovski un determinado componente de crítica ideológica y social (por no decir teoría crítica), en los que se observa el funcionamiento del extrañamiento como mecanismo de desmitificación y liberación del deseo cultural reprimido. Prácticamente todos los ejemplos de Shklovski sobre el funcionamiento del extrañamiento (aparte de algunos que provienen de la esfera de la literatura folclórica erótica) están tomados de la obra de Tolstói y todos refieren al extrañamiento crítico de determinadas prácticas e instituciones sociales autoritarias, como el castigo corporal, la propiedad privada, el matrimonio, la religión, la ciudad burguesa y la justicia. Y lo característico es que en este periodo vanguardista Shklovski atribuye precisamente al arte la función de disolvente crítico que tiene la capacidad de exponer la vacuidad de los valores aceptados y los rituales del mundo antiguo. Incluso la evolución ideológica de Tolstói es interpretada por Shklovski no como un proceso de progresiva clarificación filosófica, sino como resultado de la consecuente aplicación del procedimiento artístico del extrañamiento, el cual llevado hasta sus últimas consecuencias lo empuja a una conmoción de las bases mismas de su visión del mundo: “fue el extrañamiento el que arruinó la fe de Tolstói”. (25)

Sin embargo, regresemos ahora por un momento a aquellos aspectos de la teoría formalista que resultaron convalidables

(25) SHKLOVSKI, Viktor. *El arte como procedimiento*. p. 63.

con la evolución posterior de la disciplina de la teoría literaria durante la segunda mitad del siglo xx y que posibilitaron la inscripción retrospectiva de las tesis de la OPOYAZ en el origen del paradigma teórico del estructuralismo. Un buen ejemplo de semejante descripción retrospectiva lo ofrecen las argumentaciones de Julia Kristeva, quien hizo mucho por la reactualización de las ideas poéticas del formalismo en el contexto intelectual del estructuralismo francés. A finales de los años sesenta Kristeva comenzó a apartarse de su formación estructuralista y a avanzar en la formulación de aquello que más tarde recibiría el nombre de postestructuralismo. Uno de los impulsos de semejante desplazamiento lo constituyó su original interpretación de las tesis de Mijaíl Bajtín sobre los fenómenos de la polifonía y la palabra dialógica. En relación con esta interpretación merece la pena estudiar con cierto detenimiento las ideas expresadas respecto de su recepción del formalismo ruso, en primer lugar porque se trata de una de las formulaciones canónicas de esta recepción; en segundo lugar porque permite deslindar con toda claridad aquello que escapa necesariamente de semejante tipo de crítica, es decir el potencial teórico intrínseco de las tesis formalistas; y en tercer lugar porque constituye un ejemplo sobresaliente de cómo la interpretación retrospectiva elaborada por el periodo anterior, construida para asegurar su propia continuidad genealógica, continuó influyendo en las lecturas posteriores de una manera muy precisa, en este caso atribuyendo al formalismo la culpa de todos los callejones sin salida conceptuales a los que había conducido el método estructural.

La crítica de Kristeva se dirige sobre todo al hecho de que el formalismo no habría logrado una adecuada fundamentación de la diferencia entre el lenguaje literario y el lenguaje como tal:

Puesto que los formalistas carecían de un nivel suficiente de reflexión teórica, nunca llegaron a plantear la cuestión de la práctica literaria como una forma específica de significación. Por esto mismo el 'objeto literario' desapareció bajo el peso de la categoría del lenguaje, percibido desde el punto de vista positivista característico de la escuela, y nunca llegó a alzarse hasta el nivel de la literatura en tanto que manera específica de significación, es decir, el nivel de consideración que toma en cuenta el espacio del sujeto, su topología, su historia, su ideología. (26)

Dejemos de lado el reproche de la insuficiente reflexión teórica (aunque en mi opinión el nivel de reflexión teórica fue incluso *excesivo*). De todas maneras, parece claro que el grado de incompreensión de las ideas formalistas es ciertamente asombroso, y esto además en todos y cada uno de los puntos de su análisis, tanto en lo que se refiere a la especificidad de la práctica literaria, como en lo que se refiere a la participación del sujeto en esta práctica. ¿A qué se debe semejante ceguera? ¿Quizá al desconocimiento de una parte importante de la producción teórica formalista? ¿O a una lectura poco atenta? ¿O a la intervención de prejuicios previos? En nuestra opinión, ocurre que el verdadero objeto de la crítica de Kristeva era la corriente del estructuralismo francés contemporáneo, mientras que el formalismo solo actuaba en su calidad de origen genealógico, de mero precedente conceptual, a partir del cual se podían señalar con toda claridad muchos de los sofismas, ineptitudes e insuficiencias que aquejaban a su supuesto vástago.

(26) KRISTEVA, Julia. *La destrucción de la poética (Razrushenie poetiky)* Moscú: Rosspen, 2004 (1970). p. 9. Este trabajo fue escrito como introducción a la edición francesa del libro de BAJTÍN, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*.

En efecto, las limitaciones y parcialidades de la descripción planteada por Kristeva pueden ser explicadas por varias causas, pero ninguna de ellas hace que su interpretación se torne más plausible. En primer lugar, Kristeva se apropia de las formulaciones más radicales y divulgadas del formalismo temprano y sobre todo de Shklovski, como aquella que asevera que “el contenido de una obra de arte equivale a la suma de sus procedimientos estilísticos”, (27) sin tener en cuenta que el propio autor más tarde matizó su reduccionismo extremo inicial. En segundo lugar, Kristeva utiliza la supuesta dependencia del formalismo respecto de la estética de la expresión alemana como fondo conceptual negativo, que le permite subrayar la originalidad conceptual de Bajtín, quien habría seguido “la vía correcta de destrucción de la poética” y del desenmascaramiento de la concepción habitual de la literatura como representación de la realidad. Y finalmente, en tercer lugar, a finales de los años sesenta la postulada relación genealógica entre el formalismo y el estructuralismo era un axioma que nadie ponía en duda, lo cual influía de una manera determinada en la lectura del primero.

“La dependencia del formalismo ruso respecto de la estética alemana se ha silenciado de una manera vergonzante”, (28) afirmaba Kristeva, reduciendo así al formalismo a las concepciones kantianas acerca de la forma como representación adecuada de impresiones sensibles previas. Es verdad que la cuestión de las influencias filosóficas del formalismo ruso (en muchas ocasiones no solo no explicitadas sino deliberadamente escamoteadas) permanece como una cuestión

(27) SHKLOVSKI, Viktor. “Rozánov”, en: *Gamburski schiot*, 1921. p. 121.

(28) KRISTEVA. *La destrucción de la poética*. p. 9.

abierta. Sin embargo, parece claro que la solución no es en ningún caso tan simple como la que propone Kristeva, y que apunta a un tipo de eclecticismo intelectual en el que se combinan diferentes tradiciones filosóficas asimiladas de un modo personal. (29)

Con el objetivo de preparar la recepción de las ideas teóricas de Bajtín, Kristeva da inicio a una lista de las equivocaciones conceptuales del formalismo ruso:

Una obra literaria es un sistema de signos, expresión de un sujeto trascendental, donde se combinan una serie de elementos prefabricados, una estructura que vehicula un significado trascendental previo. (30)

En ocasiones Kristeva se siente inclinada a adoptar una postura condescendiente respecto de estos extravíos del formalismo: “¿Acaso era posible superar estas concepciones ingenuas en una época en la que las enseñanzas de Freud todavía no habían sido asimiladas?”. (31) Sin embargo, lo cierto es que el formalismo no precisa de estas justificaciones. Shklovski y sus camaradas no solo leyeron con atención

(29) Sobre esta cuestión, ver el número especial: KALININ, Iliá. (dir.) “Trayectorias filosóficas del formalismo ruso” (“Filosofskie traektorii russkogo formalizma”), en: *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2006. n° 80. pp. 7-91.

(30) KRISTEVA. *La destrucción de la poética*. 10. Por supuesto, una lectura incluso superficial de los textos formalistas ofrecería numerosos elementos para poner en duda una concepción semejante. Para Yuri Tyniánov, por ejemplo, “toda sucesión literaria es ante todo una lucha, una destrucción de un todo previo y una nueva construcción a partir de los antiguos elementos”. TYNIÁNOV, Yuri. “Dostoievski y Gógol (hacia una teoría de la parodia)” (“Dostoievski y Gógol (k teorii parodii)”), en: *Poética. Historia de la literatura. Cine. Opus cit.* p. 198. Sin embargo, no deja de ser cierto que es la misma heterogeneidad interna del formalismo la que ha posibilitado múltiples lecturas e interpretaciones.

(31) KRISTEVA. *La destrucción de la poética*. pp. 10-11.

a Freud, (32) sino que de hecho la deconstrucción de los conceptos trascendentales de sujeto y significado entraba dentro de su formación intelectual y teórica, en la cual aparte de Freud ocupaban un lugar importante otros desmanteladores de la metafísica tradicional como Nietzsche y Marx. (33) Por no mencionar que el desplome de todos los valores esenciales formaba parte de su experiencia histórica inmediata, hacia la que se mostraron siempre extraordinariamente sensibles.

La utilización de un sujeto descentrado y escindido es uno de los recursos narrativos constantes de Shklovski tanto en sus textos teóricos como en sus prosas de carácter literario. Uno de los primeros ensayos teóricos extensos de Shklovski estuvo dedicado a la figura de Vasili Rozánov, un escritor que hizo de la descomposición analítica del propio “yo” el procedimiento fundamental de su escritura, y que rechazó cualquier jerarquía axiológica de los significados en favor de un montaje caleidoscópico de fragmentos desconcertados. Shklovski interpreta el mito personal de Rozánov (su nihilismo valorativo) como un efecto de la organización

(32) El mismo Shklovski se autodescribe de la siguiente manera: “Yo no soy socialista, soy freudiano”. SHKLOVSKI, Víktor. “Viaje sentimental” (“Sentimentalnoe puteshestvie”), en: *Todavía nada ha terminado... (Eshchio nichego nie konchilos...)* Moscú: Propaganda, 2002 p. 76. Sobre la homología estructural (si no conexión genética) entre la concepción formalista del movimiento literario y el modelo edípico de constitución del sujeto, ver: KALININ, Iliá. “Historia de la literatura como Familienroman (El formalismo ruso entre Edipo y Hamlet)” (“Istoria literatury kak Familienroman (Russki formalizm mezhdú Edipom a Hamletom)”), en: *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2006. n° 80).

(33) Ver: KUJUNDŽIĆ, Dragan. *Russian Nietzscheans After Modernity* Albany: State University of New York Press, 1997. KALININ, Iliá. “Volver: cosas, vestidos, muebles, la mujer y el miedo a la guerra. Víktor Shklovski entre la nueva vida y la teoría del extrañamiento”, en: *Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 62. Nähe Schaffen, Abstand Halten. Zur Geschichte der Intimität in der Russischen Kultur*. Viena-Múnich, 2005. pp. 351-387.

de su prosa y eleva a la condición de resorte universal del movimiento literario su principio característico de yuxtaposición entre lo alto y lo bajo, lo significativo y lo insignificante, lo poético y lo cotidiano, lo prohibido y lo permitido. Para Shklovski el proceso literario se determina así como un movimiento de circulación incesante de los sentidos entre la periferia y el centro de las obras, un movimiento que solo se estabiliza dentro de los marcos cambiantes de las sucesivas lecturas históricas a las que es sometido el texto:

Los temas prohibidos continúan existiendo fuera de la literatura canonizada, como existió y existirá siempre la anécdota erótica o como existen en la psique los impulsos del deseo, que se presentan a veces bajo formas inesperadas en los sueños. (34)

De esta manera, las obras literarias carecen de manera explícita de un significado trascendental persistente, aparecen como un conglomerado de sentidos actualizables que se concretan en la lectura histórica de manera independiente de las intenciones del autor. Este último también está desposeído de su carácter de *ego* trascendental; es más bien la escena en la que comparecen los deseos reprimidos que “se presentan bajo formas inesperadas en el sueño”. Por lo demás, parece que en lo que se refiere a la lectura de Freud está de más añadir nada.

En cierto sentido, pues, se puede decir que son las conceptualizaciones presentes en los ensayos tempranos de Shklovski las que lo convertían en un aliado ideal para Kristeva en su propósito postestructuralista de poner en duda las bases de la tradición clásica europea de la poética,

(34) SHKLOVSKI, Víktor. *Rozánov*, 125.

y la concepción subyacente acerca del texto artístico como representación de una realidad externa (más incluso que Bajtín, quien verdaderamente sí que dependía de la tradición neokantiana).

El artículo de Shklovski que lleva el título de “Sobre poesía y lenguaje transracional” comienza justamente tratando la cuestión de la representación o, más bien, la problematización de esta noción. Las citas con las que se inicia el artículo, de Lérmontov y Fet, apuntan hacia uno de los tópicos de la teoría de la expresividad poética: “Ciertos pensamientos sin palabras languidecen en el alma del poeta/ Y no pueden expresarse ni en imagen ni en concepto”. (35) Shklovski rechaza contundentemente la identificación ingenua del romanticismo de la poesía con lo inexpresable y discute laboriosamente la concepción del lenguaje poético como representación de una realidad externa o del mundo interior del poeta. En cambio, enumera obsesivamente casos en los que la palabra deja de funcionar como un signo de acuerdo con el esquema semiótico que vincula una envoltura sonora externa y un contenido conceptual más o menos impreciso. Lo que le interesa sobremanera son aquellos casos en los que la palabra funciona como puro gesto fónico. Este gesto establece una relación no entre la palabra y la realidad que reproduce, sino entre la palabra y el sujeto pulsional que la profiere o que la percibe. Y en la base misma de esta relación se sitúa no la estructura del significado (tal y como la comprendía la poética lingüística estructural), sino el mecanismo del deseo, realizado en la “danza” arbitraria de los significantes (es decir, más bien en el sentido en el que la entendían el psicoanálisis y el posterior postestructuralismo):

(35) SHKLOVSKI, Viktor. *Sobre poesía y lenguaje transracional*. p. 45.

El aspecto articulatorio del discurso es sin duda muy importante en el placer que procuran las palabras transracionales carentes de significado. Es incluso bastante posible que en este aspecto articulatorio, en la peculiar danza de los órganos del lenguaje, consista una gran parte del placer que nos procura la poesía. (36)

Queda claro que el placer del “aspecto articulatorio del discurso” se sitúa en una tradición filosófica muy distinta de aquella a la que aludía Julia Kristeva. El formalismo ruso, que apareció en primer lugar con la intención de ofrecer una explicación teórica de las prácticas artísticas coetáneas del futurismo, no prolonga la herencia de la estética clásica, sino que más bien la destruye. Su objetivo fundamental es el de rehabilitar el significante del lenguaje poético en contraposición a una extensa tradición filosófica que lo comprendía como la representación finita del espíritu infinito. En el caso del formalismo no tenemos ante nosotros una nueva variante de la antigua teoría del arte como representación, sino un movimiento en la dirección de aquello que más tarde, en los trabajos de R. Barthes o de la misma Kristeva, se denominará como “texto”. Es decir, en una descripción de los procesos de producción de significado que excluye en primer lugar el enclave de las intenciones conscientes del autor y descubre un nivel más fundamental, inmanente a la propia factura textual, vinculado con los mecanismos del deseo que transforman el texto en un juego libre de los significantes. Al hablar sobre los mecanismos que producen el placer del texto, parece como si Barthes tuviese en cuenta la cita anterior de Shklovski:

(36) *Ibidem*. p. 56.

Compuesta de los sonidos que produce la lengua como órgano corporal, la escritura en voz alta tiene una naturaleza no fonológica sino fonética; no busca la transmisión clara de información ni tampoco la presentación del espectáculo de las pasiones, sino exclusivamente el placer. Permite sentir la factura de la laringe, la pátina de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, toda la estereofonía de la carne escondida. La articulación corporal del lenguaje como órgano sonoro y no su articulación semántica como medio de comunicación. (37)

Al revés de lo que afirma Kristeva, la concepción de Shklovski del lenguaje poético no lo disuelve en el lenguaje como tal sino que permite contraponer dos tipos de lenguaje, el lenguaje práctico y el lenguaje poético, que radican cada uno en niveles fundamentales distintos, se rigen de acuerdo con lógicas económicas distintas y dan lugar a maneras distintas de significación. (38) Shklovski y el formalismo temprano en su conjunto rechazan la ley de la economía de los esfuerzos, postulada por el positivismo filosófico, e inscriben el lenguaje poético dentro

(37) BARTHES, Roland. “El placer del texto” (“Udovolstvie ot texta”), en: *Trabajos escogidos. Semiótica. Poética (Izbrannie raboty. Semiotika. Poetika)* Moscú: Progress, 1994 (1973). pp. 517-518. Comparar con la “delectación sensual con palabras exóticas” sobre la que escribe Shklovski a propósito de la percepción poética (SHKLOVSKI, Viktor. *Sobre poesía y lenguaje transracional. Opus cit.* p. 57).

(38) “En todo caso parece que podemos afirmar sin ningún género de duda que el lenguaje y la poesía son dos ámbitos separados y que no se puede considerar a la poesía como un fenómeno del lenguaje ni al lenguaje como un fenómeno de la poesía” (*Ibidem.* p. 58). Sesenta años más tarde Shklovski volvería a insistir sobre esta misma idea, advirtiendo con perspicacia que en esta cuestión de las relaciones entre literatura y lingüística radicaba una de las diferencias fundamentales con el estructuralismo: “Los estructuralistas tratan de comprender la literatura a partir de las leyes del lenguaje, pero nosotros partíamos de la diferenciación interna de la palabra: la palabra poética es distinta que la palabra prosaica” (Shklovski, Viktor. *Las palabras liberan la angustia del alma. Relato de la OPOYAZ.* p. 90).

de una lógica económica que no se fundamenta en la conservación de la energía sino, al contrario, en su derroche desahogado. El lenguaje poético es el lenguaje en su “forma dificultada”, que requiere de un esfuerzo adicional para su percepción, de un cierto “retraso” en el desvelamiento del sentido, de una inversión complementaria de deseo, cuya intensidad está determinada por la demora de su liberación, alcanzada gracias a la postulada dificultad del discurso poético. (39) En definitiva, las tesis del formalismo temprano renuncian por completo al modelo clásico semiótico del significado, que estructura la relación entre signo y significado, y describen el espacio del lenguaje poético como un espacio de movimientos puros, de relaciones entre materiales y superficies, cuyos roces e intersecciones producen placer. A su vez, la orientación invariable hacia este placer transforma el gesto artístico en una necesidad antropológica fundamental que excede por mucho los límites del arte y de la esfera artística pura. Muchos años después de estas primeras formulaciones, Shklovski volverá a insistir sobre ellas exponiendo esta vez a las claras su horizonte libidinal:

Entonces expusimos la idea de que el lenguaje poético se distingue fundamentalmente del lenguaje prosaico, que es una esfera especial en la que toda la importancia recae en los movimientos de la lengua. Que existe una esfera especial de la danza, cuando los movimientos corporales dan placer. Que existe una esfera especial de la pintura, cuando de la visión se deriva placer. Que el arte en

(39) Esto último se podría comparar con la contraposición de los niveles semióticos y simbólicos del trabajo del lenguaje en la disertación de la misma J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIX siècle, Lautréamont et Mallarmé* (Paris: Éd. du Seuil, 1974).

general es un determinado placer de la demora o, como lo expuso Ovidio Nasón, “al amar, no debes apresurarte en el placer. (40)

Al conferir a la poesía fónica de los futuristas el estatus privilegiado de discurso poético por excelencia, Shklovski cuestiona de manera radical la concepción semiótica no solo del lenguaje poético sino también del lenguaje como tal, es decir, la concepción del lenguaje como instrumento de transmisión de conceptos previos:

Si consideramos que la palabra como tal debe servir inexcusablemente para la designación de conceptos, ser de alguna manera significativa, entonces por supuesto estamos excluyendo al lenguaje transraccional del ámbito del lenguaje. Pero aquí es importante señalar que no solo excluimos al lenguaje transraccional. Todos los hechos aportados hasta el momento nos obligan a pensar que la tesis de que las palabras del lenguaje transraccional o del lenguaje poético en general deben siempre tener un significado es una mera opinión, una ficción resultado de una consideración superficial. (41)

El lenguaje poético del que habla Shklovski no representa la realidad y no imita nada en absoluto. Produce los movimientos internos de la psique y encarna un estadio del sujeto lingüístico prélogico e incluso prelingüístico: (42)

(40) SHKLOVSKI, Viktor. *El arte como procedimiento*. p. 61-64.

(41) SHKLOVSKI, Viktor. *Sobre poesía y lenguaje transraccional*. *Opus cit.* p. 56.

(42) *Ibidem*. p. 49. La descripción de los “espasmos mudos del discurso” se podría comparar con el concepto platónico de *khora*, utilizado por la misma Kristeva para referir un ámbito preliminar respecto de la conciencia, en el que se producen los choques entre los ritmos espontáneos energéticos de la libido con las estructuras organizadoras del lenguaje (KRISTEVA. *La revolución du langage poétique*. pp. 23-96).

Estas palabras, según nos parece, están emparentadas sobre todo con las palabras sin significado y sin contenido que utilizamos para expresar emociones puras. En este caso ya no se puede hablar de ninguna imitación articulativa, puesto que aquí ya no hay nada que imitar, y es posible hablar tan solo de la creación de un vínculo entre el movimiento articulatorio, el sonido y las emociones suscitadas, que a su vez debe ser reproducido simpáticamente por el oyente en forma de una serie de espasmos mudos de sus propios órganos del habla. (43)

Es decir, aquí no se trata de ninguna representación, no hay articulación entre una “imagen” y un “contenido” (entre un significante y un significado, en términos de la lingüística estructural), no hay transmisión a través del lenguaje de una determinada realidad externa (digamos, la realidad de las emociones), sino la producción en el sonido de la misma emoción, la reverberación de un espasmo articulatorio que fuerza al receptor a reproducir un mismo movimiento articulatorio-emotivo.

Esta crítica explícita de la representación, que puede ser encontrada en textos formalistas pertenecientes a diferentes épocas, se relaciona estrechamente con las ideas posteriores del postestructuralismo. La mala reputación del formalismo como “precedente” del estructuralismo ha impedido hasta ahora que se reconozcan estos vínculos, tanto en lo que se refiere a la conceptualización del lenguaje transraccional como, por ejemplo, a las posteriores tesis de Shklovski respecto de la “literatura de los hechos” (*literatura fakta*), desarrolladas junto a los integrantes del Frente de Izquierdas de las Artes (LEF) durante la segunda mitad de los años veinte. Sin em-

(43) SHKLOVSKI, Viktor. *Sobre poesía y lenguaje transraccional*. *Opus cit.* p. 56.

bargo, nuestra tarea ahora no consiste en la reivindicación postestructuralista del formalismo, sino en su contextualización histórica, gracias a la cual pueden ser redescubiertas toda una serie de dimensiones críticas que inevitablemente exceden a cualquier conceptualización retrospectiva.

3. Del “gesto fónico” a la trama (*siuzhet*) como “motivación del artificio”

Al analizar la obra de arte desde el punto de vista de su construcción argumental (*siuzhetnost*) es posible prescindir del concepto de “contenido”.

Viktor Shklovski

En mi análisis de la teoría shklovskiana de la trama o argumento (*siuzhet*), intentaré exponer un paralelismo persistente que se establece entre la serie metafórica que conforma su aparato conceptual (“dificultación”, “retraso”, “engarce”, “encadenamiento”, “construcción escalonada”, “desviación”, “desplazamiento”, etc.) y la serie plástica y corporal característica de las artes del espectáculo (danza, atracción de circo, cine, barraca popular y teatro de vanguardia). Este paralelismo, que de manera consistente postula analogías conceptuales entre una trama bien hecha y el cuerpo bien entrenado de un actor o un bailarín, permitirá también apuntar hacia el arraigo del formalismo ruso en el contexto de las ideas filosóficas y estéticas del simbolismo y decadentismo previos, un arraigo que los mismos formalistas trataron de negar repetidamente o que reconocieron únicamente en su carácter de mera precedencia cronológica.

En muchas ocasiones los formalistas configuraron su identidad teórica a partir de un rechazo radical de las tesis del simbolismo previo. Sin embargo, muy a su pesar, se vieron forzados a trabajar con ideas y figuras, procedentes sobre todo de Nietzsche, que formaban parte del caudal intelectual de la generación anterior, incluso hasta el punto de llegar a constituir una seña de identidad. La estrategia que siguieron en estos casos fue, la mayoría de las veces, más que la de la refutación crítica, la del silenciamiento ostentoso. Los formalistas trabajaron con toda una serie de nombres, ideas y conceptos aplicándoles una técnica de expropiación revolucionaria “sin referencias y sin reconocimiento de derechos de autor” (44) que, por lo demás, fue característica de manera general de la poética de las vanguardias.

Las estrategias del silenciamiento (incluso en aquellos puntos concretos en los que es posible fijarlo en algún contenido) y del recurso masivo al metaforismo terminológico plantean toda una serie de dudas e interrogantes al investigador contemporáneo. ¿Cómo se debe interpretar una determinada metáfora que en Shklovski cumple una determinada función terminológica? ¿Qué hay detrás del plano real de la comparación contenido en una metáfora particular? ¿Qué se puede deducir del uso de metáforas conceptuales, aparte del temperamento creativo del estudioso que recurre

(44) Shklovski ciertamente menciona los trabajos sobre teoría literaria de Andréi Bieli, aunque siempre con reservas y con el tono de una referencia forzada. Sobre las relaciones entre simbolismo y formalismo se extenderá un poco más tarde Roman Jakobson, para quien esta genealogía era una parte de su propia biografía. En sus lecciones de los años treinta en la Universidad Masaryk de Brno: “El formalismo ruso estaba estrechamente relacionado con la teoría literaria del simbolismo, tanto en los puntos en los que la continúa como en los puntos en los que se aparta de ella”. JAKOBSON, Roman. *La escuela formal y la teoría literaria contemporánea en Rusia (Formalnaia shkola i sovremennoe russkoe literaturovedenie)*. Moscú: Yaziki slavianskij kultur, 2011, p. 32.

a ellas y a sus posibilidades explicativas? El análisis que emprendemos ahora tiene la intención de reconstruir algunas tramas de fundamental importancia, desde nuestro punto de vista, para la comprensión de la especificidad contextual de la teoría narratológica de Víktor Shklovski.

La trasposición de la atención desde el aspecto semántico del lenguaje en general y del lenguaje poético hacia sus aspectos y mecanismos fónicos y articulatorios fue característica tanto para la ciencia académica (Wilhem Wundt, Jan Baudouin de Courtenay) como para los estudios teóricos de los simbolistas preocupados por cuestiones filológicas (sobre todo Valeri Briúsov y Andréi Bieli). Conceptos como “movimiento articulatorio”, de Wundt, o “gesto fónico”, de Evgueni Polivánov, se convirtieron prácticamente en lugares comunes en la crítica de la época.

Incluso una mayor popularidad la alcanzaron las analogías corporales en el lenguaje crítico de las vanguardias artísticas y muy en particular del movimiento futurista. En este caso se trataba no solo la postulación de una analogía estructural que establecía una determinada correspondencia entre el sonido, la palabra y el gesto, sino de un desplazamiento paradigmático en el que se resumían todas las esperanzas de una renovación generalizada de las artes y de restitución de la percepción de la realidad. Esta renovación vendría facilitada por la eliminación de la dimensión puramente semántica de las artes y su sustitución por las posibilidades kinéticas del cuerpo, adaptadas al lenguaje de cada arte particular. Como decía Mijaíl Matiushin:

El gesto vibrante, característico de la urbe moderna, debe sustituir a la palabra marchita. Las palabras esconden o disfrazan la vida ante nuestros ojos, todo lo que nos rodea está lleno hasta

tal punto de la acción de la palabra que dejamos de sentir el mundo y el significado de las cosas, su valor autónomo [...] El nuevo arte debe descubrir una nueva relación con el mundo basada en el movimiento mismo del cuerpo, en la mímica y los gestos. De esta manera, el nuevo arte nos enseñará poco a poco un nuevo lenguaje del cuerpo vivo y de la naturaleza, gracias al cual podremos prescindir del lenguaje cansado de las palabras que ocultan como velos descoloridos la verdadera esencia de las cosas. (45)

Esta declaración enuncia con toda claridad la sensación general de la época de las vanguardias acerca de la rigidez referencial y la vacuidad semántica de la palabra, las cuales deben ser compensadas por medio de la trasposición de la atención al aspecto exterior fónico del lenguaje poético, considerado como una especie de particular mímica sonora. Y aquí la cuestión no estriba en que las artes espaciales deban adquirir preponderancia sobre las artes temporales. Más bien en una transformación por la que la poesía pase a reorientarse hacia su aspecto plástico y sensible. Dicho de otra manera, la palabra en la poética futurista no declina al ser sustituida por el gesto, sino que más bien ocurre una transformación por la que el mecanismo fundamental de producción de sentido comienza a ser considerado como

(45) Citado en: BOBRÍNSKAIA, Yelena. *Vanguardias rusas: fuentes y metamorfosis (Russki avangard: istoki i metamorfosy)*. Moscú: Piataia strana, 2003. p. 203. Comparar con el diagnóstico planteado por Shklovski en *La resurrección de la palabra*: “Ahora el arte antiguo ya ha muerto y el nuevo todavía no ha aparecido. Las cosas también han muerto, hemos perdido la sensación del mundo. Somos semejantes a un violinista que ha dejado de sentir el arco y las cuerdas, hemos dejado de ser artistas en la vida cotidiana, no amamos nuestras casas ni nuestras vestimentas. Nos es fácil despedirnos de una vida a la que no sentimos. Solo la creación de formas nuevas de arte puede devolver al hombre la sensación del mundo, resucitar las cosas y matar el pesimismo”. SHKLOVSKI, Víktor. *La resurrección de la palabra*. p. 40.

“acto mímico-gesticulatorio”. Semejante orientación hacia el aspecto plástico, visual-espacial, del discurso (incluso en aquellos casos en los que, al parecer, se trataba de un tipo de discurso puramente fónico) atravesaba el futurismo desde el componente biográfico de sus creadores hasta las construcciones teóricas de los críticos próximos a él. (46)

En este sentido uno de los modelos más productivos lo ofreció durante esta época la danza, el cual permitió a las otras artes, tanto temporales como espaciales, tanto a la pintura como a la música, descubrir y subsanar la insuficiencia de sus posibilidades expresivas y cognoscitivas. De acuerdo con la historiadora del arte petersburguesa Yekarina Bobrínskaia:

Los vanguardistas rusos encontraron en los movimientos de la danza, en los que el cuerpo humano se convierte a la vez en el material, el instrumento y la misma obra de arte, y en los que lo psíquico y lo corporal están estrechamente fundidos, una metáfora interna y un modelo ideal para sus experimentos pictóricos y poéticos. (47)

Así, Nikolái Kulbin, uno de los maestros de Shklovski, reclamó una “dancificación de la vida”, y artistas y poetas como Igor Terentiev, Vasilisk Gnédov, Alexéi Kruchióny o Valentín Parnaj crearon composiciones basadas exclusivamente en las potencialidades expresivas de la gestualidad corporal. Los ejemplos se podrían multiplicar. En todo caso

(46) Sobre esto ver: JARDZHIEV, Nikolái. “Poesía y pintura: el joven Maiakovski” (“Poezia i zhivopis: ranni Maiakovski”), en: *Artículos sobre la vanguardia (Stati ob avangarde)* Moscú: RA, 1997. vol. 1. pp. 18-98.

(47) BOBRÍNSKAIA. *Vanguardias rusas: fuentes y metamorfosis*. p. 215.

nos interesa en este momento señalar dos cosas. En primer lugar, que en todas estas prácticas la danza, el gesto, la puesta en escena o el movimiento extático no son concebidos como un mero acompañamiento de la palabra, sino precisamente la dimensión que revela la “verdadera” naturaleza del arte, como el medio más eficaz para representar el mundo y reconstruir las relaciones entre el mundo y el hombre. Y, en segundo lugar, que la danza se constata como uno de los pocos enclaves que enlazan entre sí los sistemas poéticos del simbolismo y del postsimbolismo. (48)

Con el radicalismo lacónico que es propio de sus mejores ensayos, Shklovski expresó también esta misma idea acerca de la danza como expresión máxima de la poesía: “Es posible afirmar de una manera general que en la danza de los órganos del habla se encuentra la mayor parte del placer que proporciona la poesía”. (49) Detrás de esta comparación entre la danza de los órganos del habla (en la que resuena la imagen de la “bailarina sin brazos” de Andréi Bieli) y los movimientos del cuerpo del bailarín, se encuentran las concepciones fundamentales del formalismo ruso de proyección de la esencia artística hacia los aspectos más superficiales y externos de los respectivos lenguajes artísticos y la identificación de la emoción estética con el movimiento físico-corporal.

(48) Ver, de Viacheslav Ivánov, los artículos “Dionisio y lo protodionisiaco” (“Dionis y pradiónisiistvo”) (1923), “Nietzsche y Dionisio” (“Nietzsche i Dionis”) (1904), “Lo natal y lo universal” (“Rodnoe i vselenskoe”), “La gaya ciencia y la alegría intelectual” (“O veselom remesle i umnom veselii”) (1910); y el artículo de Bieli “Magia de las palabras” (“Magia slov”) (1910). Sobre la danza en el contexto del modernismo europeo: Mijail Yampolski, “El demonio y el laberinto” (“Demon i laberint”), en *Danza y mimesis (Tanets i mimesis)* Moscú: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1996. pp. 277-306.

(49) SHKLOVSKI, Viktor. *Sobre poesía y lenguaje transracional*. *Opus cit.* p. 56.

Todas estas ideas acerca de la danza como modelo y encarnación suprema del arte se pueden encontrar resonando también en los ensayos de Shklovski dedicados a la teoría de la narración y la organización de la trama. Las construcciones narratológicas de Shklovski también exhiben a un determinado nivel el impacto del modelo del cuerpo en movimiento como principio rector y organizador de la organización del material narrativo y de su particular forma de producción de sentido.

De una manera general, el formalismo ruso siempre comienza sus argumentaciones por la negación enfática de cualquier relevancia de las motivaciones externas al texto mismo (“contenido”, “significado”, “fábula narrativa”) y la focalización del análisis en las leyes internas inmanentes del texto poético. Ya en su primer artículo dedicado al estudio de los problemas de la trama narrativa, “El vínculo de las técnicas de construcción de la trama con los procedimientos generales del estilo”, de 1920, Shklovski comienza por criticar a A.N. Veselovski por sus intentos de explicación causal de la coincidencia de motivos narrativos semejantes en diferentes tradiciones culturales de acuerdo con los principios del “préstamo” o de la “equivalencia de formas de vida”.

La posición de Shklovski es la de que ni el método histórico-comparativo ni el método socio-etnográfico pueden dar adecuada razón de tales “coincidencias en la trama de los cuentos de hadas de diferentes naciones”, y que la explicación debe buscarse en cambio en el nivel de las “leyes específicas de la trama”. Desde este punto de vista, la presencia de coincidencias en tradiciones diversas se revela como

(50) SHKLOVSKI, Viktor. *El vínculo entre los procedimientos de composición de la trama con los procedimientos generales del estilo*. pp. 23-33.

una consecuencia de las “necesidades de repetición rítmica” y no como reflejo de factores psicológicos o sociales. (50) Este énfasis teórico sobre la inmanencia de las leyes lingüísticas y poéticas permite ver hasta cierto punto al formalismo como el antecedente directo de la semiótica estructural, que tomó de manera explícita y sistemática el modelo lingüístico como base teórica y afirmó consecuentemente la “identidad entre lenguaje y literatura”. (51) También para el estructuralismo clásico la producción del significado artístico se encontraba ligada a los mecanismos internos de semiosis de la obra y no de su relación referencial.

En principio, tanto el formalismo como el estructuralismo postulan una homología entre las leyes generales del lenguaje y las leyes de construcción de los textos literarios en general y narrativos en particular: “En el momento actual de la investigación, parece razonable basar el análisis estructural de los textos narrativos en el modelo lingüístico”. (52) Sin embargo, en el caso de los textos narratológicos de Shklovski, no es posible establecer una identidad estricta (implícita en el estructuralismo) entre los niveles “lingüístico” y “estilístico”, es decir, entre la gramática de la lengua y la retórica del texto.

La inmanencia de los procedimientos estilísticos afirmada por Shklovski en el espacio de la literatura no puede identificarse por completo con el rasgo de la clausura estructural del sistema del lenguaje en la interpretación estructuralista. Paul Ricoeur describió a la perfección esta relación entre la inmanencia y el cierre estructural en el seno de la narratología estructuralista:

(51) BARTHES, Roland. *Introducción al análisis estructural de los textos narrativos (Vvedenie v strukturnyj analiz povestvovatelnyj tekstov)* Moscú: MGU, 1987. p. 391.

(52) *Ibidem*. p. 389.

La estructura puede definirse como un conjunto cerrado de relaciones internas entre un número finito de unidades. La inmanencia de las relaciones, es decir, su indiferencia respecto del sistema de la realidad extralingüística, es una consecuencia fundamental del principio de clausura que caracteriza a toda estructura. (53)

La inmanencia es aquí una consecuencia de la clausura e implica un conjunto de relaciones cerradas entre un número finito de unidades.

En efecto, en la teoría narratológica del formalismo temprano, la inmanencia de la trama y de las técnicas estilísticas también es resultado de una negación inicial de la pertinencia de motivaciones “externas” (Shklovski) o “extralingüísticas” (Ricoeur). Sin embargo, cabe preguntarse acerca de la corrección de esta sinonimia aparente entre los términos de lo “externo”, tal y como es utilizado por Shklovski, y de lo “extralingüístico”, en la terminología del estructuralismo clásico. En el caso del formalismo temprano, la inmanencia de la obra literaria no se define a partir de la condición de la clausura, sino que más bien la cualidad de cierre se considera como propia del lenguaje en su función práctica, redundando precisamente en su separación respecto de la realidad, que es lo que el arte debe transgredir. (54) Por tanto, en el caso del formalismo no se afirma el cierre del texto artístico con respecto a la realidad “extralingüística”, sino más bien su autonomía respecto de la gramática envejecida del lenguaje cotidiano. Detrás del rechazo a cualquier

(53) RICOEUR, Paul. *Tiempo y relato (Vremia i rasskaz)*. Moscú-San Petersburgo: Universitetskaya kniga, 2000. t. II, 38.

(54) HANSEN-LÖVE. *El formalismo ruso*. p. 235.

forma de “motivación” lo que se encuentra es la negación de los rasgos de normatividad, automatización e inconsciencia, que son propios tanto de la realidad “extrapoética” como de las leyes del lenguaje práctico (como por ejemplo, la ley de la “economía de esfuerzos”, planteada por el positivismo).

En realidad, en la teoría de la trama elaborada por Shklovski las analogías más productivas no se establecen con la lingüística sino, más bien, con las disciplinas de la poética y la retórica. La organización de la trama se asemeja sobre todo a la organización del lenguaje poético, construido sobre desplazamientos compositivos y sustituciones semánticas impredecibles (y que permanecen como poéticos en tanto que persiste su impredecibilidad), y en cambio se opone a la organización característica del lenguaje práctico, construido como un sistema estable de yuxtaposiciones y contraposiciones entre unidades claramente definidas. Justamente por ello todos los intentos emprendidos por Shklovski de clasificación y tipologización de los procedimientos narrativos recuerdan de manera inevitable a los animales de la enciclopedia china de Borges, llenos de flagrantes contradicciones, ausencia de un fundamento común e ingenua pretensión de exhaustividad científica. La causa de semejante fracaso es sencilla de encontrar: el sistema literario tal y como es postulado por Shklovski tiene un carácter radicalmente abierto, y en la práctica resulta que cada nuevo texto analizado requiere de su propia tipología, consistiendo en un nuevo repertorio de transgresiones y desplazamientos. (55)

(55) De acuerdo con la narratología estructural, incluso los “elementos imprevisibles” de la narración se consideraban no como la “manifestación de la libertad narrativa”, sino como confirmación del postulado de que “en realidad, incluso estos elementos de aparente espontaneidad están previstos desde la matriz lingüística previa”. BARTHES. *Introducción al análisis estructural de los textos narrativos*. pp. 416.

En el inicio de su artículo dedicado a los principios de composición de la trama, Shklovski en primer lugar rechaza la evidente analogía gramatical y asevera que la trama narrativa no puede ser concebida como el despliegue de una oración simple (como ocurre en Barthes) (56) sino que “solo puede ser determinada como un paralelismo desarrollado y por tanto resultado de un choque entre imágenes”. (57) Esto quiere decir que para Shklovski la trama no se puede describir en términos de un desarrollo sintagmático-lineal sino en los de una equivalencia paradigmática-semántica de la figura del paralelismo. En este sentido, parece que el formalismo aparece aquí otra vez como un precedente del estructuralismo, en su decisión de privilegiar las relaciones paradigmáticas en detrimento de las sintagmáticas. Justamente a partir de V. Propp, por un movimiento de radicalización de su análisis morfológico, los narratólogos estructuralistas como A. Greimas, T. Todorov o C. Bremond cancelaron la cronología lineal como dimensión analítica superficial de los textos narrativos. Sin embargo, como se suele decir, el diablo se esconde en los detalles. Para los estructuralistas, detrás de la matriz paradigmática, generadora de la linealidad de la narración, se escondía siempre un modelo lógico (como en el caso de Bremond, que se esforzó por describir hasta la extenuación la “sintaxis de los actos humanos”) (58) o un modelo lingüístico (como en los casos de

(56) “Cualquier relato es una oración extensa y, consecuentemente, cualquier oración es en cierto sentido el embrión de una narración”. *Ibidem*. p. 391.

(57) SHKLOVSKI, Víktor. *Literatura y cine (Literatura i kinematograf)*. Berlín. 1923. p. 55.

(58) BREMOND, Claude. *Lógica de los posibles narrativos (Logika povestvovatelnykh vozmozhnostei)*. Moscú: Mir, 1972. pp. 108-135.

Lévi-Strauss y de Greimas, que delinearon el sistema de las oposiciones funcionales entre los elementos narrativos). (59) En Shklovski, en cambio, tras ella se encontraba la estructura metafórica del paralelismo figurativo y el modelo poético de la destrucción de la norma, la expectativa defraudada y la forma dificultada. Según Shklovski, el paralelismo (retórico, psicológico o como resorte argumental), cuya función fundamental es la de crear la “sensación de disimilación en la semejanza”, no trabaja nunca en favor de la decantación de relaciones estructurales estables, sino más bien siempre para la introducción de un desplazamiento de la percepción, siendo uno de los mecanismos fundamentales que realizan el procedimiento del extrañamiento. (60)

El sentido de la organización argumental del material no consiste, de esta manera, en la materialización de las leyes internas de la sintaxis lingüística o lógica, sino en la dificultación y la destrucción de la norma previa contextual, por ejemplo mediante el retraso de la trama y la introducción de nuevos materiales externos en relación con el curso habitual de la acción. Shklovski repetidamente apunta hacia la identidad funcional de los procedimientos narrativos y los que emplea la poesía lírica:

(59) GREIMAS, A.-J. “Un probleme de semiotique narrative: les objets de valeurs”, en: *Langages*. 1973. n° 31. Una de las formulaciones más concisas de este punto de vista podría ser la siguiente de C. Lévi-Strauss: “La sucesión cronológica de los eventos puede ser completamente reducida a una matriz estructural acrónica”. LÉVI-STRAUSS, C. “Estructura y forma: Reflexiones sobre el trabajo de V. Propp” (“Struktura i forma: Razmyshlenie ob odnoi rabote V. Proppa”), en: *Investigaciones contemporáneas sobre semiótica del folklore (Sovremennyye issledovaniia po semiotike folklor)*. Moscú: Nauka, 1985. p. 28.

(60) “El objetivo del paralelismo, como de manera general el objetivo de cualquier imagen, es la trasposición del objeto desde la esfera de su percepción habitual hacia una esfera distinta, es decir, la realización de su desplazamiento semántico”. SHKLOVSKI, Víktor. *El arte como procedimiento. Opus cit.* p. 76.

El retraso de la acción y la dificultación de la forma, como elementos imprescindibles de la experiencia 'estética' que provocan la novela de aventuras y el cine, son por completo equiparables a los procedimientos del paralelismo, la instrumentación fónica, y otros, que se emplean en el caso de la poesía. (61)

Consecuentemente, tras las leyes de composición de la trama, que son comunes para los textos narrativos y cinematográficos, se encuentra una estructura paradigmática radicalmente abierta, orientada exclusivamente hacia la producción de la dificultad formal respecto de un contexto previo, y que distingue a las obras de arte de los objetos que no son percibidos estéticamente. La trama es así siempre una determinada destrucción de la fábula, que debe ser inesperada para el lector y exigir de él un derroche de energías perceptivas que le permitan superar su cualidad de inesperada. Esta energía adicional necesaria para la percepción de la construcción de la trama, no lineal por su esencia misma, se encuentra por lo demás vinculada a una experiencia antropológica de liberación respecto de la férrea sucesión de la fábula, negada repetidamente desde la óptica estructuralista. De acuerdo con la descripción de Shklovski, las leyes inmanentes de composición de la trama nos liberan de la opresión automatizadora de la cotideaneidad y nos tornan capaces de imaginar una salida respecto de los marcos sociales y culturales concretos en los que se desarrolla nuestra vida.

Un buen ejemplo de la emancipación narrativa respecto de la tiranía del automatismo cotidiano lo constituye el análisis que L. Vygotski dedicó a la novela corta de I. Bunin *La respiración fácil* a mediados de los años veinte. Vygotski

(61) SHKLOVSKI, Víktor. *Literatura y cine. Opus cit.* p.52.

criticó en varias ocasiones el su método formal por anti-psicologismo enfático, pero adoptó el modelo de análisis basado en la oposición entre la fábula y la trama para indicar la manera en la que la recomposición y recombinación argumental de los eventos de la fábula había servido a Bunin para modificar el significado de una situación que en principio se consideraría como esencialmente trágica y funesta. La muerte, que pertenece a la dimensión de la fábula del texto, es vencida por la "fácil respiración" de la trama, y la recombinación de los materiales narrativos permite subrayar la libertad de la imaginación sobre las convenciones habituales acerca de lo debido y de lo posible. (62)

La victoria sobre la desesperanza de la vida es la victoria de la trama sobre la fábula, tras la cual se encuentra la musa de la narración, Scheherezade. Shklovski repetidamente se refiere en sus artículos a los procedimientos que permiten transgredir las convenciones pragmáticas del denominado marco narrativo. El procedimiento del "encuadre", por ejemplo, consiste en una manera de hilvanar una serie de relatos en los que cada narrador es el personaje de un relato previo, y así hasta el infinito, "hasta que el relato original ya se ha olvidado completamente". En muchas ocasiones, el momento del engarce entre un relato y otro resulta tener una motivación trágica, por ejemplo los personajes están en la cárcel y a punto de ser torturados, pero la misma continuidad de la narración garantiza la continuidad de una oscilación entre la vida y la muerte. Por lo demás, como advierte Shklovski, "en la tradición hindú la verosimilitud de la motivación no tiene la menor importancia, y en medio de las torturas más espantosas los personajes se

(62) VYGOTSKI, Lev. *Psicología del arte (Psijologia iskusstva)* Moscú: Iskusstvo, 1965. pp. 73-95 y pp. 187-209.

cuentan unos a otros historias de la manera más tranquila”. (63) En este ejemplo queda claro que las convenciones del realismo psicológico no tienen ninguna importancia, y lo que cuenta es exclusivamente el potencial liberador del arte de contar historias, que nos redime de las circunstancias difíciles de la vida. El propio Shklovski fue un maestro en este arte. En su *Viaje sentimental*, con su característico narcisismo y su gusto por las repeticiones de los cuentos de hadas, explica cómo evitó ser arrestado por su militancia en el movimiento clandestino social-revolucionario:

El oficial de la Cheka me invitó a declarar sobre mí mismo. Le hablé de Persia. Me escuchaba atentamente. Me escuchaban también los soldados de guardia. Me escuchaban los presos encerrados en las celdas próximas. Me soltaron. Soy un cuentacuentos profesional. (64)

La lógica artística inmanente, en la que tanto insistió la OPOYAZ, no estaba fundada en la lógica formal del pensamiento racional, cerrada “en y para sí misma”, ni tampoco en la lógica estructural del lenguaje. Obtuvo su “construcción” y su poder explicativo de una fuente distinta: de las leyes contrapuntísticas de la construcción de una obra musical y las leyes plásticas de la danza, la lucha libre y el número circense. Escribe Shklovski:

Los métodos y técnicas de la trama narrativa son en principio idénticos a las técnicas de instrumentación fónica de un

(63) SHKLOVSKI, Viktor. *El vínculo entre los procedimientos de composición de la trama con los procedimientos generales del estilo*. p. 46.

(64) SHKLOVSKI, Viktor. *Viaje sentimental*. p. 148.

poema. Las obras literarias son un tejido de sonidos, movimientos articulatorios y pensamientos. El pensamiento de una obra literaria tiene un carácter tan material como el aspecto fónico o articulatorio. (65)

La lógica narrativa de la trama se basa en las mismas técnicas que la “lógica” fonética de la composición del poema lírico, las técnicas de construcción de la trama son fundamentalmente idénticas a las técnicas de instrumentación del sonido y en ambos casos el “contenido” de la obra es inseparable de los movimientos superficiales que la constituyen en su dimensión formal.

El formalismo temprano prácticamente eliminó en sus análisis de la producción literaria cualquier motivación extraartística en favor del conjunto de las relaciones puramente formales que organizan los materiales y adquieren sus configuraciones específicas gracias a la aplicación de los procedimientos literarios. Sin embargo, el carácter de las relaciones dialécticas que, desde el punto de vista de los formalistas, vinculaban la trama y la fábula, excedía los límites de la forma artística y arraigaba en las relaciones con el mundo en las que se encontraban implicados el autor, el narrador y el lector. La libertad compositiva de la trama o argumento, que se realiza a través de diversas deformaciones y transgresiones de la fábula, adquiere en las descripciones de Shklovski un profundo valor antropológico y existencial. La trama es una posibilidad de liberación respecto de las convenciones normativas que rigen los actos humanos, de la predeterminación biológica, las costumbres sociales y las

(65) SHKLOVSKI, Viktor. *El vínculo entre los procedimientos de composición de la trama con los procedimientos generales del estilo*. *Opus cit.* p. 50.

leyes del sentido común imperantes. Desde nuestro punto de vista, la dificultación de la forma de la trama se puede comparar con el esfuerzo atlético realizado por el bailarín, el acróbata o el gimnasta con vistas a la obtención de una forma que excede las posibilidades físicas habituales del cuerpo humano y, en cierto sentido, se libera de él o, más exactamente, de aquellas limitaciones implícitas en el cuerpo no entrenado.

Con frecuencia, al tratar las formas tempranas de organización argumental, Shklovski describe la organización de la trama y la relación entre sus diversos componentes como la realización del principio del movimiento puro. Este es un movimiento cuyas inercias y despliegues resultan ser prácticamente la única motivación compositiva del desarrollo de la trama. De acuerdo con ello, la descripción de la figura del narrador adquiere los rasgos de un volatinero que pone en juego una coreografía acrobática cuya misma dificultad e inverosimilitud, desde el punto de vista de la kinética física ordinaria, ponen en cuestión la necesidad de una motivación extracompositiva (lógica o psicológica):

Si por necesidades compositivas el autor necesitase vincular dos fragmentos inconexos entre sí, no tendría ninguna necesidad de justificar ese vínculo de acuerdo con una motivación causal. (66)

La vinculación mutua entre elementos aislados puede consistir exclusivamente en su mera yuxtaposición, detrás de la cual no existe ninguna otra lógica que la de la mera

(66) *Ibidem*. p. 46.

acumulación, el malabarismo virtuoso o el movimiento giratorio del caleidoscopio que sustituye incesantemente una constelación de elementos por otra por el puro placer de sus transformaciones recíprocas. El movimiento de la trama es un movimiento que no responde a las leyes de la psicología (alcanzar un fin) ni de la lógica (subordinación causal) sino a las leyes dinámicas del movimiento como tal, a los ritmos sucesivos de la inercia y la transgresión de la inercia y a la mecánica giratoria del caleidoscopio.

Fábula se denomina el conjunto de acontecimientos sobre los cuales se informa en la obra. La fábula se opone a la trama: los mismos acontecimientos pero de la manera en que están dados en la obra. La fábula es “lo que ocurrió en realidad”, la trama es “cómo el lector supo de ello”. (67)

Esta famosa contraposición entre la fábula, como “fenómeno del material”, y la trama, como “fenómeno del estilo”, (68) retomada por todos los formalistas con ligeras variaciones, postula la trama como dimensión propiamente artística de los textos narrativos, responsable de la organización de los “eventos” de manera que sea máximamente eficaz para provocar la tensión del lector. Justamente esta recombinación de los elementos, basada en los procedimientos del retraso, el rodeo y el disimulo, es lo que permite que el narrador, el lector e incluso el autor se liberen de la férrea necesidad de

(67) TOMASHEVSKI, Boris. *Teoría de la literatura. Poética (Teoriia literatury. Poetika)*. Moscú-Leningrado: Gosizdat, 1925. p. 137.

(68) SHKLOVSKI, Viktor. “Material y estilo en Guerra y paz de L. Tolstói” (“Material i stil v romane L. Tolstogo Voina i mir”), en: *La trama de la novela y su relación con el material (Suzhet romana i ego sviaz s materialom)* Moscú: Federatsia, 1928. p. 220.

“lo que ocurrió en realidad”. Desde nuestro punto de vista es posible encontrar una analogía productiva entre esta dialéctica superadora existente entre la fábula y la trama y la que se establece entre los movimientos habituales, “prosaicos”, del cuerpo, y las leyes poéticas de la danza. Los movimientos de la danza son una “superación preservadora” (*Aufhebung*) de las leyes físicas cotidianas, basadas en la economía de los esfuerzos. La diferenciación introducida por los formalistas entre la fábula y la trama se podría reinterpretar en términos de la diferencia entre el caminar y la danza, o de manera general cualquier movimiento plástico basado sobre los principios de la forma dificultada, el extrañamiento, la expectativa defraudada, etc. (69)

La trama se construye como un sistema de redistribuciones, rodeos, desvíos respecto de la sucesión directa cronológica, recombinaciones de los materiales, repeticiones, retrasos, etc., que sirven para superar la fábula extraestética, basada en la economía psicológica de energías perceptivas. Cuando Shklovski compara la trama con un caminar que se siente como tal, con el retraso del placer sexual, con los partos difíciles, entre otros términos de comparación tomados bastante “de lejos”, tenemos que entender que no se trata tan solo de metáforas conceptuales de un teórico con una imaginación demasiado viva. Al contrario, en todas ellas aparece una estructura paralelística consistente, que coincide de manera general con las conceptualizaciones científicas, artísticas y filosóficas de la época de las vanguardias y el

(69) Sobre esta base Shklovski establece la correspondencia entre las leyes de la construcción de la trama, “descubiertas por él”, y la representación circense. Tanto la trama narrativa como el número circense están orientados a la dificultación. SHKLOVSKI, Víktor. “El arte del circo” (“Iskusstvo tsirka”), en: *Gamburski schiot*. p. 107.

Modernismo, y que consiste en un intento de rehabilitación de la dimensión de la plástica frente a la de la semántica, de lo corporal frente a lo simbólico. (70)

Desde este punto de vista podemos comprender mejor las sorprendentes similitudes que existen entre las visiones de Shklovski de una posible renovación extática del mundo gracias al potencial plástico-formal del arte y las teorías teatrales de los años diez y veinte, construidas sobre un rechazo y superación de la teoría psicológica de Stanislavski.

La reflexión teatral fue muy abundante durante el periodo de la Edad de Plata y la vanguardia soviética temprana y en general se orientó hacia una superación de la motivación exterior psicológica, basada en la fábula, del trabajo del actor. Autores como Aleksandr Tairov, Evgueni Vajtánov, Nikolái Efremov o Serguéi Rádlov trataron de maneras diversas de poner el primer plano en la cuestión de la plasticidad y el movimiento escénico como mecanismo central del trabajo actoral y de la producción dramática de sentido. Como ejemplo podemos mencionar la teoría de la biomecánica de Vsevolod Meyerhold en la que la conexión entre la organización del significado y la organización del cuerpo está elaborada explícitamente (la relación entre la teoría de la trama de Shklovski y la teoría del “montaje de atracciones” de S. Eisenstein es incluso más obvia). Si en Shklovski la obra de arte se presenta como una unidad dinámica entre el procedimiento y el material, entre la trama y la fábula, en Meyerhold el cuerpo del actor se convierte en una unidad semejante, el cual una vez completado su adiestramiento

(70) Sobre esto ver: SIROTKINA, Irina; SMITH, Roger. *The Sixth Sense of the Avant-Garde. Dance, Kinaesthesia and the Arts in Revolutionary Russia* Londres-Nueva York: Bloomsbury Methuen Drama, 2017.

biomecánico debe ser capaz de englobar en sí tanto el material corporal como su composición dinámica:

El arte del actor consiste en su organización material, es decir en la capacidad de emplear de manera adecuada y máximamente efectiva sus recursos expresivos corporales. En el actor confluyen el organizador y lo organizado, es decir, el artista y el material. La fórmula del actor se puede expresar con la siguiente ecuación: $N = A1 + A2$, donde N es el actor, A1 es el constructor que reflexiona e imparte órdenes para la adecuada realización de la intención, y A2 es el cuerpo del actor, el ejecutor que debe dar realización precisa a las tareas indicadas por el constructor. (71)

Aquí aparece el rasgo característico de toda la época en general de considerar que el material que debe ser sometido a “formalización” es justamente el cuerpo del actor y no su experiencia psicológica o el tema de la pieza. Por su parte, en uno de sus ensayos de proyección de las leyes compositivas de formalización del material encontradas en el caso de la novela al arte cinematográfico, Shklovski apuntó que aquella dimensión que es susceptible de adaptación cinematográfica y visualización es exclusivamente la “trama desnuda”, es decir, el dinamismo puro que se encuentra detrás de cualquier configuración argumental. Según Shklovski el cine es un arte de la pura acción cuyo material es el “truco”. Dentro de esta noción se engloban la capacidad del actor (ante todo su capacidad física) para superar situaciones artifi-

cialmente creadas y la capacidad del director para montar escenas separadas apoyándose en la “unidad de los personajes actuantes” y en contraposiciones compositivas que sean capaces de crear la máxima tensión visual. La trama cinematográfica actúa, de acuerdo con Shklovski, exclusivamente como “motivación del truco”. (72)

Pero regresemos por un momento a la teoría formalista de la trama y a uno de los ensayos más conspicuos de su elaboración. Se trata del clásico análisis de la novela de Laurence Sterne *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, que fue considerada por Shklovski como el ejemplo prototípico de la estructura paródica del género de la novela como tal y de su construcción dificultada. También en este caso Shklovski fija constantemente su atención en la dinámica corporal-espacial que es responsable, en su opinión, del desarrollo argumental de la novela. En la descripción que realiza Shklovski, en el *Tristram Shandy* la dimensión de la fábula ha quedado completamente abolida en favor del movimiento energético interno de la trama, realizado sobre todo a través de un tipo especial de plasticidad corporal. Esta novela consiste exclusivamente en el movimiento de la trama dado fuera de cualquier motivación, es decir, la forma pura liberada de cualquier contenido. (73)

Prácticamente todos los ejemplos que escoge Shklovski para demostrar la estrategia de desvío incesante y extrañamiento de la fábula que adopta la novela se refieren a posiciones extrañas que se ven obligados a adoptar los personajes. Sterne utiliza todo un repertorio de recursos que

(71) MEYERHOLD, Vsevolod. “El actor del futuro y la biomecánica” (“Aktior budushogo i biomejanika”) (1922), en: *Artículos. Correspondencia. Conversaciones. Discursos (Stati. Pisma. Besedy. Rechi)*. Moscú: Iskusstvo, 1968. pp. 487-488.

(72) SHKLOVSKI, Víktor. *Literatura y cine. Opus cit.* p. 23-50.

(73) SHKLOVSKI, Víktor. “La novela paródica. El Tristram Shandy de Sterne” (“Parodiini roman. Tristram Shandy Sterna”), en: *Sobre la teoría de la prosa*, 1925. p. 141.

incluyen el retraso, la divagación, la repetición, la composición escalonada y otros. Según Shklovski, para subrayar estos procedimientos, para tornarlos palpables, Sterne introdujo la técnica de la descripción minuciosa de posturas corporales extrañas. El argumento de la novela llega a consistir así en una especie de ballet sofisticado y agotador, en el que cada desvío de la narración deja atrapados a los personajes en posiciones de yoga absurdas e insostenibles, que se ven obligados a mantener durante páginas y páginas de relato desencauzado. Estas posturas absurdas sirven para tornar sensibles los procedimientos narrativos que, en realidad, consituyen siempre y en todo caso cualquier novela, pero que aquí alcanzan a ser expuestos como tales sin ninguna justificación externa. Como señala Shklovski:

Los constantes recordatorios de que los personajes han quedado atrapados en una posición insostenible sirven únicamente para realizar el procedimiento y ofrecer la sensación del despliegue. (74)

Estas posiciones atormentadas que sirven para el subrayado del procedimiento son un buen ejemplo de los principios de dificultación de la forma y derroche energético que definen la esfera artística. La forma dificultada se desnuda aquí en el aspecto de un “cuerpo dificultado”, forzado a la inmovilidad en una posición insoportable, lo que podría ser una buena alegoría corporal de la dificultad perceptiva a la que nos somete siempre como espectadores una obra de arte.

(74) *Ibidem*. p. 139.

4. Sobre el destino y las pequeñas similitudes

Una morsa brillante y grasienta ondea como una niña cansada su pie negro en forma de abanico, se desliza al agua y cuando emerge sobre la plataforma de hielo ostenta la cabeza de Nietzsche impoluta con su bigote de cerdas espesas

Velimir Jlébnikov

En el prefacio de la primera edición de la colección de artículos *Teoría de la prosa* (1925), Shklovski realiza un movimiento muy característico en sus textos, en el que se extiende la esfera de actuación de los mecanismos descritos por los teóricos de la OPOYAZ a la vida misma de los integrantes del movimiento. La ausencia de motivación, el predominio de la producción sobre el producto y la superación de los materiales gracias a su elaboración compositiva son proclamados momentos comunes tanto de la teoría literaria formalista como de la biografía de los mismos formalistas. La danza como un tipo de caminar dificultado es característica no solo del arte sino también para el estilo creativo de Shklovski y sus compañeros: “También la danza es una manera de caminar que se siente, o más bien que ha sido construida para que sea sentida. Nosotros danzamos tras el arado”. (75)

Detrás de esta autodefinición se encuentra por supuesto la figura del “filósofo bailarín”, que se denominó a sí mismo “no un filósofo sino un hombre de destino” (76)

(75) SHKLOVSKI, Víktor. *El vínculo entre los procedimientos de composición de la trama con los procedimientos generales del estilo*. p. 21.

(76) Sobre la recepción latente de las ideas de Nietzsche en el pensamiento teórico del postsimbolismo ruso ver: KUJUNDŽIĆ, Dragan. 1997. *Opus cit.*

y que proclamó a la danza como la base de un nuevo tipo de pensamiento filosófico y de un nuevo estilo de escritura. La traducción realizada por Y.M. Antónovski del *Así habló Zaratustra*, que en 1911 ya iba por su cuarta edición, se había convertido en una lectura obligatoria y había permeado hasta tal punto los ambientes artísticos e intelectuales que para conocer la doctrina zaratustriana ni siquiera era necesario leerla en su fuente original. La implacable crítica futurista en contra de las ideas de la generación precedente de los simbolistas tenía una parte de confrontación directa pero también una parte importante de silenciamiento y olvido. Estas ideas se silenciaban porque indicaban la existencia de un contexto común allí donde los futuristas querían ejercer una ruptura completa con la tradición. Sin embargo, la danza de Zaratustra no solo determinó la conciencia teórica de los decadentistas y los simbolistas del fin de siglo, sino que también afectó de manera profunda a todos aquellos que a principios de los años diez comenzaron una revuelta contra el pesimismo trágico de sus predecesores: “Zaratustra es un bailarín [...] Ama la ligereza, la risa y los cantos. Le gusta saltar a la vez hacia adelante y hacia un lado”. (77) Esta danza se encuentra presente en el libro de Nietzsche desde el nivel de los procedimientos compositivos hasta el de la organización fonética del texto (“instrumentación fónica”), desde la afirmación de la danza y los movimientos corporales como mecanismos de producción de sentido hasta su tematización en la figura del sujeto lírico danzante. Poco después de terminar su *Zaratustra*, Nietzsche le escribió a su amigo Erwin Rhode una carta (22/02/1884) en la que le describía el estilo de su libro en términos que coinci-

(77) NIETZSCHE, Friedrich. *Obras (Sochineniia)* Moscú: Mysl, 1990. vol. II. p. 772.

den casi completamente con las descripciones formalistas de las leyes compositivas de los textos literarios: “Mi estilo es la danza, el juego con simetrías de todo tipo que, al mismo tiempo, salta por encima y parodia estas mismas simetrías, incluso en la elección de las vocales”. (78) Otra vez, la danza interviene aquí como metáfora de un determinado impulso estilístico que se concreta sobre todo en el juego libre con las simetrías y paralelismos.

El movimiento de Zaratustra, al que “le gusta saltar a la vez hacia adelante y hacia un lado”, recuerda al “movimiento del caballo” de Shklovski, que avanza “en diagonal” obediendo los principios de convencionalidad del arte. (79) Esta imagen también puede compararse con otra de Nietzsche: “Mi pierna es una pata de caballo. Gracias a ella atravieso matorrales y pedregales, a lo largo y ancho de los campos”. (80) El modelo del “movimiento del caballo”, título de una de las recopilaciones de artículos de Shklovski y una de las metáforas más consistentes acerca del dinamismo del arte, podría ser perfectamente la figura de ese Zaratustra bailarín que salta “hacia adelante y hacia un lado”. Cuando menos, se puede decir que la postura intelectual del crítico literario asume de manera decidida el desafío lanzado por el filósofo: “Nuestro camino es un camino quebrado, solo apto para los espíritus fuertes”. (81)

Como es sabido, el filósofo idealista Vladímir Soloviov ridiculizó al “gastado superhombre” recurriendo a la figura

(78) *Ibidem*. p. 771.

(79) SHKLOVSKI, Víktor. *El movimiento del caballo*. p. 74.

(80) NIETZSCHE. 1990. *Opus cit.* p. 774.

(81) SHKLOVSKI, Víktor. *El movimiento del caballo*. *Opus cit.* p. 71.

cómica del “superfilólogo”. (82) Se puede considerar que la ironía histórica del eterno retorno se cumplió a sí misma en el destino del hombre que intentó realizar el proyecto contenido en una semejante “filología radical”. (83) Este proyecto debía exceder las fronteras de la ciencia transformándose en una literatura capaz de retornar al hombre la “borrada experiencia del mundo”. Ochenta años después de la escritura del Zaratustra, y sesenta años después de la crítica maliciosa pero no carente de penetración de Soloviov, en una de sus últimas cartas a Borís Éichenbaum (21/08/1959), Shklovski escribió: “no soy un teórico literario sino un hombre de destino. Bailo la ciencia”.

(82) SOLOVIOV, Vladímir. *Obras reunidas (Sovrannye sochinenii)* San Petersburgo: Prosveshchenie, 1914. vol. x. pp. 29-30.

(83) Sobre el proyecto de una “filología radical” como proyecto crítico que, entre Schlegel, Nietzsche y Heidegger, pretende una renovación del pensamiento filosófico a partir del desplazamiento de sus cuestionamientos tradicionales hacia el ámbito del lenguaje y la creatividad lingüística, ver: YAMPOLSKI, Mijaíl. “Filologización: el proyecto de una filología radical” (“Filologisatsia: proekt radikalnoi filologii”), en: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2005. n° 75.