

## Usos de la teoría literaria en Viktor Shklovski

Viktor Shklovski, escritor formalista.

por Matías Chiappe

*“Los formalistas rechazaban la excesiva tendencia hacia la inercia”. – Tomashevski*

Hablar de Viktor Shklovski es hablar del Formalismo Ruso. Todavía más, suele implicar una toma de partido: o bien se le critica la desvinculación entre el arte y la serie social que supuestamente postulaban sus teorías (tómese el caso de Fredric Jameson), o bien se evalúa dicha supuesta autonomía dentro de una búsqueda humanista de propiedades esenciales del arte (por ejemplo, en M. H. Abrams). Entre estos dos polos ha surgido una vasta glosa que intentó establecer una verdad única y absoluta en lo que respecta al movimiento y al autor en cuestión. El afán calificativo de esta glosa se tornó incluso nominalizador: a la originaria escisión casi-escolar de ‘dos formalismos’ se han sumado otras definiciones como formalismo mecánico, formalismo orgánico y formalismo sistémico. Y pueden agregarse las lecturas según las cuales el formalismo habría continuado la tradición nietzscheana y husserliana, se habría desarrollado en el estructuralismo y hasta habría presagiado al posmodernismo.

Por suerte ninguna de estas cosas ha sido el resultado del presente trabajo, no tanto por una indecisión con respecto a qué antípoda de las definiciones elegir sino más bien porque los materiales con los que fue concebido son diferentes. Claro que se tendrán en cuenta las particularidades del Formalismo ruso y del método formal que se inicia con Shklovski: su acercamiento científico, su relación con las vanguardias poéticas, los conceptos de *ostranenie*, *fábula*, *syuzhet*, entre otros, y las siguientes reformulaciones de los mismos. Sin embargo, se ha elegido como epicentro la actividad literaria o no-programática del autor, particularmente: *Viaje sentimental* (1923), *Zoo* (1923), *Tercera Fábrica* (1926), *Maiakovski* (1940) y *La disimilitud de lo similar* (1970). Esto permite analizar el discurso teórico-literario de Shklovski no ya como mera entelequia sino como potencia creadora, como refuncionalización que desplaza la descripción por la generación de la literatura. Terry Eagleton vislumbró en la crítica romántica una justificación ontológica del poeta, como potencial activo en la defensa, desarrollo y profundización de la práctica imaginativa y del autoconocimiento del arte (Eagleton: 1999, 48). Algo similar afirma Edward Said al considerar a toda crítica de la obra de arte –de la cual la teoría literaria es una de sus formas– como un punto de partida, no ya como un fin cerrado sino con capacidad de repercusión y producción (Said: 2004, 76). En última instancia, este abordaje no se propone desvincular a la teoría literaria de una definición estricta y sistemática. Por el contrario, las complejas contradicciones del Formalismo ruso que surgen del análisis de las obras a analizar de Shklovski permiten verla en su estado más puro, en estado de constante mutación y cambio.

I

En tanto memoria o crónica de la Revolución rusa y de la Primera Guerra Mundial, *Viaje Sentimental* (1923) se construye de manera atípica. La mayoría de la materia narrativa no la compone la narración de la experiencia (las intervenciones del personaje-narrador tras la llegada de la Revolución, el trabajo como mecánico y conductor en la guerra, las misiones en Persia, los conflictos con la CheKa, las participaciones en la Opojaz) sino más bien digresiones teóricas y críticas. Este tipo de estructura implica una subordinación del discurso teórico-literario a la función estética que los Formalistas atribuían al lenguaje poético. Ya en "El arte como artificio" (1916) Shklovski postuló que el arte debe desautomatizar la percepción y obligar a la mente a realizar un esfuerzo reconstructivo para formar una unidad a partir de unos datos que en principio parecen desunidos. En el caso de *Viaje Sentimental*, es precisamente el discurso teórico-literario la forma lingüística que garantiza dicha obstaculización o detención perceptiva (*zatrudnenie*, *zaderžanie*) y de extrañamiento (*ostranenie*), desautomatizando el lenguaje cronístico que normalmente conformaría una obra de esas características. El carácter digresivo de esas breves referencias teóricas, sin embargo, no se limita a conformar un entrelazamiento de episodios inconexos sino que, además, es constitutivo de sentido en sí mismo. Más específicamente: de los comentarios y opiniones del personaje-narrador respecto de los más diversos acontecimientos de la realidad. Éste aplica el análisis Formalista a la incidencia de los tranvías en la sociedad, a la disposición espacial del armamento, al hambre y al desabastecimiento, entre otras tantas cosas, siguiendo aquello postulado por Shklovski en el ensayo antes mencionado: "la desfamiliarización se encuentra en casi cualquier lugar en donde existe forma". Este punto es de mayor importancia ya que revela una aplicación puramente subjetiva y caprichosa de la teoría literaria. Según los postulados iniciales del Formalismo ruso, ésta debía encargarse de lo específico de la literatura, de la *literatureidad*. Primero Boris Eichenbaum propuso "establecer los principios a partir de los cuales debe construirse una ciencia de la literatura" (Eichenbaum: 2004, 31); y luego Osip Brik afirmó que "el *Opojaz* estudia las leyes de la producción poética" (Brik: 2004, 107). Pero en *Viaje Sentimental* el establecimiento de definiciones, teorizaciones y conceptos propios del estudio objetivista de la literatura tiene como propósito fundamental reafirmar el lugar de quien lo enuncia, su voluntad de recorte y análisis, su forma particular de percibir y comprender la realidad. De esta manera, si la literatura de viajes sirvió a Laurence Sterne para revelar las impresiones del viajero Yorick en su propio *Sentimental Journey*, Shklovski se sirve del discurso teórico-literario que tanto manejaba para construir una subjetividad inmersa en la Revolución y la Guerra. Después de todo, ¿qué otra forma era más efectiva para dar cuenta de su propia experiencia que aplicar el análisis formal con que analizó a Defoe, a Cervantes, al psicoanálisis, pero aplicada a toda la realidad rusa que lo circundaba?

*Zoo* (1923), si bien contemporánea, ofrece un panorama distinto. Se trata de una reunión de cartas escritas por Shklovski y enviadas a Elsa Triolet (Alya en el libro) durante su exilio en Berlín, además de algunas respuestas de ellas y algunas inventadas por el autor. El efecto estético de desautomatización se presenta en este caso en dos planos. Primero, en el plano de la paratextualidad: al título metafórico lo acompaña el subtítulo 'Cartas no de amor', que es también metáfora pero de la censura en Rusia; a estos dos, los sigue un prefacio explicativo del autor; luego un largo poema

de Khlebnikov y una dedicatoria a la amada, donde se establece un tercer título – ‘La tercera Eloísa’; finalmente, a cada una de las cartas la antecede un breve epígrafe explicativo. Segundo, en el plano textual, los contenidos de las cartas son en sí mismos desautomatizantes: fluctúan en ellas la experiencia personal, las más delirantes situaciones (órdenes políticas de monos, teléfonos personificados, diálogos entre zapatos) y, nuevamente, digresiones teóricas y críticas tanto literarias como de otros fenómenos de la realidad. En cuanto a estas últimas, sin embargo, existe una diferencia fundamental con respecto a *Viaje Sentimental*. Más que proveer una suerte de verosimilitud al asimilar personaje-narrador con autor, el discurso teórico literario es llevado en *Zoo* hasta los límites de su propio paroxismo, poniendo al desnudo la naturaleza ficticia del texto (aquello que los Formalistas llamaban *priëmy obnaženie*). Una cosa es explicar el bolchevismo en términos teórico-formales; otra muy distinta es explicar, por ejemplo, el diálogo entre una pantufla y un charco de agua. En “De la poesía y el lenguaje transmental” (1919), Shklovski, influenciado por la práctica zaum de los futuristas, postuló que el artista no se vale del sentido sino para lograr una «motivación» de enmascaramiento y excusa: “El poeta no se decide a mencionar la palabra transmental; comúnmente lo transmental se esconde bajo la máscara de un contenido cualquiera, muchas veces engañoso, ilusorio, que obliga a los poetas mismos a admitir que no entienden el sentido de sus versos” (Cfr. Todorov: 2005, 22). Siguiendo esta idea, el discurso teórico-literario es utilizado en *Zoo* en tanto construcción de otro tipo de sujeto: aquél a quien le resulta imposible desvincular su labor de amante y de teórico literario, un sujeto cuasi-paranóico para quien absolutamente todo lo real debe ser explicado, analizado y teorizado, incluso aquello mismo que está escribiendo. En efecto, es esta abstracción absoluta de la realidad aquello que le reprocha en diversos momentos su interlocutora Alya: “Dices que sabes cómo está hecho el Quijote, pero sin dudas no sabes cómo escribir una carta de amor”. Aún así, y más allá de las diferencias entre el personaje-narrador de *Viaje Sentimental* y el emisor de las cartas de *Zoo*, debe asentarse la función del discurso teórico-literario en ambas obras: como introducción de las características, obsesiones, formas de percibir, leer y de sentir del enunciador, es decir, como forma de construir una subjetividad.

## II

De más está decir que la conclusión obtenida hasta el momento de los primeros textos literarios o no-programáticos de Shklovski contradice las definiciones generalmente difundidas respecto del Formalismo ruso. ¿La teoría literaria como fundamentación del ‘yo’? ¿Como forma de asumirse en un contexto determinado? A esta contradicción le sobreviene una segunda. En 1929 otro miembro de la *Opojaz*, Iuri Tinianov, estableció que la *literatureidad* depende de su cualidad diferencial, es decir, de una función siempre evolutiva: “Lo que es un hecho literario en un época será en otra un hecho cotidiano de la palabra común, y a la inversa, en relación con el sistema literario entero en que evoluciona en el mismo modo” (Tinianov: 2004, 35). Según esta concepción, tanto la «automatización» como el «distanciamiento» son particularidades propias de un determinado momento de la literatura en su totalidad, es por eso que no existiría para la teoría literaria un objeto de estudios específico y estable. Tzvetan Todorov explica que esto acarrea consecuencias estremecedoras para la doctrina Formalista

que pretende un tipo de estudio autónomo; aún así, habría permitido la existencia de dos disciplinas complementarias: una ciencia de los discursos, como estudio de las formas estables sin anclarse en lo específico; y una historia literaria, que redefine el concepto mismo de literatura en cada época (Todorov: 2005, 38). Es necesario recalcar que tanto *Viaje Sentimental* como *Zoo* ya sugerían, cada una a su modo, este pasaje del «hecho literario» de una categoría filosófica a una categoría histórica. Así, cuando el narrador-personaje de la primera examina su pasaporte falso encuentra fallas en su libro *Sobre la trama como manifestación del estilo*; así también, cuando muere un sífilico en un hospital, cuestiona sus estudios en la sede de la *Literatura mundial*; esto lo lleva a afirmar que: “Es tan agradable pasar de un análisis a otro, de una novela a otra, ver cómo ellas mismas desarrollan por sí solas la teoría”. En *Zoo* esto se presenta más allá de la mera representación; más específicamente, en un plano meta-textual. Sus paratextos y contenidos sufren considerables modificaciones en cada una de las siguientes ediciones del texto. La segunda de éstas omite doce cartas de la primera (1, 2, 3, 8, 10, 16, el prefacio a la 19, 19, 20, 21, 23 y 28) y agrega cinco cartas nuevas. En la tercera, esa docena es restituida con excepción de la 7 y la 20. Las ediciones cuarta y quinta son idénticas a la tercera, pero omiten una de las cinco nuevas cartas (la 31). El afán explicativo por parte del sujeto de la enunciación no pasa por alto estos cambios: “Es por esto que dejé esta carta afuera de la primera edición”. Si se le suma a esto la modificación de adjetivos, adverbios, pronombres, signos de puntuación entre edición y edición, puede verse una profunda preocupación por mostrar no sólo el carácter siempre-cambiante de una obra literaria sino también una modificación paralela del discurso teórico-literario que la explica y la reexplica. Richard Sheldon asegura que la mayoría de estos cambios remiten a problemas políticos y personales con los que Shklovski lidió entre cada una de las ediciones (Sheldon: 2001, xx). La propuesta es pensarlos, también, como revelación del carácter evolutivo de la literatura que estableció Tinianov, como si Shklovski así lo hubiese intuído unos años antes. En efecto, este último encontró cada vez mayores dificultades al momento de componer obras que a la vez conjuguen su contexto político-social y personal (como *Viaje Sentimental*) y sus pretensiones estéticas de desautomatización (siendo *Zoo* el caso paradigmático). La obra que mejor refleja este hecho es *Tercerca Fábrica* (1926), en donde se dice: “No hay una tercera alternativa. Sin embargo, ésta es precisamente la que debe ser escogida. Un artista debe evitar los caminos trillados” (Shklovski: 2002, 51). La necesaria evolución del sistema literario (por esto se entiende tanto materia literaria como teoría consecuente) puede verse, asimismo, en sus textos académicos. La causa principal de este hecho es la irrupción de nuevas formas artísticas de vanguardia en el contexto ruso de la época, tras las cuales Shklovski explicitó la imposibilidad de analizar una obra literaria al margen de, por un lado, la intención del artista y, por el otro, de la intención del teórico. Considérese como ejemplo el caso de “Cómo está hecho *Don Quijote*” (1925), en donde se establece la impregnación de su lectura al justificar su desorden expositivo: “Estoy empezando a notar que la influencia de la novela que analizo me está afectando: introduzco un episodio tras otro y me olvido del movimiento central de mi artículo” (Shklovski: 1955, 130). En esta misma dirección apunta el artículo “Monumento a un error científico” (1930), que la mayoría de los críticos del Formalismo ruso interpretan como el manifiesto de la muerte de la escuela. He aquí, entonces, la segunda contradicción que se ha destacado a partir de

los textos literarios o no-programáticos de Shklovski con respecto a los postulados iniciales del Formalismo ruso: dada una inevitable evolución de todo el sistema literario (materia y teoría), especificidad y *literatureidad* son dos conceptos absolutamente indefinibles de manera inmanente. Dichos conceptos, por lo tanto, en relación con un sujeto que enuncia un discurso teórico-literario, se presenta conclusivamente como movimiento disímil de la evolución literaria, es decir, como recurrencia innovadora y original sobre los valores inherentes de la literatura en un momento determinado. El modo que Shklovski encontró para manifestar esas contradicciones internas de su teoría fue la escritura de textos literarios o no-programáticos que, ya desde sus particularidades compositivas, ponen en conflicto sus mismas definiciones teórico-literarias. .

### III

La idea de que la teoría literaria responde a una momento particular y subjetivo del yo-teórico inmerso dentro del movimiento evolutivo del sistema literario en su totalidad, se ve acentuada en Maiakovski (1940) y *La disimilitud de lo similar* (1970). En éstas, la teoría literaria permite, directamente, construir una biografía. Ante la estructura prototípica de este género (presentación del personaje → descripción y narración de los hechos más importantes de su vida → valoración o relevancia personal), en Maiakovski Shklovski realiza todas esas acciones en otro orden o, más bien, todas a la vez. El texto presenta dos lineamientos: por un lado, una aproximación crítica a la obra del poeta ruso y a su contexto literario que excede el mero análisis formal para centrarse, explícitamente, en sus vivencias y experiencias; por otro lado, a medida que avanza el texto, esa forma teórica-biográfica pierde su interés en Maiakovski para analizar, primero, autores como Gorki, Twain, Cervantes, Pasternark, Dickens (sus vivencias incluidas –una vez más– en las críticas, reseñas y comentarios), y segundo, para analizar al grupo de los Formalistas rusos y Shklovski mismo, sobre todo en las referencias a las revistas «Rech», «Apollon» y «Lef». En realidad, estos dos lineamientos no están desvinculados sino que el primero es una motivación del segundo. El tema a tratar (Maiakovski) se ve reemplazado por un ‘nosotros’ (que en un principio es ‘nosotros los rusos’ y luego ‘nosotros los formalistas’), para ser reemplazado también por el yo-Shklovski: “Yo era joven”, “Yo en aquel tiempo era futurista”. La encarnación del sujeto de la enunciación en el sujeto del enunciado se ve legitimado por uno de los aforismos que abre Maiakovski: “El poeta es el tema de su propio arte”. Detrás de la excusa de escribir sobre el poeta ruso, por lo tanto, y detrás del discurso teórico-literario que lo acompaña, se presenta el discurso autobiográfico de Shklovski como constitutivo del texto.

### IV

Si a partir de estas ideas tuviese que formularse algún tipo de cierre en lo que refiere a la escuela rusa, puede simplemente citarse a Tzvetan Todorov: “Lo que caracteriza al Formalismo es un objeto, no una teoría” (Todorov: 2005, 35). A lo largo del presente trabajo se ha intentado mostrar una característica adicional de este hecho y es la necesaria presencia de un sujeto que realice el recorte del objeto y que es indisoluble

del proceso de análisis. Esta obligada subjetividad que interfiere en la teoría llevó a los Formalistas a un callejón sin salida, a estudiar aquello específico de la literatura que, sin embargo, sólo podía ser percibido de forma siempre evolutiva. Esto no implica, como sugiere Pavel Medvedev, que “hay tantos formalismos como formalistas” (Medvedev: 1994, 128). Más bien se propone pensar a toda la teoría literaria de Shklovski como una tentativa (fallida) por articular objeto y teoría, y cuya principal característica es la legimitación de un lugar de enunciación nuevo y original con respecto a los estudios literarios que hasta el momento giraban en torno a otras ramas del conocimiento. En esta dirección es pertinente citar a Peter Steiner, quien establece una analogía entre los Formalistas rusos y la variable gravitacional introducida por la revolución copernicana:

El formalismo ruso, en su dinámica histórica, no es la suma total de teorías –un conjunto estático de modelos derivados de una variedad de fuentes–, sino un *polemos*, una pugna entre visiones contradictorias e incompatibles, ninguna de las cuales podía llegar a ser el fundamento absoluto de una nueva ciencia literaria (Steiner: 2001, 253).

En efecto, el pluralismo metodológico mostrado por los miembros del grupo (etnología, folclorística, lingüística, etcétera), concuerda con la definición de Todorov pero también con el *polemos* de Steiner: aquello que caracteriza al Formalismo es la voluntad de realizar un recorte analítico al cual puede accederse desde diferentes vías o disciplinas. Es por esto que la conclusión final que he extraído del presente análisis teórico de sus obras literarias o no-programáticas es, quizás, controvertida: para Shklovski el Formalismo no es tanto una teoría como un estilo. Esto no debe pensarse únicamente en términos estructurales o taxonómicos. Para Shklovski la *ostranenie*, la *zatrudnenie* y *zaderžanie*, la *priëmy obnaženie*, la *fábula* y *syuzhet*, incluso la evolución literaria, son mucho más que definiciones teórico-literarias para convertirse en «estilemas», en rasgos característicos de un modo de escritura y de pensar que se ha mantenido constante en sus trabajos aún cuando las definiciones de dichos conceptos han sufrido modificaciones o reformulaciones. En esta dirección, y todavía más importante, es posible afirmar que si el método formal estaba destinado a fracasar como tal, sí permitió ponerse en funcionamiento en textos literarios o no-programáticos como formas de experimentación y búsqueda de nuevas formas expresivas.

---

## Bibliografía

### Textos no-programáticos

-Shklovski, Viktor (1977). *Viaje sentimental*, Barcelona: Anagrama.

----- (2001). *Zoo*, Richard Sheldon (trad.), Illinois: Dalkey.

----- (2002). *Third Factory*, Richard Sheldon (trad.), Illinois: Dalkey.

----- (1972). *Maiakovski*, Barcelona: Anagrama.

----- (1980). *La disimilitud de lo similar*, Madrid: FELMAR.

### **Marco teórico**

-Brik, Osip (2004). "Ritmo y sintaxis", en Tzvetan Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Siglo XXI.

-Eagleton, Terry (1999). *La función de la crítica*, Buenos Aires: Paidós.

-Eichenbaum, Boris (2004) "Teoría del método formal", en Tzvetan Todorov (comp.). op.cit).

-Jakobson, Roman (1977). "¿Qué es la poesía?", en *Ensayos de poética*, Madrid: FCE.

-Medvedev, Pavel (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, Madrid: Alianza Editorial.

-Said, Edward (2004). *El mundo, el texto y el crítico*, Buenos Aires: Debate.

-Sheldon, Richard (2001). "Introduction", en Viktor Shklovski. *Zoo*, Illinois: Dalkey.

-Shklovski, Viktor (2004). "El arte como artificio", en Todorov, Tzvetan (comp.). (op.cit).

----- (1995) "Cómo está hecho *Don Quijote*", en Emil Volek (comp.). *Antología del Formalismo ruso y el grupo Bajtín. Semiótica del discurso y Posformalismo bajtiniano*, Vol.2, Madrid: Fundamentos.

----- (1995). "Monumento a un error científico", en Emil Volek: (op.cit.).

-Steiner, Peter (2001). *El formalismo ruso. Una metapoética*, Madrid: Akal.

-Tinianov, Iuri. (2005) "Sobre la evolución literaria", en Todorov, Tzvetan (comp.). (op.cit).

-Todorov, Tzvetan (2005). *Crítica de la crítica*, Buenos Aires: Paidós.