UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española I (Lengua Española y Teoría de la Literatura)

LA FINALIDAD POÉTICA EN EL FORMALISMO RUSO: EL CONCEPTO DE DESAUTOMATIZACIÓN

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Pau Sanmartín Ortí

Bajo la dirección del doctor:
Antonio García Berrio

Madrid, 2006

ISBN: 978-84-669-3021-5

La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización

Pau Sanmartín Ortí

Director: Antonio García Berrio

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología
2006

La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización

Pau Sanmartín Ortí

Director: Antonio García Berrio

U.C.M. 2006

Índice

0.1. Agradecimientos *p. 3*

0.2. Sistemas de trascripción y transliteración empleados *p. 5*

0.3. Introducción *p. 7*

1. Historia y mapa del concepto

1.1. *Ostranenie*: un perro con una oreja *p. 18*

1.2. La oposición poesía/ pensamiento *p. 21*

1.3. Visión vs. reconocimiento: El extrañamiento *p. 34*

1.4. Formalismo ruso y cubofuturismo *p. 42*

1.5. Desautomatización y cratilismo *p. 51*

1.6. Procedimientos de la puesta al desnudo *p. 58*

1.7. Contraste desautomatizador y desvío estilístico *p. 65*

1.8. Desautomatización, teoría de la información, semiótica, hermenéutica *p. 69*

1.9. Procedimientos de la forma difícil *p. 76*

1.10. Desautomatización y deconstrucción *p. 78*

2. El arte como procedimiento: el procedimiento del arte. Repaso de la trayectoria crítico-literaria de Viktor Shklovski

2.1.Viktor Shklovski: una figura central en el formalismo ruso *p. 90*

2.2.Finalidad, origen, originalidad *p. 96*

2.3.Autotelismo, mimesis y convención artística *p. 109*

2.4.1914-1917: Los años futuristas *p. 122*

2.5.1919-1925: Los estudios de la prosa *p. 139*

2.5.1. El contraste como fuente de efectos desautomatizadores *p. 149*

2.5.2. 1923: El exilio en Berlín *p. 162*

2.6.1924-1930: La crisis del Formalismo ruso *p. 179*

2.6.1. El nuevo panorama artístico: la *literatura fakta* *p. 195*

2.6.2. El trabajo cinematográfico de V. Shklovski *p. 201*

2.6.3. Las nuevas condiciones de la producción artística: *El oficio del escritor y su técnica* *p. 212*

2.6.4. La *Tercera fábrica* y el fin del Formalismo *p. 226*

2.7.1930-1983: Los años post-formalistas *p. 247*

3. Formalismo ruso vs. Estructuralismo *p. 295*
   - 3.1.Ritmo vs. metro *p. 315*
   - 3.2.*Skaz* *p. 322*
   - 3.3.Aportaciones lingüísticas de *Opojaz* *p. 325*
   - 3.4.El 'caso Jakobson' *p. 328*
   - 3.5.De la desautomatización a la dominante: la invariante del cambio en I. Tiniánov *p. 338*
   - 3.6.De la dominante a la estructura y al gesto semántico: La estética de J. Mukařovský *p. 379*
4. Una poética del extrañamiento: efectos desautomatizadores propuestos por Viktor Shklovski *p. 407*
   - 4.1.Esbozo para una teoría de los efectos literarios *p. 419*
   - 4.2.Efecto (1): *priëm zatrudnennoj formy* *p. 424*
   - 4.3.Efecto (2): *priëm ostranenja*. La literatura fantástica *p. 425*
   - 4.4.La construcción del efecto fantástico en *Aura* de Carlos Fuentes *p. 441*
   - 4.5.Un puente entre el efecto 2 y el efecto 3: *Tres novelitas burguesas* de José Donoso *p. 459*
   - 4.6.Efecto (3): *obnaženie priëma* *p. 470*
   - 4.7.Cómo está hecha la *Trilogía de Nueva York* de Paul Auster *p. 473*
5. Desautomatización y creación: una poética de la originalidad *p. 495*
   - 5.1.Del efecto a la forma *p. 497*
   - 5.2.Fundamentos neurológicos de la desautomatización *p. 516*
     - 5.2.1. Nivel semántico *p. 525*
     - 5.2.2. Nivel fónico *p. 529*
     - 5.2.3. Nivel morfo-sintáctico *p. 532*
     - 5.2.4. Nivel de la ficción *p. 533*
6. Conclusiones *p. 548*
7. Bibliografía *p. 554*

Agradecimientos

Esta tesis doctoral ha sido posible gracias a la financiación de la Comunidad de Madrid, que nos ha becado durante cuatro años y ha costeado las diversas estancias en Francia que hemos empleado para nuestra investigación. Queremos agradecer por tanto a la CAM la confianza prestada a nuestro proyecto. Asimismo, manifestamos nuestra gratitud hacia D. Antonio García Berrio que, con su ofrecimiento como director de esta investigación, ha contribuido sin duda a las diferentes fases por las que ha pasado la realización de este trabajo.

Nuestro reconocimiento debe extenderse además a otros profesores, sin los cuales esta investigación no habría llegado a su término en las condiciones que lo ha hecho. En primer lugar, agradecemos a los profesores del departamento de Filología Española I, (Lengua Española y Teoría de la Literatura), José Antonio Mayoral Ramírez y Antonio Garrido Domínguez, su ayuda generosa y desinteresada siempre que acudimos a ellos buscando consejos de todo tipo sobre las diversas tareas implicadas en la investigación.

En segundo lugar, nuestra deuda es muy grande con un profesor del departamento de Filología Eslava, Jesús García Gabaldón, que nos orientó y asesoró en todo lo relativo a la cultura rusa, desde las cuestiones más elementales de trascripción del alfabeto cirílico, que entonces desconocíamos por completo, hasta las recomendaciones bibliográficas y facilitación de textos, que han resultado clave para el desarrollo de esta investigación. Con él compartimos conversaciones que resultaron muy alentadoras para continuar y desarrollar nuestro proyecto. Y de él recibimos sugerencias muy acertadas tanto en lo que respecta a la propia tesis como en otro tipo de tareas complementarias.

En tercer lugar, agradecemos a Vicente Simón Pérez, catedrático de Psicofisiología en la Universidad de Valencia, su orientación y provisión de textos en lo relativo a las cuestiones neurológicas, que tratamos al final de la investigación.

Por último, los profesores extranjeros que conocimos en nuestra estancia en Francia han desempeñado un papel muy importante en el desarrollo de este proyecto, que no podemos obviar. Debemos al profesor Jean Pierre Etienvre la ayuda en la elección de la Universidad de Provenza como nuestro primer destino en este país. Los profesores de esta universidad se mostraron en todo momento solícitos a prestarnos su ayuda, por lo que

queremos mostrar aquí nuestro reconocimiento hacia ellos: Roger Bozzetto leyó con paciencia la parte de esta tesis consagrada a la literatura fantástica, aportándonos sus consejos y correcciones, que tuvimos muy en cuenta. Marc Weinstein permitió generosamente que asistiéramos a sus cursos de literatura comparada, amplió nuestra bibliografía sobre el Formalismo ruso y nos puso en contacto con Valérie Pozner. La ayuda brindada por esta investigadora del CNRS ha resultado decisiva para la realización de nuestra investigación y le estamos profundamente agradecidos: no sólo nos sugirió con gran acierto algunas de las lecturas más importantes que constan en nuestra bibliografía, sino que nos prestó textos de su propia biblioteca (textos, por lo demás, a los que nunca hubiéramos accedido por otros medios), nos facilitó traducciones inéditas de Shklovski y nos puso en contacto con otros expertos en la materia, como es el caso de Leonid Heller, con el que mantuvimos un intercambio de textos e ideas muy fructífero.

Alessandro Lupo, profesor de la universidad de Roma "La Sapienza", y Catherine Géry, profesora en la Universidad de Burdeos "Michel de Montaigne", se mostraron interesados por nuestro trabajo y accedieron a leerlo y a ofrecernos su valoración, por lo que les estamos también inmensamente agradecidos.

Los agradecimientos no serían justos si no mencionáramos en ellos a los amigos y familiares que han contribuido de diversas maneras en la elaboración de este proyecto. De alguna forma, el apoyo y la compañía que nos conceden, las conversaciones sobre las cuestiones que nos han ocupado estos últimos años, están en esta tesis. Gracias, por tanto, a mis padres, a los miembros del grupo Sepher, a Carlos Fernández López, Marcos Eymar Benedicto, y Óscar Curieses de las Heras. Todos ellos han sido los primeros lectores de nuestro trabajo, incluso antes de que estuviera escrito. A ellos les debemos, por tanto, no sólo los consejos, sugerencias, correcciones y el aliento para continuar, sino incluso la formulación de algunas de las ideas que aquí aparecen, forjadas en el diálogo continuado que hemos mantenido todo este tiempo.

Por último, queremos expresar nuestro agradecimiento a la persona que nos ha dado el impulso más básico y elemental para poder llevar a cabo esta tesis. Gracias también a Isabel, por devolverme cada día el mundo.

Sistemas de trascripción y transliteración empleados

Para la conversión del alfabeto cirílico a nuestro alfabeto latino hemos seguido dos sistemas, según se tratara de conceptos y títulos de obras rusas, o de nombres propios. En el primer caso, hemos optado por seguir el sistema de transliteración de la ISO (International Standard Organization), que es el empleado por la mayoría de eslavistas. Se trata de un sistema internacional en el que se establecen unos signos estables –con una clara preferencia hacia los diacríticos- como equivalentes de las grafías rusas, con independencia de la pronunciación que dichos signos reciben en las diferentes lenguas no eslavas.

Solamente no seguimos el sistema de la ISO para transliterar el concepto de *сюжет*, por dos motivos principalmente: en primer lugar, el público español se encuentra ya bastante familiarizado con este concepto bajo la transliteración de *siuzhet*, que es la que aparece en las últimas traducciones del Formalismo ruso llevadas a cabo por E. Volek (1992, 1995). En segundo lugar, la transliteración "*siuzhet*" resulta más cercana a las grafías españolas que la que resulta de la aplicación del sistema de la ISO: "*sjužet*". Por tanto y para no añadir una variante más a las diversas transliteraciones que circulan de este concepto, nos decantamos por la forma "*siuzhet*" que, por otra parte, resulta coherente con el sistema de trascripción empleado para los nombres propios y que pasamos a detallar a continuación:

En el caso de los nombres propios, hemos seguido el sistema de trascripción propuesto por Julio Calonge (1969), que busca acercar el alfabeto ruso a las grafías y pronunciación españolas. De acuerdo con éste, habremos de eliminar "los elementos que más pueden perturbar su incorporación a los hábitos de nuestra lengua" (p. 50), como los signos diacríticos de la ISO o los signos blando y duro del ruso, así como incluir otros –como es el caso del acento- que no existen en ruso pero que ayudan al hablante español a formarse una idea aproximada sobre la pronunciación correcta de los nombres propios rusos[1]. En este sistema, solamente empleamos cuatro grafías que no existen en nuestra lengua pero que son necesarias para transcribir los sonidos rusos. A saber: 'ë', que representa una vocal iotizada pronunciada como 'ió'; 'sh', que se pronuncia de forma

[1] Remitimos al "Apéndice II. Los nombres propios rusos en contextos de lengua española" (pp. 49-53) de la obra de Calonge para el resto de indicaciones sobre la simplificación y modificación de las grafías rusas.

similar al uso de esta grafía en el inglés "*shake*"; 'zh', cuya pronunciación se asemeja a la 'j' francesa en "*journal*"; y 'shch', que se pronuncia combinando el sonido 'sh' seguido del de nuestra 'ch' española. El resto de grafías se pronuncian tal y como lo hacemos en español, salvo la 'v' que corresponde a una labiodental fricativa sonora (como la 'v' francesa) y la 'z' que equivale a una 's' sonora.

No obstante, deberemos prescindir de este sistema de trascripción para los nombres propios rusos en tres casos: 1) cuando se trate del nombre de un autor conocido internacionalmente bajo una trascripción que no sigue el sistema que acabamos de proponer, deberemos ceñirnos a la trascripción con la que es conocido con el fin de no generar confusiones y multiplicar las variantes. Tal es el caso, por ejemplo, de Jakobson, cuya 'j' inicial el hablante español sabe que no debe pronunciar como [x].

2) Algunos nombres rusos son de origen extranjero, en cuyo caso experimentaron una serie de cambios para adaptar su grafía y pronunciación no eslava a la pronunciación y al alfabeto rusos. En estos casos, es preferible restaurar la grafía original no rusa que realizar una nueva trascripción, que modifique aún más la forma primera del nombre. De este modo, habremos de transcribir 'Eichenbaum' para ser fieles al origen alemán de este nombre propio, en lugar de 'Eijenbaum' que es como se escribe en ruso. Y lo mismo ocurre con 'Bernstein', que en ruso se escribe 'Bernshtein', 'Herzen' que en ruso es 'Gertsen', etc.

3) En el uso de las citas tomadas de una traducción extranjera de una obra rusa o de un estudio extranjero sobre una obra rusa, al optar por una traducción completa de la cita al español, sustituimos el sistema de trascripción empleado en la obra fuente por el nuestro (Calonge, 1969). Sin embargo, cuando la cita ha sido tomada de una obra en español nos vemos obligados a respetar el sistema de trascripción empleado por ésta, aunque difiera del que hemos propuesto aquí nosotros. Esta última salvedad, se aplica también al sistema de transliteración empleado por las obras que citamos, que no siempre siguen el de la ISO, escogido por nosotros.

Por último, advertimos que, para el caso de los nombres checos, hemos seguido el sistema empleado por Emil Volek y Jarmila Jandová en su edición de la obra de Jan Mukařovský, *Signo, Función y Valor. Estética y Semiótica del arte de Jan Mukařovský*, Santafé de Bogotá, Plaza & Janés Editores Colombia S.A., 2000.

Introducción

La mayor parte de los manuales e historias de la teoría literaria concuerdan en que una de las mayores aportaciones del formalismo ruso fue el abandono de la perspectiva 'externa' con que la crítica literaria precedente había afrontado el estudio de la literatura, y la adopción de un punto de vista interno e inmanente que permitió sentar las bases para la construcción de una ciencia literaria con un objeto específico: la literariedad. Lo que hace que un texto sea literario no son –afirmaron los formalistas rusos- los elementos que lo componen, sino la peculiar disposición de los mismos en una forma artística. La literariedad, por tanto, no hay que buscarla en el material heterogéneo –ideas, sentimientos y contenidos de todo tipo- que emplea la literatura para su construcción. De él, se ocupan ya otras disciplinas como la filosofía, la psicología, la sociología, etc. La literariedad reside en los procedimientos que deforman o transforman el material en una forma artística, de acuerdo con un propósito estético.

La perspectiva inmanente escogida por los formalistas, su fijación en la forma, está, por tanto, íntimamente ligada a una determinada concepción estético-teleológica de la misma. Hay muchos tipos de forma, pero lo específico de las estructuras artísticas es que en ellas todo está dispuesto para desempeñar una función estética. Los análisis que emprenden los formalistas no se limitan, pues, a describir cómo se construye, cómo está formada, la obra literaria. Tales descripciones aportan además los elementos necesarios para juzgar el valor estético de cada obra o autor, esto es, los elementos necesarios para distinguir las obras 'bien construidas' de las 'mal construidas' dentro del sistema literario al que pertenecen. La especificidad literaria a la que se refieren los formalistas es, por tanto, también una especificidad estética. Tal y como lo afirmaba Viktor Shklovski en una de sus últimas obras:

> "Al analizar los fenómenos de la naturaleza es habitual la pregunta: ¿por qué? Al analizar los fenómenos del arte, creados por el hombre y que son guardados en su memoria durante largo tiempo, también es natural la pregunta: ¿para qué?" (1971a, p. 287).

Ahora bien, este 'para qué' parece pasarse por alto en ocasiones, debido a la definición de la función estética que prevaleció en la mayoría de los trabajos formalistas: una forma cumple con una función estética cuando dirige la atención hacia su propia

configuración formal. De este modo, la tarea de la explicación finalista de la literatura –aquella que se centra en el 'para qué'- parece coincidir con la de su descripción formal: el 'qué'.

Los diferentes movimientos de vanguardia contemporáneos a los formalistas defendían esta tesis. Los cubo-futuristas habían proclamado en diversos manifiestos el carácter autónomo de la palabra poética (*samovitoie slovo*). El constructivismo, por su parte, si bien propuso distintas vías para sacar al arte de este autotelismo estético, promovía un ideal artístico 'tecnicista' que otorgaba a las obras de arte un valor de artefacto, cuya belleza residía en una perfecta y necesaria disposición de sus piezas, con vistas a cumplir óptimamente sus funciones (cf. Toman, 1984; Leclanche-Boulé, 2003). El modelo de la máquina probablemente tuvo un peso importante a la hora de explicar el funcionamiento y construcción de las formas literarias, sobre todo en el caso de V. Shklovski, aprendiz de mecánica automovilística durante la guerra de 1917 (cf. Steiner, 1984).

El contexto histórico en el que se desarrolló el formalismo ruso tuvo, por tanto, mucho que ver en ello: el periodo en el que transcurre esta escuela (1914-1930) se solapa con el de la revolución (1917-1922), con el de los años que la preceden y la preparan, con el de la ambigua transición de la NEP (Nueva Política Económica, de marzo de 1921 a 1928) y con el ascenso al poder de Stalin en 1929. Los formalistas rusos asisten, pues, a una sucesión de cambios a todos los niveles (socio-culturales, geográficos, políticos, tecnológicos, religiosos, artísticos, etc), en la que los encumbramientos y las destituciones están a la orden del día, en la que violentas sustituciones reasignan continuamente las funciones de unos elementos constantes –los de la realidad rusa- que apenas tienen tiempo de asimilar su cambio de estatus. En este contexto de continuas transformaciones, lo único que permanece son las funciones, y, por tanto, resulta lógico que se desarrolle un tipo de pensamiento finalista-funcional. Éste es uno de los rasgos principales que caracteriza la reflexión formalista y que se filtra hasta en sus observaciones más triviales. Por ejemplo, en una obra en la que Shklovski rememoraba los años convulsos de esta época, leemos:

> "Una pancarta se había quedado atravesada en medio de la calle: 'Viva la Constituyente'; enarbolándola, un grupo había marchado hasta el cruce entre Kirochnaia y Liteinaia, donde habían sido blanco de algunos disparos. No respondieron al tiroteo, había huido dejando caer la pancarta.
>
> Con las astas de la pancarta los porteros hicieron más tarde mangos de escoba" (*Viaje sentimental*, 1923, p. 165).

Un palo de madera puede ser tanto el asta de una pancarta como el mango de una escoba. Una metáfora puede ser la figura retórica más común en un día de mercado o el procedimiento por el que una expresión verbal adquiere el rango de literaria. Todo depende de la forma que se le dé a esa metáfora, del papel que desempeñe dentro de una estructura mayor, orientada hacia un fin estético. Esta finalidad, en el caso de V. Shklovski, está estrechamente vinculada con el fenómeno de la automatización formal. Las estructuras cumplen una función estética cuando obligan a la percepción a detenerse en su propia construcción, porque, normalmente, en nuestra vida corriente, no se perciben de este modo. Desde el momento en que son reconocidas, las formas se recorren rápida y automáticamente, eximiéndonos de la verdadera y costosa tarea formal: establecer el haz de relaciones, unir la línea de puntos, que conforma la forma. De ahí que, para este formalista ruso, un procedimiento sólo desempeña una función estética cuando evita el reconocimiento automático e impone una tarea de (re)construcción formal.

La observación de Shklovski nos indica que, en el fondo y paradójicamente, las formas en sí son lo de menos. Lo decisivo para provocar el efecto estético es el establecimiento de la forma, tarea ésta que debe recomenzarse constantemente. El punto de mira exacto de los análisis formalistas es, por tanto, un movimiento: el impulso que comunica una forma con un efecto. De ahí que la evaluación estética de los procedimientos literarios sólo pueda hacerse en el contexto en el que éstos aparecen. Los automatismos formales contra los que los procedimientos artísticos reaccionan son distintos para cada obra, autor o periodo. Por consiguiente, el crítico literario debe reconstruir el contraste que se produce en cada caso entre las formas automatizadas y las formas desautomatizadoras, si quiere dar cuenta del valor estético de un determinado procedimiento, obra o escuela literaria. La lógica relacional del concepto de desautomatización, noción-guía de la crítica literaria shklovskiana, conduce a que las descripciones sobre el carácter autotélico de las formas artísticas se conecten siempre con consideraciones sobre sus repercusiones estéticas. Es decir, un análisis literario no puede limitarse a describir la configuración formal de la obra, sino que debe mostrar además cómo dicha configuración está dispuesta con miras a desautomatizar un tipo de formas y estructuras que han dejado de percibirse.

Por otra parte, el concepto de desautomatización de Shklovski combina la inmanencia del análisis formal con consideraciones estéticas trascendentes en un segundo

sentido: tal y como lo concibe este crítico literario, percibir estéticamente la forma supone además percibir estéticamente la realidad. El autotelismo de la forma artística no es un proceso cerrado sobre sí mismo, sino un medio de los que dispone el hombre para obligarse a establecer nuevas relaciones y conexiones referenciales, esto es, nuevas formas de designar los objetos. El arte no refleja la realidad sino que la forma de nuevo, sustituye los nombres habituales de los referentes por formas cuyo recorrido nos trae de vuelta una percepción intensa y duradera de los mismos.

La desautomatización, por tanto, resulta ser una herramienta crítica extremadamente adecuada para superar el primer momento de la descripción formal y extraer conclusiones analíticas de carácter estético, al tiempo que no olvida que el arte es, ante todo, una cuestión de forma. No se trata, como en ocasiones se ha podido dar a entender, de obviar o sacrificar el análisis formal en aras de una reflexión sobre la función estética que cumplen las formas, sino tan sólo de constatar que la literariedad es una propiedad formal indisociablemente unida a una finalidad estética. Sin esta constatación, no sería posible diferenciar los procedimientos empleados en una obra literaria de las figuras retóricas más triviales de un día de mercado, idénticos en su configuración formal pero regidos por una lógica estructural-funcional diversa. De ahí que no nos parezca correcta la caracterización que ofrecía V. Erlich (1955) de la poética finalista de Shklovski, cuando afirmaba:

> "a pesar de su punto de partida descriptivo, Šklovskij acabó definiendo la poesía no en términos de lo que es, sino en términos de aquello para lo que es. La teoría formalista resultó ser una nueva 'defensa de la poesía', más que una definición de la literariedad" (p. 256).

Al contrario de lo que sostiene Erlich, nosotros pensamos con Shklovski que no se puede entender lo que la literatura es –no se puede definir la literariedad- si no se tiene en cuenta aquello para lo que la literatura es. Una descripción exclusivamente formal es absolutamente necesaria pero incompleta e incapaz, por sí sola, de dar cuenta de la literariedad. Una obra no es literaria sólo por poseer una determinada configuración formal, sino porque esta estructura produce un efecto estético.

Desde este entendimiento de la forma vinculada con su efecto estético, emprendimos una revisión de los trabajos formalistas persuadidos de que la noción de la desautomatización, si bien familiar y conocida en la teoría literaria, no había sido valorada suficientemente como el concepto teórico-crítico de amplio alcance que es. No sólo en los

estudios dedicados al formalismo ruso sino además ya en el propio contexto de esta escuela, el potencial explicativo del concepto aparece minimizado y, en cierto sentido, desaprovechado. Y, sin embargo, gracias a él se establece el puente entre los aspectos formales y estéticos al que acabamos de referirnos. Como vamos a tratar de demostrar en esta tesis, la desautomatización no es un fenómeno que ataña sólo al ámbito de las cuestiones formales sino que, desde ahí, se extiende hacia otras dimensiones que conforman la complejidad del hecho literario.

El primer capítulo de este trabajo lo hemos dedicado así a estudiar la difusión y amplitud del concepto, reflejada ya desde la diversidad de expresiones que se han empleado para aludir al fenómeno de la desautomatización. Junto con este nombre, los manuales de teoría literaria se han referido a él también con los términos de desfamiliarización, extrañamiento, singularización, alineación, etc. La variedad e imprecisión terminológicas ya están en el propio Shklovski que, además, unas veces lo entiende como un procedimiento más de los muchos que emplea la literatura, y otras, como la finalidad estética perseguida por todos ellos. Por tanto, el primer capítulo tiene como objetivo historiar y trazar el territorio conceptual por el que se mueve la desautomatización, a fin de mostrar dos cosas. Por un lado, pretendemos aclarar la cuestión de las antecedencias, paralelismos y similitudes que existen o se han mencionado entre este concepto y otros. Efectivamente, las afirmación sobre la capacidad artística de otorgar una impresión fresca y renovada de la realidad no es exclusiva de Shklovski, pero hasta la llegada de este crítico literario no se había articulado toda una poética a partir de esta intuición. Lo segundo que habremos de mostrar es, pues, de qué manera el concepto aglutina en torno de sí numerosas cuestiones centrales en la teoría literaria, a las que permite dar una respuesta unitaria, haciendo gala del amplio potencial explicativo al que nos estamos refiriendo.

Aclaradas estas cuestiones, proponemos un estudio detallado del concepto tal y como lo formuló V. Shklovski a lo largo de las diferentes etapas por las que trascurre su pensamiento y extensa carrera intelectual. El objetivo de este segundo capítulo es, también, múltiple: en primer lugar, mostramos el papel central que el concepto desempeña en la poética de Shklovski y continuamos con la tesis de que, dado su carácter poliédrico y aglutinante, la desautomatización aparece como una herramienta metodológica muy útil para dar cuenta de la complejidad literaria. Precisamente, gracias a este carácter sintético, la

desautomatización será el eje que le permita a Shklovski evolucionar hacia otras posiciones teóricas, sin tener que renunciar por ello del todo a los logros alcanzados durante su primera etapa formalista. No creemos, pues –y este será otro de los puntos que defendemos en este trabajo-, que exista una ruptura o una 'traición' entre las obras del periodo formalista y las que escribió Shklovski a partir de los años treinta, sino más bien una línea que busca conjugar la continuidad con el progreso del pensamiento. Si bien, sus últimas obras ilustran sin lugar a dudas la superación del inmanentismo y autotelismo estrictos de la crítica literaria formalista, es posible observar dicha superación desde sus primeros trabajos, dado que Shklovski tuvo siempre muy en cuenta el puente que existe entre la literatura y la realidad. Ahora, eso sí, se trata de un puente en una sola dirección: la respuesta a las preguntas genético-causales –las respuestas al 'por qué'- no tienen cabida en la teoría literaria de este crítico. Éstas han sido sustituidas por la cuestión de la finalidad ('para qué'): las causas de la literatura no se buscan en su *origen* extra-literario sino en su disposición formal artística y en el rescate estético de la realidad que dichas formas *originan*.

Por último, durante el repaso de la trayectoria intelectual de Shklovski que llevábamos a cabo en este capítulo, tendremos ocasión de examinar las ideas principales que aporta este autor a la teoría literaria, para lo cual, no nos limitaremos a la referencia de sus obras más conocidas, sino que haremos mención asimismo a sus trabajos menos difundidos en el ámbito español. Gran parte de la bibliografía consultada, tanto la referente a las obras del propio Shklovski y de los formalistas como la relativa a los estudios sobre el formalismo, ha sido tomada de fuentes no españolas. Comparando nuestra situación con la de otros países no eslavos como Francia, Italia, Inglaterra, Estados Unidos o Alemania, hay que señalar que en España no sólo se han traducido y difundido muy pocas obras de los formalistas rusos (con excepción quizás de Jakobson), sino que además se le han dedicado muy pocos estudios a esta escuela de indudable peso en la historia de la teoría literaria. La situación de España, en la que la cuestión del formalismo ruso parece encontrarse hoy bastante apagada, contrasta, por ejemplo, con la de Francia, donde no sólo existen varias tesis doctorales consagradas a los teóricos formalistas[1] sino que además, recientemente, han

[1] En 1993 D. Konopnicki-Miot leía su tesis en París VIII, *Contribution à l'histoire du Structuralisme européen: Les Formalistes russes (1914-1929).* Asimismo existen varias tesis que estudian la labor de Tiniánov y Shklovski. Del primero, se han ocupado C. Depretto-Genty (*L'itineraire scientifique de Jurij*

aparecido diversas publicaciones que demuestran la vigencia todavía de este tipo de estudios. Como decimos, en marzo de 2005, ha aparecido una traducción francesa de las memorias de Shklovski, *Žili byli* (1966), y el número de la revista *Europe* de este mes (el 911) está dedicado casi por completo al formalismo ruso, recopilando nuevos trabajos sobre los miembros de esta escuela así como nuevas traducciones de sus textos.

Las fuentes principales que hemos empleado para nuestro trabajo son, por ello, principalmente, francesas e inglesas. Todas las citas que hemos tomado de las obras en lenguas extranjeras, las hemos traducido al español para facilitar su lectura y reforzar la coherencia del texto. Algunas de ellas han sido transcritas sin hacer referencia al número de página. Ello puede deberse a dos motivos: o bien se trata de artículos obtenidos a través de internet. O bien se trata de trabajos facilitados por los propios autores –como es el caso de Valérie Pozner y Leonid Heller- en soporte informático, cuya numeración no coincide con la de su publicación.

Nuestro conocimiento muy elemental del ruso nos ha obligado a movernos siempre entre traducciones, pero nos ha permitido también observar el estado en que se encuentra la investigación sobre el formalismo ruso en los países francófonos y anglófonos. La mayoría de los trabajos dedicados a esta escuela de teoría literaria son obra de filólogos eslavos y, por ello, han aparecido publicados en revistas especializadas de eslavística. La formación filológica de estos investigadores es garantía de un buen conocimiento y traducción de los textos rusos sometidos a examen, pero es también la causa de que una proporción importante de estos trabajos carezcan de la dimensión teórica necesaria a la hora de enfrentarse a este tipo de obras. Abundan, por tanto, los estudios de carácter histórico, y se echan en falta más artículos que profundicen en las cuestiones teóricas planteadas por los propios textos formalistas. Así pues, proponemos desde esta introducción una colaboración entre filólogos eslavos y teóricos de la literatura, para ofrecer el estudio unitario y completo que se merece esta escuela de crítica literaria.

El acceso a los estudios extranjeros sobre el formalismo ruso nos ha proporcionado asimismo un mejor conocimiento no sólo de la obra de Shklovski sino también de los otros

---

Tynjanov. 1919-1943, 1992) y M. Weinstein (*Pour une refondation de la poétique (Tynjanov et la historiopoétique)*, 1991). Del segundo, M. Waller (*Les romans de Viktor Šklovskij: étapes d'une evolution (1914-1930)*, 1984) y V. Pozner (*V. Šklovskij, scénariste et théoricien du cinéma pour les années 1919-1931*, 1996). En el ámbito anglosajón, cabe destacar la tesis doctoral que le dedicó tempranamente R. Sheldon a Shklovski en 1966: *Viktor Borisovič Shklovsky: Literary Theory and Practice, 1914-1930.*

formalistas, de las relaciones entre sus dos grupos principales (*Opojaz* y el Círculo Lingüístico de Moscú), etc. Nuestro trabajo también se hace eco, pues, de las últimas visiones ofrecidas en el extranjero sobre la escuela de teóricos literarios rusos. Con este propósito hemos escrito el tercer capítulo, en el que le seguimos la pista al entendimiento de la forma que nos descubre la desautomatización en el resto de los miembros de *Opojaz*. Aunque en ellos, este concepto no ocupa un puesto tan destacado como el que desempeña en la poética de Shklovski, de alguna forma, aparece en una posición secundaria y subyacente tras otro tipo de consideraciones. El tercer capítulo trata de perfilar así la especificidad de la concepción formal de *Opojaz* para distinguirla de la sostenida por otros 'formalismos'. Las formas que nos describen los autores rusos –insistimos- son siempre formas en movimiento, procesos de formación que se inician cuando las formas del periodo anterior han perdido su carácter procesual, que obliga a su percepción demorada, y se han convertido en un salto automático que se realiza sin el mayor esfuerzo. Su interés no recae, por tanto, en las formas ya formadas, sino en ese momento móvil e inestable en el que la forma está todavía formándose y nos conmina a seguir con la 'vista' su trazado y desarrollo.

Desde un punto de vista sincrónico, este interés se traduce en una descripción de los elementos del sistema –ya sea una obra literaria o una época determinada- que, en ese momento, cumplen con la función estética. Desde una perspectiva diacrónica, la desautomatización da un sentido igualmente al cambio de elementos y distribución que se produce de un periodo a otro para renovar la función estética. Con ello demostraremos, una vez más, el potencial explicativo del concepto de desautomatización al que nos estamos refiriendo, pues se trata de una herramienta de análisis que permite conjugar la generalidad necesaria para elaborar una teoría que dé cuenta de la diversidad literaria con la atención singularizada hacia el valor artístico de cada obra literaria en el sistema al que pertenece. La desautomatización tiene, pues, el suficiente alcance general como para abarcar un conjunto amplio de hechos, y al mismo tiempo, mantiene una actitud 'respetuosa' hacia la singularidad estética de las obras literarias, caracterizada siempre por escapar a las 'fórmulas generales'.

El seguimiento del formalismo dinámico y relacional practicado por Shklovski, nos llevará a detenernos especialmente en las figuras de I. Tiniánov y de J. Mukařovský.

Ambos, si bien desarrollaron una teoría propia y original, comparten la concepción de la forma dinámica con Shklovski y parten de algunas de sus ideas para llevarlas más lejos y hacia lugares a los que el líder de *Opojaz* apenas dedicó su atención. A ellos debemos, por tanto, una descripción más precisa y detallada de la lógica interna que rige en el formarse de la forma, así como una explicación de los trasvases que se producen entre el sistema literario y su exterior a lo largo del tiempo con el fin de renovar la función estética.

La línea trazada desde el formalismo finalista de *Opojaz* hasta el estructuralismo checo, separa a estas escuelas de los estructuralismos de estirpe saussureana que vinieron a continuación. La cuestión del cambio y de la función estética como percepción de una forma en su formarse, no son los ejes que guían las teorías y análisis literarios estructuralistas. Éstos no están tan interesados en explicar esos momentos de tránsito entre dos formas como la estructura de un sistema literario ya plenamente conformado. El estructuralismo, gana de este modo, en rigor y coherencia teórica, pero pierde también gran parte de la capacidad crítica para juzgar el valor estético de las obras literarias. La especificidad literaria, que en el formalismo ruso era inseparable de la función estética, parece disolverse así, en ocasiones, en un tipo de análisis más propio de una rama especializada de la lingüística que de una crítica literaria. Nuestra tesis se encargará de mostrar también cómo la práctica de un análisis formal-inmanente preocupado por la cuestión del valor estético –como es el caso del formalismo ruso- y un análisis lingüístico-inmanente ajeno a estas cuestiones –como sucede con gran parte del estructuralismo- desemboca en dos modelos de crítica literaria bastante diferentes.

Llegados a este punto, nuestro trabajo se separa del estudio y revisión de la poética formalista para adentrarse en otros ámbitos, por los que los teóricos rusos no pasaron pero a los que, no obstante, es posible acceder desde sus propuestas teóricas. De este modo, partiendo del efecto estético general de la desautomatización, esbozamos una teoría de los efectos literarios en el capítulo cuarto, que clasifica los distintos matices estéticos con los que la literatura desautomatiza la percepción. Se trata tan sólo de un bosquejo, puesto a prueba mediante el análisis de tres obras literarias (*Aura* de Carlos Fuentes, *Tres novelitas burguesas* de José Donoso y la *Trilogía de Nueva York* de Paul Auster), que esperamos poder desarrollar, ampliar y mejorar en un futuro. En el apartado dedicado al comentario de textos mostramos además cómo el concepto de Shklovski se muestra especialmente

apropiado para dar cuenta de los procedimientos puestos en juegos por la literatura fantástica, género éste al que el formalista ruso apenas dedicó atención pero del que se cuenta ya con un número considerable de obras como para abrir un subapartado sobre la teoría de lo fantástico. En cualquier caso, en tanto que la desautomatización concierne a un conjunto de propiedades fundamentales en todo hecho artístico, el concepto resulta operativo para cualquier tipo de muestra literaria.

Por último, hemos dedicado un quinto capítulo a examinar las posibilidades que existen para aplicar el concepto de la desautomatización no al sistema de las obras literarias, como hicieron los formalistas, sino al sistema de la creación literaria. Partiendo de la noción de forma como proceso dinámico de establecimiento de relaciones tras el cual se produce un efecto estético, nos hemos preguntado en qué medida esta concepción subyace tras el trabajo técnico-formal de los creadores literarios. De esta manera, mostramos cómo el fenómeno de la desautomatización determina el empleo de las técnicas y formas en pro del efecto estético deseado, también en las fases previas a la escritura material de la obra. Reavivando el debate clásico entre el *ingenium* y el *ars*, buscaremos ofrecer una nueva perspectiva sobre el papel que desempeñan los elementos técnicos e 'inspirados' en el proceso de la creación literaria. El concepto de la desautomatización no sólo permite comprender la dialéctica que articula estos dos polos (técnica/ efecto), sino que además abre las puertas a consideraciones sobre el dominio de la *inventio* y las fases ágrafas y previas a la creación material (elocutiva) de la obra artística.

En este quinto y último capítulo, por tanto, hemos tratado de replantear a través del fenómeno de la desautomatización el viejo binomio *ingenium-ars*, cuya oposición parece organizarse de otra forma a partir de las vanguardias: por un lado se reivindica el *ars*, el entrenamiento técnico despreciado por los movimiento artísticos anteriores, pero por otro, se condena y se evita el automatismo formal al que dicho *ars* aspira en tanto que aprendizaje técnico. De ahí que los movimientos artísticos contemporáneos se refieran a otro tipo de *ars*, que en parte rescata la clásica noción de inspiración y en parte la rechaza. En tanto que sigue siendo un *ars*, esto es, un trabajo, se separa de la connotación pasiva de la que está cargada la inspiración. Pero en tanto que se trata de un *ars* que trabaja un conjunto de técnicas que buscan compensar las inercias automáticas del aprendizaje

mediante la promoción de conductas desautomatizadas, se acerca a las noción de imprevisión con la que suele asociarse el genio inspirado.

Nuestra investigación se cierra, de este modo, con una vuelta al problema central con el que se abría: el momento frágil, móvil e inestable en el que un procedimiento formal se une a (o produce) un efecto estético desautomatizador. Éste –nos parece- es el blanco que señalan los análisis de V. Shklovski, cuya obra crítica representa uno de los modelos más brillantes de la exégesis literaria del siglo XX. Buscando una vía alternativa y actual que confirme la certeza de estas intuiciones críticas, hemos añadido una breve hipótesis final sobre la posibilidad de corroborar el efecto estético al que se refiere Shklovski a partir de los últimos resultados a los que ha llegado la neurociencia. ¿En qué medida el fenómeno de la desautomatización perceptiva tiene un reflejo en el modo en que el cerebro procesa los procedimientos lingüístico-literarios? Tal y como se podrá comprobar, los fenómenos de la desviación lingüística, la obstaculización formal, o la apertura de vías perceptivas nuevas y no automatizadas –por citar de manera general los principales procedimientos literarios sobre los que teorizaron los formalistas rusos- parece confirmarse en las descripciones que nos ofrece la neurociencia sobre el funcionamiento del cerebro en el transcurso de la percepción artística.

1. Historia y mapa del concepto

1.1. Ostranenie: un perro con una oreja

En su obra *Sobre la prosa literaria* (1959), V. Shklovski se declaraba el primero en introducir los términos de 'visión' (*videnie*), 'reconocimiento' (*uznavanie*) y 'extrañamiento' (*ostranenie*) en la Teoría literaria. A estos términos habría que añadir los de automatismo, desfamiliarización o desautomatización de la percepción (*deavtomatizacija vosprijatija*). Cada uno de ellos recoge un aspecto del efecto polifacético que Shklovski bautizó con el término ruso *ostranenie*. El teórico formalista no sólo nombró y teorizó acerca de este fenómeno sino que además inventó, probablemente por un descuido azaroso, el significante '*ostranenie'*, al suprimirle una 'n' al término ya existente de *ostrannenie*. Cuando años después, Shklovski advirtió la falta de ortografía, decidió no corregirla dado que el error había dado lugar a un nuevo concepto que, escrito con una sola 'n', ya andaba tiempo recorriendo el mundo como un perro con una sola oreja[1].

Tomashevski interpretó el desliz de Shklovski en la línea de las transformaciones lingüísticas del futurismo, como un recurso intencional para subrayar el carácter desautomatizador del concepto. Sin embargo, cuando Shklovski recuerda sus años escolares (*Tercera fábrica*, 1926; *Érase una vez*, 1966; o la introducción a la edición italiana de *Viaje sentimental*, escrita en 1965), siempre menciona las dificultades que le causó su "extraño defecto de no conseguir escribir sin errores de ortografía" (1965, p. 10). En una entrevista concedida a V. Pozner en *Rinascita* (1967, nº 43, p. 21) zanjaba la cuestión de este modo: "Lo he escrito así en un artículo. Y es así como lo he escrito; dejad que este término viva así, que sea ésta su particularidad. Le sucede a todas las palabras" (citado por Ambrogio, 1968, p. 164).

Si bien como concepto, Shklovski forjó el término de *ostranenie*, cuya traducción más fiel sería la de 'extrañamiento', nosotros nos vamos a referir a él con el término de 'desautomatización'. La razón es bien simple: el extrañamiento es un caso particular del

[1] Parafraseamos la anécdota de Shklovski, recogida en su última compilación *Sobre la teoría de la prosa* (1983). Probablemente, Shklovski está haciendo aquí un juego de palabras que remite al personaje de *Guerra y Paz*, Pierre Bezújov, que en ruso significa literalmente 'sin oreja' (de *bez*, 'sin' y *ujo*, [uho] 'oreja') (cf. Naiman, 1998).

efecto más amplio de la desautomatización. Shklovski (1917) empleó el término de *ostranenie* por primera vez para bautizar el procedimiento tolstoiano de describir los objetos como si no se reconociesen[2] y, por extensión, designó con él el efecto de los nombres inhabituales que emplea la literatura (los tropos), el recurso del enigma, etc. Pero como concepto, la desautomatización perceptiva está ya desde su primer texto, "Resurrección de la palabra" (1914), así como en sus observaciones sobre los efectos causados por el orden peculiar del *siuzhet*, la yuxtaposición de dos significados disímiles o la puesta al desnudo del procedimiento, por citar sólo los fenómenos literarios más significativos examinados por el teórico de *Opojaz*. En todos estos casos también se produce un extrañamiento, pero nos parece más claro referirnos al efecto literario descrito por Shklovski con el término –por lo demás habitual ya en la Teoría literaria- de desautomatización, puesto que la ruptura de los hábitos automáticos perceptivos es la finalidad última del extrañamiento y no al contrario.

En cualquier caso, el término era nuevo pero no el concepto, por lo que es posible encontrar antes de Shklovski numerosas afirmaciones referidas al mismo efecto literario. Su papel evidente en el proceso general de la comunicación artística hace que su presencia sea relativamente normal, sobre todo a partir del romanticismo (cf. Birnbaum, 1985). Lo que ya no es tan común es el hecho de situarlo como eje central explicativo de una poética. En este sentido, nos parece justo considerar a Shklovski como el introductor de dicho concepto en el debate estético (Menke 1991, p. 53). Nuestro estudio se centrará en las consecuencias que esta situación central conlleva para la Teoría literaria, y no tanto en las posibles antecedencias y/o coincidencias que pueda haber entre el pensamiento literario de Shklovski y otras poéticas. Repetimos: la relativa facilidad para encontrar 'parecidos de familia', más o menos lejanos, entre el concepto de desautomatización y otras ideas, nos llevaría a desbordar los límites del objeto propuesto para esta investigación.

No obstante, consideramos apropiado ilustrar la cuestión mencionando los antecedentes que otros estudios sobre el formalismo ruso aportan sobre la desautomatización. Lo consideramos apropiado por dos motivos: en primer lugar, porque

[2] Recordando sus primeros escritos, treinta años después, Shklovski (1940) reconocía que el término de *ostranenie* como tal se le había ocurrido al tratar de explicar los procedimientos característicos del realismo de Tolstói. Esta dependencia de la poética tolstoiana le fue criticada por Vinogradov (1939), quien, restándole originalidad a Shklovski, afirmaba el concepto ya había sido formulado mejor y antes por V. Veresáev también a propósito de Tolstói (cf. Sheldon, 1966).

nos parece necesario distinguir la verdadera influencia de la mera coincidencia, mezcladas en ocasiones por dichos estudios al exponer sin profundizar demasiado la cuestión de los antecedentes de la desautomatización. Y en segundo lugar, porque ello mostrará el carácter complejo del concepto, aglutinante[3] de todo un conjunto de rasgos, como la dificultad formal, la valoración de la originalidad, la oposición poesía/ lenguaje práctico, etc., fundamentales para explicar diferentes aspectos del hecho literario. En este sentido, puede resultar útil la tarea de desgranar los rasgos que la desautomatización reúne en torno de sí para organizar y darle cierto sentido al cajón de sastre en el que se meten antecedentes, coincidencias y similitudes, así como para mostrar la compleja trabazón con que se articula dicho concepto en la teoría literaria de V. Shklovski.

Una última advertencia preliminar: los 'parentescos' que mencionamos a continuación no buscan tanto establecer el origen o la descendencia de las ideas de Shklovski, como trazar el 'mapa conceptual' de la desautomatización, que situamos en un conjunto de cuestiones con las que se encuentra relacionado de manera más o menos cercana. En la mayoría de los casos, las coincidencias se deben más al hecho de que los autores comparados se vieron inmersos en un mismo clima de ideas o de problemas teóricos, que a una filiación directa. Continuamos de este modo la tradición formalista de no incluir las cuestiones genéticas en nuestra explicación. En la medida en que cada autor integra sus lecturas en una visión personal, lo importante no es tanto señalar el origen de una idea como la reformulación original que ésta experimenta en el pensamiento de nuestro autor.

[3] Ya sólo la historia de la traducción del término ruso *ostranenie* ilustra la variedad de fenómenos que engloba dicho concepto. Las primeras traducciones españolas del Formalismo ruso no fueron directas sino que partieron de las traducciones francesas e italianas de los textos eslavos. De este modo, *ostranenie* aparecía unas veces como 'singularización' si la fuente era una traducción francesa, y otras como 'extrañamiento', si se trataba de una fuente italiana. Cada versión ponía, pues, el énfasis en una fase distinta del proceso de la desautomatización: la francesa recogía la oposición poesía vs. pensamiento, al seleccionar con el término de 'singularización' la percepción singular de los objetos con que el arte se oponía a la abstracción filosófica. La versión italiana 'extrañamiento' se fijaba, en cambio, en el *modo* –extrañado- con que el arte presentaba los objetos y obtenía el *resultado* de su percepción singular.

1.2. La oposición poesía/ pensamiento

> "El pensamiento práctico tiende a la generalización, a la creación de las fórmulas más amplias, universales. En cambio, el arte 'con su sed de lo concreto' (Carlyle) se basa en el escalonamiento y en el fraccionamiento incluso de aquello que ha sido dado como general e íntegro." (Shklovski, 1919, p. 132).

Pese a la crítica que Shklovski (1916, 1917) expuso contra la teoría de la imagen de Potebniá, la oposición poesía vs. pensamiento práctico de éste le sirvió para formular su concepto de desautomatización perceptiva. En cierta medida, hasta se apoyó en las autoridades del pensador ruso y sus discípulos –las ideas de Spencer, Mach o Avenarius sobre la economía energética de las diversas praxis humanas-, sólo que para darles la vuelta (cf. Shklovski, 1940, 1971a). En primer lugar, Shklovski (1917) coincidía con el resto de miembros de la escuela del método formal (Tiniánov, 1924; Eichenbaum, 1924) en señalar que la imagen no era la esencia de la poesía, como defendían Potebniá y sus discípulos, sino un procedimiento artístico más, que podía aparecer empleado en contextos no artísticos. Por tanto, lo importante no era reducir la poesía a un 'pensamiento en imágenes' sino explicar la función específicamente poética que dicho procedimiento tenía en las obras literarias, frente a un uso más prosaico del mismo.

Recordemos el argumento que elaboró Shklovski para defender esta tesis. Potebniá afirmaba que la imagen poética suponía un medio de aprehensión de la realidad más rápido y menos costoso que la conceptualización filosófica. Efectivamente, el carácter instantáneo y sintético de la imagen supone un gasto menor de energía mental, que el que tiene que emplear el pensamiento desgranando la imagen en un discurso razonado. Sin embargo, las imágenes experimentan un proceso de automatización de generación en generación poética, que las transforma en tópicos desgastados. Precisamente por la ley de economía de fuerzas que rige en nuestras actividades mentales, el pensamiento tiende siempre a ese menor gasto energético que le brinda el automatismo. La tarea del poeta, reivindicaba Shklovski, era la de contrarrestar dicho automatismo mediante imágenes insólitas y otros procedimientos artísticos que obligaran a la percepción a detenerse en la propia forma artística, nueva y dificultosa, produciéndose un gran gasto de energías que desembocaba en una intensa impresión estética.

De este modo, Shklovski invertía la concepción tradicional de las imágenes manejada por el simbolismo. Según la teoría de Potebniá, el sentimiento estético provendría de la economía resultante de este pensamiento 'imaginario' que permitía "agrupar los objetos y las acciones heterogéneas y explicar lo desconocido por lo conocido" (Shklovski 1917, p. 55). Para Shklovski, en cambio, la verdadera imagen poética operaba justamente a la inversa: sólo volviendo desconocido lo conocido, sólo extrañándolo, se obligaba al pensamiento a renunciar a los hábitos automáticos de reconocimiento para percibir los objetos de modo estético.

La corrección de Shklovski nos muestra las dos oposiciones que en realidad subyacen al binomio poesía vs. pensamiento. Por un lado, la poesía, considerada como modo de aprehensión intuitiva y concreta de la realidad, se opone a la abstracción filosófica. Ésta es la oposición que desarrollaba la teoría cognitiva de Potebniá, que hasta este punto es válida, en tanto que la poesía posee un mayor poder sintético que el discurso analítico de la filosofía. Por otro lado, la poesía, concebida como actividad desinteresada y autónoma, es contrapuesta a la finalidad pragmática del pensamiento, como nos demostraba Shklovski. Desde el romanticismo, ambas oposiciones han sido empleadas para explicar las propiedades específicas del arte negativamente, por contraposición a los rasgos positivos del pensamiento filosófico. El estudio sobre el Formalismo ruso de I. Ambrogio (1968) describía con bastante detalle la trayectoria que siguió la oposición poesía vs. pensamiento desde la *Crítica del juicio* kantiana hasta el siglo XIX ruso. Los propios contemporáneos de los formalistas, como L. Trotski (1924), V. Zhirmunski (1928) o P. Medvedev (1928), ya advirtieron las semejanzas de sus ideas con las del filósofo alemán. Con posterioridad, otros autores como E. M. Thompson (1971), T. Todorov (1984), F. Abad (1985), E. Volek (1985), A. García Berrio (1994) o F. Pérez Carreño (1999), han subrayado también el sustrato romántico-kantiano de la concepción poética formalista.

Si tomamos el resumen que F. Abad (1985, p. 554) nos ofrece de los postulados básicos de la *Crítica del juicio*, vemos que en ellos ya se contiene la idea de la autonomía estética autotélica:

> "-Lo bello es específico y resulta de una composición o configuración formal. Su finalidad principal es este propio orden compositivo interno. Se trata, pues, de una 'finalidad sin fin'.
>
> -La naturaleza formal de la composición artística retarda y dilata su percepción y, por tanto, la emoción estética.

-Aunque siempre connotativo, el objeto artístico es, por sí mismo, opaco e intransitivo".

La autonomía del ámbito estético, la localización formal de la belleza artística, el desinterés del juicio estético o el autotelismo de la forma artística, los vemos aparecer en los más diversos pensadores a partir de Kant. De ahí la posibilidad de encontrar semejanzas más o menos completas entre las afirmaciones de V. Shklovski y la de otros autores pertenecientes al paradigma romántico. Nos limitamos aquí a señalar este dato, que será tratado con mayor detalle y profundidad más adelante, en al apartado dedicado al examen del problema del autotelismo artístico. Baste decir, por ahora, que lo importante no es tanto señalar dichas coincidencias, explicables por el sustrato común kantiano, sino describir el empleo específico que los formalistas hacen del mismo. En este sentido, las comparaciones del concepto de desautomatización con las ideas de M. Eastman expuestas en *Art and the life of action* [4] (1935, citado por Erlich, 1955, p. 256), con la 'sed de lo concreto' de Carlyle (T. Todorov, 1984, p. 25) o la *Estética* (1963) de Lukács[5], no pasan de la mera coincidencia. La lista podría alargarse fácilmente haciendo un repaso de las diferentes escuelas de pensamiento literario que han hecho uso de la oposición poesía vs. pensamiento práctico desde el romanticismo. La mayor parte de manuales de historia de la teoría literaria, de hecho, se valen de esta oposición para mencionar las similitudes entre el Formalismo ruso, la Estilística y el New Criticism.

E. M. Thompson (1971) apostaba, más acertadamente, por una influencia kantiana indirecta en las ideas de Shklovski y otros miembros del llamado Formalismo ruso. El pensamiento del filósofo alemán habría llegado a los teóricos rusos a través de la obra de A. Beli, *Simbolismo* (1910), muy influenciada por la *Crítica del juicio* kantiana así como por la obra del neo-kantiano Rickert. Ahora bien, las ideas kantianas de Beli pueden sentirse en la defensa formalista de la autonomía artística, en su crítica al 'imaginismo' de Potebniá o en su focalización crítica en los problemas de la forma, pero no tanto en el concepto de la desautomatización. Así, junto con Beli, habría que considerar sobre todo la influencia de otro filósofo neo-kantiano, B. Christiansen. Tal y como lo demuestra L. Heller en un

[4] En esta obra Eastman afirmaba que la función de la poesía consiste en "hacernos percibir lo que vemos, hacernos imaginar lo que ya sabemos conceptual o prácticamente" (Wellek y Warren 1966, p. 41).

[5] Para éste, el lenguaje artístico activaba "la destruida 'inmediatez' a cargo del pensamiento-lenguaje cotidiano" (citado por García Berrio 1973, p. 92).

artículo reciente, la mayoría de las ideas kantianas llegaron a Shklovski probablemente a través de la obra de B. Christiansen, *Filosofía del arte* (1909). La influencia de Christiansen sobre Shklovski es bien conocida pero sólo superficialmente. El artículo de Heller no sólo nos revela detalladamente el posible origen christianseano de gran parte de las ideas formalistas, sino –lo que es más importante- la transformación y separación que éstas experimentan respecto de su fuente en el nuevo contexto en el que se ven insertas. Los cambios principales provienen de la reutilización de dichas ideas surgidas en la reflexión del arte neoclásico para teorizar sobre el arte de vanguardia.

La *Filosofía del arte* de Christiansen era un intento por reconciliar la estética del contenido post-hegeliana con la estética formalista de Hildebrand, Wölfflin, y los representantes del formalismo plástico germano[6]. Para Christiansen, la forma artística no está subordinada al contenido sino que, como éste, puede ser fuente de las impresiones emocionales (*Stimmungsimpressionen*), responsables de la percepción estética de los objetos. Los objetos artísticos no son iconos de los objetos reales, sino objetos independientes con significación propia. El arte no busca así tanto producir una imagen de los objetos (el arte no es mimético) como provocar una emoción, por lo que la representación artística obedece a leyes convencionales antes que miméticas. La sustitución de una teoría mimética del arte por una teoría sobre la creación artística de efectos, como veremos, jugará también un importante papel en los trabajos de Shklovski. Por su parte, Christiansen la habría tomado, a su vez, de Hildebrand, para el que toda construcción artística no busca sino crear un determinado efecto (*Wirkung*). Según éste, la estructura de la obra "se disuelve en relaciones y en valores de efectos y la representación del objeto se transforma en una representación de sus valores que no tienen pertinencia más que al interior de un conjunto dado" (citado por Heller). Por eso la obra de arte no tiene una relación directa con el objeto que representa sino que "conforma una totalidad de efectos cerrada sobre sí misma, que reposa en sí misma y para sí misma, y se opone a la naturaleza como una realidad existente por ella misma [...] En la obra de arte, la forma de existencia sólo existe como realidad de eficacia de efectos" (ibidem). Estos efectos son creados por la

[6] Para una excelente reflexión sobre las similitudes entre las nociones de 'forma' de los citados pensadores alemanes y el formalismo ruso, véase Didi-Huberman (1992).

técnica o modelación artística, es decir, por lo que los formalistas rusos denominaron '*priëm'*.

Por supuesto, tanto Christiansen como Hildebrand recogían también la oposición arte/ pensamiento práctico a la que nos estamos refiriendo aquí. Si el primero afirmaba que "el arte nos libera de la dominación de la mirada empírica que modela las cosas únicamente como puntos centrales de los intereses prácticos" (p. 10), el segundo se refería a cómo en la percepción artística, a diferencia de lo que ocurre en la percepción habitual de las cosas basada en el reconocimiento del objeto a partir de unos rasgos mínimos, no cabe la elipsis, pues cada punto está calculado y trabajado para que produzca un efecto determinado (*Wirkungseffekt*). Por aquí, señala acertadamente Heller, las ideas de Hildebrand entroncan con las de Shklovski, que también asignaba como característica del arte una forma palpable (*oščutimaja forma*) que evitaba la percepción discontinua de los objetos.

Las coincidencias entre los pensamientos de ambos autores no terminan aquí. Al parecer, el interés por los procedimiento de puesta al desnudo aparece también en la obra de Christiansen, que dedicó bastantes páginas a estudiar los diversos procedimientos artísticos existentes para romper la ilusión mimético-referencial: el pedestal o el color blanco de las estatuas, los marcos del decorado en teatro, el lenguaje difícil de la poesía, etc. Asimismo, las nociones de dominante y de estilo como unidad dinámico-sistemática de los distintos procedimientos de una obra de arte (cf. Davydov, 1985), el concepto de lucha de estilos en un mismo periodo sincrónico, o la importancia del estudio del estilo frente al estudio de la singularidad autorial, habían sido ya objeto de consideración por la teoría sobre el impresionismo que elaboró Christiansen. Desde su posible origen en Christiansen y Hildebrand, señala Heller, es posible reinterpretar de manera más correcta y matizada algunas de las ideas de Shklovski. Por ejemplo, su teoría de la *ostranenie*, de la que se suele decir que extrapola de forma abusiva un rasgo concreto de cierto arte (vanguardista) a todo el arte, sólo tiene en cuenta el extrañamiento como un tipo concreto de desvío. Pero si leemos a Christiansen y a Hildebrand, vemos que las cualidades diferenciales se dan de forma más amplia, sin necesidad de la presencia del desvío anti-normativo: la diferencia aparece siempre que se relacionan partes diferentes entre sí. Basta con cambiar la disposición de las partes y la sensación diferencial aparece de nuevo. Desde este punto de

vista –más propio en realidad de Tiniánov o de Riffaterre que de Shklovski- el extrañamiento sólo sería un tipo de sensación diferencial.

Junto con Christiansen y Potebniá, es necesario mencionar otra gran fuente del pensamiento formalista: las ideas del filósofo francés H. Bergson, que, en cierta forma, también recogen la oposición poesía vs. pensamiento a la que nos estamos aquí refiriendo. En este caso, no se trata tanto de la oposición kantiana de la poesía como actividad desinteresada y autónoma frente a la finalidad pragmática del pensamiento, sino de la oposición intuición poética vs. abstracción filosófica. Como demostró Elaine Rusinko (1982) en un trabajo sobre las conexiones entre el acmeísmo y la filosofía de Bergson, las ideas del pensador francés fueron difundidas en Rusia en numerosas revistas a lo largo de la primera década del siglo XX. Si bien no es posible hablar de una trasposición directa de su filosofía en los autores rusos, las continuas referencias a su obra –más o menos soterradas- que se encuentran en los poetas y pensadores rusos de este momento, nos permiten afirmar que Bergson "era simplemente la encarnación del espíritu de la época" (E. Rusinko, 1982, p. 504). El propio Shklovski le confesó a A. P. Chudakov la influencia 'oculta' que el filósofo francés ejerció en su concepto de *ostranenie*: "Un autor que no cito tuvo una influencia sobre mí, se trata de Bergson. Hablamos de él enseguida con Tiniánov" (citado por Depretto-Genty, 1992, p. 359).

Sin embargo, los estudios sobre el Formalismo ruso han profundizado mucho menos sobre esta influencia que sobre la kantiana. Salvo una breve mención en los trabajos de I. Ambrogio (1968, p. 188) y E. M. Thompson (1971), sólo existe un estudio que analice las deudas de la teoría literaria rusa y el pensamiento de Bergson (James Curtis, 1976)[7]. Sorprendentemente, los estudiosos del grupo eslavo dedican muchas más páginas a la cuestión de la herencia kantiana, mucho más alejada en el tiempo y transformada según les debió llegar a los formalistas por la vía de Christiansen, que a la del legado bergsoniano. Y, sin embargo, las similitudes con las ideas formalistas (al menos con las de Shklovski y Tiniánov) son bastante notorias. Sobre todo en *Le rire* (1900), Bergson se expresaba en términos muy similares a los de Shklovski:

[7] Manuel Asensi (2003, pp. 58-59) se hace eco de este trabajo en el capítulo dedicado a la teoría literaria vanguardista. En este caso, la elección de un rápido repaso de la cuestión está justificada por tratarse de un manual, y no de un estudio exclusivamente dedicado al Formalismo ruso.

> "el arte no tiene otro objeto que apartar los símbolos prácticamente útiles, las generalidades aceptadas convencional y socialmente, en fin, todo lo que nos enmascara la realidad, para ponernos cara a cara frente a esa misma realidad. [...] El arte no es, con toda certeza, otra cosa que una visión más directa de la realidad" (Bergson 1943, p. 134).

La filosofía intuicionista que defendía el pensador francés se acercaba así al proceder artístico, en tanto que ambos tratan de no perder nunca de vista la esencia dinámica (*durée*) de la realidad, inasimilable a la espacialidad estática de cualquier símbolo. Las necesidades de la vida práctica han acostumbrado al hombre a establecer una relación utilitaria y mediada por símbolos con la realidad, pero esto no es más que una 'simplificación práctica'. Nos conformamos con percibir tan sólo aquellos rasgos que nos permiten reconocer los objetos. Designamos las cosas mediante categorías generales que pierden por completo la experiencia de su singularidad. De este modo, señalaba Bergson:

> "no vemos las cosas mismas, nos reducimos, las más de las veces, a leer etiquetas pegadas sobre ellas. Esta tendencia, hija de la necesidad, se acentúa mayormente por la influencia del lenguaje, pues las palabras, con excepción de los nombres propios, designan los géneros. La palabra, que sólo connota de la cosa su función más general y su más banal aspecto, se insinúa entre ésta y nosotros y enmascararía a nuestros ojos su forma si esta forma no estuviera ya desfigurada por obra de la necesidad que ha creado la propia palabra" (Ibidem, p. 132).

En su trabajo titulado "Bergson and Russian Formalism" (1976), J. M. Curtis iba más allá de la mención de las evidentes similitudes entre Shklovski y Bergson, demostrando la filiación entre las ideas de ambos. Aunque en "El arte como artificio" (1917) Shklovski no citaba al filósofo francés al exponer su concepto de la desautomatización perceptiva en términos muy similares, probablemente conocía su pensamiento, al menos de segunda mano. El trabajo de Iakubinski publicado en la recopilación de Opojaz de *1916*, ya hablaba del concepto de 'automatización' empleado por Bergson en *Materia y memoria* (1896). Shklovski no sólo mencionaba el trabajo de Iakubinski en su artículo de 1917, sino que además contradecía de un modo bastante similar al de Bergson (*Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 1889) el principio de economía energética de Spencer, no aplicable a todas las esferas del comportamiento humano. Más tarde, en *Literatura y Cine* (1923), Shklovski ya citaba directamente las opiniones del filósofo francés sobre la comicidad para caracterizar los recursos cómicos de Chaplin, o sus reflexiones acerca de la continuidad indivisible del movimiento para

ejemplificar algunos aspectos del montaje fílmico[8]. Curtis llegaba a demostrar incluso el plagio en el uso de algunas imágenes bergsonianas como la del 'cono', empleada por Shklovski en su análisis del *Tristam Shandy* (1921) para explicar el *siuzhet* construido por Sterne. No obstante, se le reconocía el gran mérito a Shklovski por haber sabido aplicar adecuadamente conceptos abstractos a problemas literarios tan concretos.

Shklovski no fue el único formalista deudor del pensamiento bergsoniano. También Tiniánov, el teórico formalista más preocupado por el problema del dinamismo literario, se acercaba en ocasiones al filósofo de la *durée*. Según revela el trabajo de Curtis, Tiniánov habría tomado del pensador francés la imagen del vaso y el vino para denunciar la errónea concepción estática de la forma, así como la de la bala y el cañón empleada por ambos para contraponer estatismo y movimiento. Bergson está claramente presente en las primeras páginas de *El problema del discurso del verso* (1924), cuando Tiniánov habla de la percepción de la obras y del defecto de las consideraciones estáticas (cf. Depretto-Genty, 1992). Por su parte, Eichenbaum, que en 1912 había escrito en la revista *Percepción de la variabilidad; cuestiones de la vida* una reseña sobre dos conferencias que Bergson pronunció un año antes (1911) en Oxford, también habría sido influenciado por el pensador francés: el interés por el problema del tiempo demostrado en su trabajo sobre "Lermontov" (1924), la defensa del pluralismo metodológico expresada en "5=100: La revolución y la filología" (1922)[9] son las pruebas aducidas por Curtis para demostrar esta influencia.

Por otra parte, la filosofía de Bergson había influenciado ya antes en Rusia a Potebniá, cuya diferenciación entre lenguaje poético y lenguaje práctico debía mucho al pensamiento intuicionista del filósofo francés. Por tanto, más o menos transformadas por las sucesivas asimilaciones, las reflexiones bergsonianas sobre el dinamismo así como la oposición entre la percepción ordinaria y la percepción artística, parece que fueron tenidas en cuenta por los formalistas, en mayor o menor medida, a la hora de caracterizar el lenguaje poético por contraposición al lenguaje práctico.

---

[8] De hecho, un poco antes de "Literatura y cinematógrafo", Shklovski había publicado en Berlín un libro de artículos sobre Chaplin (*Chaplin: recopilación de artículos*, 1923), cuyo proyecto inicial era el de comparar la poética de Chaplin con Aristóteles y Bergson (cf. Sheldon, 1966).

[9] Donde las palabras de Eichenbaum tienen su correlato en los ataques bergsonianos contra el monismo positivista de la filosofía decimonónica: "¡Basta de monismos! Nosotros somos pluralistas. La vida es multifacética; no se deja reducir a un factor. Que se ocupen de esto los ciegos; aunque ahora aun ellos han visto la luz. La vida se mueve como un río, que es como un flujo continuo pero que consta de un número infinito de corrientes independientes. Y el arte incluso no es una corriente de ese flujo sino un puente que está por encima" (p. 41).

El empleo de la oposición lenguaje poético vs. pensamiento/ lenguaje práctico que encontramos en Bergson, explica el importante desarrollo que dicha oposición tuvo en Francia y las similitudes existentes entre numerosos autores rusos y franceses de finales del XIX y principios del XX: desde Baudelaire hasta Valéry, pasando por Mallarmé, la oposición aparece como una herramienta útil y frecuente para reflexionar sobre las características de la poesía. Se sabe que Shcherba trasplantó a Rusia el método lansoniano 'inmanente' de la *explication des textes*, lo que podría explicar indirectamente las coincidencias entre los pensadores de ambos países. En cualquier caso, la visión funcionalista del lenguaje, inaugurada por el estructuralismo lingüístico y aceptada pronto por Rusia y Francia, venía a sumar una razón más para que los problemas de poética fueran tratados desde la óptica que ofrecía dicha oposición.

Ahora bien, no resulta tan frecuente el uso de esta oposición para hacer referencia a la finalidad desautomatizadora que desempeñan los rasgos diferenciadores del lenguaje poético. Uno de los autores franceses que más se aproxima al pensamiento de Shklovski, quizás por la gran deuda que su obra contrae respecto de las poéticas de Valéry y Mallarmé, es Jean Cohen. Con su *Estructura del lenguaje poético* (1974) y *El lenguaje de la poesía* (1982), Cohen ofrecía una interpretación sentimental de los desvíos característicos del lenguaje poético, mucho más cercana en este sentido al origen romántico de la oposición poesía vs. pensamiento que los textos formalistas. Como se sabe, la reacción de los teóricos eslavos contra el sentimentalismo impresionista y simbolista, les llevó a rechazar cualquier consideración sobre la importancia del sentimiento en poesía. Sólo en Iakubinski se encuentra una interpretación del *zaum* como un modo de comunicación transracional-emocional.

La poética de J. Cohen, en cambio, sistematizaba y fundamentaba con una base lingüística, filológica y retórica las reflexiones poéticas de Mallarmé y Valéry. La oposición establecida por este último entre "Poesía y pensamiento abstracto" (1939), presentaba un paralelismo evidente con la desarrollada por Shklovski. El poeta francés comparaba las palabras en su uso prosaico y abstracto con esas planchas de metal delgadas que se colocan sobre una zanja para pasar de un lado al otro. Sólo soportan nuestro peso si pasamos rápidamente. Pero si nos detenemos sobre ellas, se vienen abajo. Del mismo modo, en el uso corriente del lenguaje comprendemos y nos comunicamos con los otros

gracias a ese paso rápido sobre las palabras, "que nos permite franquear tan rápidamente el espacio de un pensamiento, y seguir el impulso de la idea que se construye ella misma su expresión" (p. 75). En el uso práctico no importa tanto el lenguaje como la idea que se desea transmitir. Es más, se considera que la comunicación ha sido exitosa cuando olvidamos el lenguaje y mantenemos la idea, que luego puede ser reformulada en términos distintos por nuestro receptor. Frente a esto, en poesía las palabras adquieren una importancia superior, que nos transforma y nos incita a vivir de acuerdo con unas leyes que ya no se rigen por fines prácticos. La forma poética se hace notar, respetar, desear y recuperar.

J. Cohen se apoyaba en estas ideas para establecer una oposición entre el lenguaje poético-afectivo (poesía) y el lenguaje conceptual-prosaico (prosa). El teórico francés trataba de demostrar cómo el comportamiento lingüístico de la poesía se caracterizaba por una violación sistemática de las reglas de la prosa, por constituirse como una anti-prosa. La función de estos desvíos poéticos era precisamente la de transformar cualitativamente el sentido conceptual en sentido afectivo. Al igual que en la teoría de V. Shklovski, en las obras de J. Cohen, los desvíos no son ya fines en sí mismos sino medios para operar un cambio de sentido. El mecanismo tropológico debe considerarse como el paso de un concepto a una imagen, un cambio de naturaleza mental del significado. La figura no cambia el contenido sino la forma del sentido, "transforma el concepto en imagen, lo inteligible en sensible" (1982, p. 129). La poesía pretende, mediante estos cambios que opera lingüísticamente, devolver a la experiencia el contacto con el mundo, conseguir significaciones vitales o existenciales, significar la esencia de las cosas mediante una 'totalización del sentido'.

En España, Carlos Bousoño ofrecía una versión sentimental de la desautomatización shklovskiana similar a la de J. Cohen en su *Teoría de la expresión poética* (1985, pp. 103-104). Las coincidencias en este caso se explican por la herencia estilística de la oposición poesía/ pensamiento y por la influencia que H. Bergson ejerció en el teórico español, sin que por ello le reste originalidad a la expresión personal y propia que nos ofrece Bousoño respecto de esta cuestión. Al igual que los formalistas, Bousoño partía en gran medida de ejemplos poéticos vanguardistas, siendo de los primeros pensadores que en España se ocuparon de investigar el importante papel que los factores alógicos –intuitivos,

emocionales- desempeñan en la creación poética. En estas reflexiones, Bousoño constataba también la capacidad de la lengua poética para recuperar la percepción intuitiva y singular de los objetos, frente a la generalidad abstracta de los conceptos manejada por el estándar.

En el ámbito anglosajón, el caso modélico de la explotación de la oposición entre el uso lingüístico práctico-referencial y el emotivo quizás lo represente I. A. Richards, con su descendencia en la Nueva Crítica. Si bien la escuela norteamericana rechazó el cariz emocional de la teoría de Richards[10], aproximándose más de este modo a la concepción formalista, la noción de poesía como modo especial de conocimiento opuesto a la abstracción práctica sigue estando muy presente en ella (cf. Thompson, 1971). Curiosamente, otra de las fuentes que suele mencionarse a propósito de los nuevos críticos en lo que respecta a la oposición pensamiento/ poesía, son las *Especulaciones* (1924) T. E. Hulme, pensador inglés discípulo y traductor de Bergson. Hulme defendía en esta obra que el arte poseía una peculiar función cognitiva: la de permitirnos ver las cosas fuera de los nexos habituales con los que son percibidas en la vida corriente[11]. Para los nuevos críticos el arte no fue nunca autotélico, como para algunos formalistas, sino que formalizaría un tipo de experiencias que ya en la realidad se dan de forma distorsionada y extrañada, y que, por ello, son irreductibles a una expresión lógico-conceptual. El tipo de experiencia que reproduce el arte tampoco es exactamente una experiencia sentimental del mundo. Para diferenciar la función lingüística de la poesía de la función referencial y la emotiva, W. Urban (*Lenguaje y Realidad*, 1939) había propuesto el término de 'función representacional del lenguaje'. El 'nuevo' crítico que más empleó este concepto fue C. Brooks. Para estos autores, el lenguaje artístico busca expresar intuiciones que escapan a las paráfrasis del discurso lógico, que van más allá de los límites de la razón o la verdad empírica.

El tono sentimental parecía retomarlo, dentro de esta tradición, las reflexiones estéticas de S. Langer. No obstante, a pesar de la recuperación de lo emotivo, las coincidencias con el pensamiento de Shklovski son bastante notables. Langer había partido

[10] En la introducción a la compilación de artículos futuristas, formalistas y marxistas preparada por Ch. Pike (1979, pp. 30-32), este autor hacía referencia también a las similitudes entre el Formalismo ruso y el New Criticism. En lo que respecta a Shklovski, Pike mencionaba a Richards como el 'nuevo crítico' que mayores coincidencias presenta con el formalista ruso. Efectivamente, en ambos se da un interés por los efectos poético-psicológicos en el lector, pero nos parece un tanto exagerado calificar a Richards como 'el Shklovski inglés' por este motivo.

[11] Quizás fuera K. Burke, al afirmar la capacidad de la poesía para hacernos ver las cosas bajo una luz nueva, el que se aproximara más –en el nivel superficial de la formulación de esta idea- a Shklovski.

de las ideas estéticas de su maestro E. Cassirer[12], para elaborar una teoría artística, sustentada en obras como *Feeling and Form* (1953) o *Problems of Art* (1957), que definía el arte como una forma de expresión del sentimiento humano. La filósofa norteamericana consideraba, concordando involuntariamente con Shklovski[13], que una de las misiones del arte consistía en ofrecer una visión pura de los objetos, abstraídos de la necesidades con las que se encuentran vinculados en la vida cotidiana. Ahora bien, la 'abstracción' que lleva a cabo el arte no se vale de conceptos generales, como es el caso del proceder científico, ya que el arte no generaliza sino que abstrae mediante encarnaciones concretas (singularización): "Una obra de arte constituye una presentación única y específica de su significación" (Langer 1957, p. 74). El arte ejemplifica la realidad mediante un símbolo, una encarnación singular. "Para hacer que no la interpretemos sino que *la veamos* como forma que expresa concepciones vitales y emotivas, el artista tiene que separarla de la naturaleza, a la cual la vemos en forma diferente" (Ibidem, p. 40). La función del arte no consiste en mejorar la realidad o en evadirse de ella, sino tan sólo en presentificarla de manera compleja y no identificable con ningún objeto material estático. La función principal de la ilusión artística es hacer aparecer a los objetos desvinculados de todo contexto pragmático. Para ello, el arte concentra la atención sobre su propia forma: no hay que buscar más allá, sino tan sólo contemplar la forma expresiva. Ésta yo no es indicio de otra cosa, sino que tiene sentido en sí misma. Frente a lo que ocurre en una situación pragmática, en la que las palabras se alejan de los objetos que significan, y "al apreciar su significado nuestro interés va más allá de él, va al concepto. La palabra sólo es un instrumento. Su significado está en otra parte y no bien hemos aprehendido su connotación o identificado a algo con su denotación, dejamos de necesitar la palabra". En la obra de arte, por el contrario, no se "apunta a un significado que está más allá de su propia presencia. Lo que es expresado no puede ser aprehendido separadamente de la forma

[12] El influjo kantiano en el pensamiento de Cassirer explicarían asimismo parte de las similitudes entre las ideas de su discípula Langer y Shklovski. Por otra parte, tanto Cassirer como Shklovski son deudores de las ideas formalistas de los filósofos del arte alemanes del siglo XIX (cf. Didi-Huberman, 1992).

[13] Nótense las coincidencias entre el pensamiento del teórico ruso y el del crítico Roger Fry, en el que se apoyaba Langer para exponer su tesis: "Con admirable economía aprendemos a ver sólo lo que es necesario para nuestros fines; pero esto, en realidad es muy poco... En la vida diaria la persona normal sólo lee los rótulos, por así decirlo, que hay sobre los objetos que lo rodean y ahí termina su interés en ellos. Casi todas las cosas que son útiles de uno u otro modo se envuelven, más o menos, en ese bonete que otorga la invisibilidad. Sólo cuando un objeto existe en nuestras vidas sin otra finalidad que la de ser visto lo contemplamos realmente" (citado por Langer 1957, p. 39).

sensorial o poética que lo expresa. En una obra de arte tenemos la expresión directa de un sentimiento, no un signo que apunta a él" (p. 134).

Como puede comprobarse, las similitudes entre los pensadores examinados hasta aquí, dentro de sus diferencias de matiz, son bastante evidentes. La originalidad de Shklovski radica en haber desvinculado la oposición poesía vs. pensamiento de la ecuación tópica que igualaba la poesía con el sentimiento. Asimismo, el crítico ruso se aleja del ámbito puramente especulativo de alguno de los filósofos comentados (Bergson, Langer), y mostraba de qué forma concreta se manifiesta en la obra literaria el efecto estético descrito. La presencia decisiva que tenía en su pensamiento la idea del autotelismo de la forma artística le había llevado a excluir las emociones del ámbito artístico. Por esta vía, Shklovski permanecía mucho más fiel a la concepción kantiana del juicio estético como actividad desinteresada sin otro fin más que el de realizarse a sí mismo. La pareja automatización/ desautomatización, probablemente de origen bergsoniano, como afirmaba Curtis (1976), le había servido a Shklovski para explicar el efecto estético sin salirse del ámbito perceptivo. El modelo artístico de la vanguardia literaria y pictórica en el que Shklovski pensaba en sus primeras formulaciones de la desautomatización, contribuía a esta visión arreferencial y autotélica del arte.

Todo ello explicaría las coincidencias de su pensamiento con otra de las obras clave de la Estética del siglo XX: la *Teoría estética* (1970) de T. W. Adorno, quien habría elaborado sus reflexiones artísticas sobre el modelo casi exclusivo de la música dodecafónica (cf. Vilar 1999). En un estudio sobre la estética del filósofo de Frankfurt, Ch. Menke (1991) había señalado las relaciones entre Bergson, Shklovski y Adorno. Éste último había interpretado la experiencia estética como la vivencia de la realidad al margen de los mecanismos habituales de la comprensión. Desprovista del tono sentimental, la teoría de Adorno se acercaba más al concepto de desautomatización de Shklovski o a la interpretación mukařovskiana del papel de los elementos no intencionales en la obra de arte (cf. Mukařovský 1943). La conocida como Estética de la negatividad caracterizaba la experiencia estética como la negación de la repetición automática en que consiste el placer extra-estético. Mediante la noción de automatismo, el filósofo alemán buscaba diferenciar el modo de comprensión estético del no estético, no en función de su objeto de comprensión sino a partir del propio modo de ejecutarse dicho acto de comprensión. La

diferencia fundamental entre los actos de comprensión no estéticos y los estéticos estribaría, por tanto, en que si en el primer caso los objetos se identifican automáticamente por medio de convenciones, en el segundo los objetos se reconocen sin el recurso automático de éstas[14]. Según Adorno, la representación estética, al liberarse de las funciones empleadas en las representaciones extraestéticas (identificar, reconocer, coordinar acciones, etc.), adquiría una distancia que le permitía designar, antes que sustituir, los objetos. La sustracción de éstos del contexto extraestético al que suelen estar asociados, implicaba una percepción de los mismos como objetos extraños, al no concordar ya con los resultados que producían en su uso no estético. En palabras del propio Adorno (1970): "La extrañeza del mundo es un momento del arte; el que percibe el arte de modo no extraño, no lo percibe" (citado por Menke 1991, p. 83).

1.3. Visión vs. reconocimiento: El extrañamiento

El tratamiento de la oposición romántica poesía vs. pensamiento en términos de desautomatización vs. automatización nos conduce al concepto clave del pensamiento de Shklovski: el 'extrañamiento'. Para el teórico ruso, la finalidad del arte era la de provocar la visión de los objetos, evitando su reconocimiento automático por medio de una presentación 'extrañada' de los mismos. En "El arte como artificio" (1917), Shklovski desarrollaba esta idea a partir de la cita de un pasaje del diario de Tolstói, en apariencia trivial. El escritor ruso contaba cómo un día, mientras quitaba el polvo de su habitación, se dio cuenta de que no podía acordarse de si había limpiado ya el diván o no, al haber automatizado completamente los movimientos rutinarios con los que efectuaba cada día la limpieza de su cuarto. Este hecho vulgar comentado por Tolstói, con el que cualquiera podría sentirse identificado[15], llevaba a Shklovski a la siguiente conclusión: los actos que hacemos sin percibirlos es como si no los hubiéramos hecho, es como si no existieran, al

[14] "Los objetos no adquieren carácter estético porque se apartan de las normas habituales de utilización de los signos, sino porque suscitan un modo de comprensión que desautomatiza los procedimientos ordinarios de identificación" (Menke 1991, p. 55). Dicho de otra forma: "En la comprensión estética no comprendemos *otra cosa*, sino *de otro modo*" (Ibidem, p. 55).

[15] De hecho, la observación de Tolstói es ya común en otros escritores rusos de la época. Así la encontramos también tras la siguiente afirmación de Gógol: "el que es capaz de describir de manera pintoresca su apartamento puede llegar a ser un autor completamente remarcable" (citado por Tiniánov, 1919, pp. 140-141).

menos para nosotros. Como consecuencia de la ley general de economía energética, la percepción de los objetos se convierte en automática a medida que se va haciendo habitual.

> De esta forma, los objetos "no son vistos, sino reconocidos a partir de sus primeros rasgos. El objeto pasa junto a nosotros como dentro de un paquete: sabemos que él existe a través del lugar que ocupa, pero no vemos más que su superficie. Bajo la influencia de una percepción de este tipo el objeto se debilita, primero como percepción y luego en su reproducción" (Shklovski, 1917, pp. 59-60).

El lenguaje, continuaba Shklovski, en su uso habitual, sufre del mismo automatismo: los signos lingüísticos sustituyen a los objetos, las iniciales de las palabras sustituyen los signos lingüísticos, ... dentro de una tendencia de economía lingüística, cuyo punto máximo lo representaría el lenguaje puramente simbólico del álgebra[16]. Para contrarrestar este automatismo de la percepción y lenguaje habituales, el hombre ha inventado el arte y el efecto desautomatizador: sólo escapando a los modos convencionales automatizados de percepción y de referencia lingüística a la realidad, podemos evitar el simple reconocimiento y llegar a ver el objeto con toda su riqueza e intensidad singulares.

> "Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está 'realizado' no interesa para el arte*" (Ibidem, p. 60).

Aparentemente nos encontramos aquí ante una contradicción. Por un lado, Shklovski se mantiene fiel a la concepción autotélica del arte que comparte con los demás formalistas (la forma literaria dirige la atención sobre sí misma), pero por otro defiende como finalidad principal artística la desautomatización, que reenvía al receptor fuera de la propia forma, hacia el objeto que ésta señala. Todorov (1984, pp. 26-27) ya había advertido de la unión contradictoria que hacía Shklovski entre estas dos concepciones artísticas. Sin embargo, no nos encontramos tanto ante una contradicción que invalida la teoría de Shklovski como ante la falta de rigor analítico que suele caracterizar la prosa –más brillante

[16] Quizás esta idea adquirió un alto grado de evidencia en los tiempos en que Shklovski redactaba "El arte como procedimiento" (1917), debido a los cambios experimentados en Rusia con la revolución y modernización del país. Entre ellos, Shklovski (1966) relata en sus memorias la alfabetización de la población y la sustitución progresiva de los dibujos que servían como indicaciones en las tiendas y calles por carteles escritos: "Cada vez había más letras en las calles" (p. 34).

que precisa- del teórico ruso. Aclaremos, pues, este punto. La oposición visión vs. reconocimiento nos va a ser mucho más útil aquí que la de lenguaje poético vs. lenguaje práctico. Esta última se construía a partir del peso que la forma lingüística tenía en cada uno de los usos comunicativos. En el uso práctico del lenguaje, la forma es sólo un vehículo para expresar una idea, mientras que en el lenguaje poético la forma va más allá de su función mediadora y adquiere un valor autosuficiente.

La oposición visión vs. reconocimiento traslada este problema del ámbito lingüístico al ámbito de la percepción, ofreciendo un punto de vista distinto e iluminador: cuando en nuestra percepción de un objeto funciona el mecanismo del reconocimiento, lo que en realidad percibimos no es el objeto sino el código (ya automatizado) que lo identifica. Sólo la técnica del extrañamiento pone en crisis los códigos automatizados, los vuelve inservibles, y provoca así la visión del objeto. Sustituyamos ahora el término 'objeto' por el término 'lenguaje', y obtenemos como resultado la concepción autotélica característica del Formalismo ruso: en el lenguaje poético no está funcionando el código automatizado del lenguaje práctico, el sistema que sustituye los objetos por signos con una tendencia creciente a la abstracción cuyo mayor exponente sería el símbolo lógico-matemático; lo que hace la poesía, llamando la atención sobre su propia forma lingüística difícil y novedosa, es evitar el mecanismo de identificación signo-objeto, rechazar el reconocimiento y obligar a la visión. En este sentido, concordamos con Pomorska (1968), Todorov (1984) y Pozuelo (1988a), cuando afirman que la formulación jakobsoniana del problema en "¿Qué es poesía?" (1933-1934) lograba salvar la contradicción de Shklovski al expresar esta misma idea con mayor precisión. Reproducimos sus palabras:

> "¿Pero cómo se manifiesta la poeticidad? En cuanto la palabra es experimentada como palabra y no como simple representante del objeto nombrado ni como explosión de emoción. En cuanto las palabras y su sintaxis, su sentido, su forma externa e interna no son indicios indiferentes de la realidad, sino que poseen su propio peso y su propio valor. [...] ¿Por qué es esto necesario? ¿Por qué se tiene que subrayar que el signo no se confunde con el objeto? Porque al lado de la conciencia inmediata de la identidad entre el signo y el objeto (A es A_1), la conciencia inmediata de la ausencia de esta identidad (A no es A_1) es necesaria; esta antinomia es inevitable, pues sin contradicción no hay juego de conceptos, no hay juego de signos, la relación entre el concepto y el signo se vuelve automática, el curso de los acontecimientos se interrumpe, la conciencia de la realidad muere" (citado por Todorov, 1984, pp. 27-28).

Ahora bien, que la prosa de Jakobson formule con mayor rigor esta idea no quita que Shklovski ya lo hubiera hecho antes con una belleza y eficacia muy superiores. Pese a la aclaración jakobsoniana[17], Todorov, se negaba a comprender esta salida del autotelismo estricto propuesta por los formalistas, quizás debido a una asimilación de su propia concepción literaria (estructuralista) con la de los teóricos eslavos. El estructuralismo, en su mayoría, había aceptado de forma algo simple la definición jakobsoniana de la función poética como aquella en la que predomina la atención sobre el mensaje, sin percibir que dicha fórmula no era más que la manifestación superficial de un proceso más complejo. El investigador búlgaro olvidaba aquí que los trabajos de crítica literaria formalista no cumplieron siempre las propuestas extremadas de sus primeros manifiestos teóricos. Si bien los formalistas defendieron siempre la irrelevancia de los datos externos (biográficos, socio-ideológicos, ...) para explicar la literariedad de las obras artísticas, nunca negaron la conexión entre la materialidad literaria y todo aquello que la trascendía. El concepto de desautomatización demuestra, desde sus inicios más extremistas, esta conexión[18]. La evolución posterior de las ideas formalistas la confirma.

El autotelismo no sería así más que el primer momento de un 'movimiento en dos tiempos' (cf. J. Cohen, 1974, 1982)[19]. Cuando el lenguaje poético se vuelve sobre sí mismo, no está bloqueando la referencia sino el movimiento automático de la mente que lleva a la asociación mecánica de la forma con el código lingüístico convencional. De esta

---

[17] Que más adelante proclama abiertamente: "Parece que esta escuela [formalista] [...] defiende el arte por el arte y sigue los pasos de la estética kantiana. [...] Ni Tynianov, ni Mukarovski, ni Chklovski, ni yo, predicamos que el arte se basta a sí mismo" (Ibidem, p. 24). Todorov (1984) cortaba aquí la cita, pero Jakobson continuaba: "por el contrario, mostramos que el arte es una parte del edificio social, un componente en correlación con los demás [componentes], un componente variable, porque la esfera del arte y su relación con otros sectores de la estructura social se modifican sin cesar dialécticamente. Lo que nosotros subrayamos, no es un separatismo del arte, sino la autonomía de la función estética" (Jakobson, 1933-34, p. 123). Y no sólo en este texto, sino en repetidas ocasiones Jakobson matizó su definición de la función poética como aquella que llama la atención sobre el mensaje, para liberarla de las interpretaciones simplistas que la reducían a una mera función autotélica: "La supremacía de la función poética sobre la función referencial no hace desaparecer la referencia (denotación), sino que la hace ambigua" (citado por Eco, 1985, p. 118).

[18] No convencen los intentos de Todorov por dotar de un sentido autotélico al concepto de desautomatización. Según el crítico estructuralista, la desautomatización desmiente el carácter autotélico del lenguaje poético pero traslada dicho carácter al campo de la percepción: "No es el lenguaje el que es autotélico, es su recepción por el lector o el oyente" (1984, p. 25). Como se verá en el momento en el que nos ocupamos de la cuestión del autotelismo, Todorov no ha comprendido todo el alcance de dicha cuestión.

[19] La expresión, de J. Cohen, nos la apropiamos aquí por considerarla la formulación más clara de la cuestión que nos ocupa. Aunque, J. Cohen no exponga con los mismos términos la revisión del autotelismo que estamos haciendo aquí, es bastante clara su intención de dotar de una trascendencia a la descripción inmanente de los desvíos poéticos con esta caracterización del lenguaje literario como un mecanismo 'en dos tiempos'.

forma, mediante el extrañamiento que conlleva ese primer momento autotélico, se provoca un rescate del referente intenso y estético, en la medida en que la conexión referencial se hace al margen de canales automáticos (segundo tiempo). Desde esta perspectiva, el que resulta autotélico es el lenguaje estándar, como dejó claro la crítica de la deconstrucción, pues no remite más que a sí mismo, a su propia codificación diferencial y –por ello- siempre diferida. Quedarse sólo en el primer tiempo del movimiento poético de recuperación estética del referente, significa no haber entendido en toda su complejidad el proceso artístico.

La parcialidad con que Todorov trata esta cuestión queda confirmada con la cita de *La part du feu* de Blanchot, que se incluye a continuación para ilustrar la concepción autotélica semejante del escritor francés y los críticos formalistas. Maurice Blanchot es precisamente un caso excepcional del entendimiento del mecanismo en dos tiempos que lleva a cabo el autotelismo poético, y del que la crítica estructuralista parece haber percibido exclusivamente su primera fase. Tal y como lo recoge Manuel Asensi en su *Historia de la teoría de la literatura* (2003, vol. II, pp. 347-360), la concepción blanchotiana sobre la referencia literaria es mucho más compleja y matizada que la que defienden Todorov o Barthes, para los que la literatura sólo se refiere a sí misma, no va nunca más allá de sí. Para Blanchot, en cambio, si el arte tematiza la separación entre la palabra y su referente es para recuperarlo en un segundo movimiento. La literatura llama la atención sobre su propia forma, se niega a crear la ilusión referencial, pero esto no es sino el recurso que tiene para denunciar esta separación. En esta primera fase, se puede hablar del valor autónomo de la literatura, que no busca expresar nada más que a sí misma. Es más, en opinión de Asensi, el materialismo autotélico de Blanchot sería aún más extremo que el del Formalismo, pues está desprovisto de todo cariz estético. Sin embargo, tras denunciar la separación lenguaje-mundo, el lenguaje literario trata de recuperar la referencia perdida. Dicha recuperación no sería nunca del todo efectiva, pues el lenguaje literario es al fin y al cabo un lenguaje y, como tal, traduce (‘asesina’, en la terminología blanchotiana) al referente a otro medio distinto del suyo. El referente vuelve, pero de otro modo, convocado, sugerido por esa condena a muerte. La literatura sería así la aceptación y denuncia de la imposibilidad referencial, la búsqueda de otros medios para recrearla de forma más intensa que ella misma.

La exposición del pensamiento literario de M. Blanchot llevada a cabo por M. Asensi llegaba, pues, a la conclusión de que la negatividad autotélica del primer tiempo no es sino un paso previo y necesario para desencadenar el incremento referencial que caracteriza a la literatura: "... todo depende de su materialidad, de ser terrorista con los códigos y los programas de la tradición, porque una materia que ya no se experimente como materia pierde parte de su poder de encantamiento y conjura de los fantasmas" (Asensi, 2003, p. 360). Como veremos más adelante, la concepción del lenguaje poético que se desprende de "La resurrección de la palabra" (1914) o del examen de los procedimientos de la puesta al desnudo (*obnaženie priëma*), está muy cerca del pensamiento blanchotiano que acabamos de exponer.

La concepción autotélica de la forma artística y el reconocimiento de los poderes referenciales del extrañamiento, por tanto, más que una contradicción representan dos momentos de un mismo proceso paradójico. Ahora bien, el extrañamiento, tal y como lo describía Shklovski (1917) a partir de la prosa de Tolstói, no es un procedimiento inventado por el escritor ruso, sino que aparece siempre que se describe la realidad desde un punto de vista inhabitual: ya sea la mirada de un caballo (como en *Jólstomer*), de un extranjero, de un niño, etc. Según Ambrogio (1968), la noción de la poesía como visión o intuición pura de las cosas, libre de cualquier tipo de automatismos preconcebidos, constituye toda una corriente del pensamiento estético que se remontaría a Platón, pasando por el romanticismo (Schiller, Shelley, Coleridge), hasta llegar al pensamiento intuicionista del simbolismo, Croce o Bergson. Siguiendo esta corriente, V. Erlich (1955) había mencionado en su estudio una serie de coincidencias entre el pensamiento de Shklovski y el de Coleridge[20], T.S. Eliot[21] o los surrealistas[22].

---

[20] La filiación romántica del concepto de extrañamiento, había sido ya señalada en su momento por Zhirmunski en su crítica a Shklovski ("El problema del método formal", 1923). Por su parte, Erlich escribía: "la estética romántica proclamaba con Coleridge y Wordsworth, 'el sentido de la novedad y el frescor' como uno de los rasgos de la verdadera poesía" (p. 257). Efectivamente, esta idea parece ser un tópico del romanticismo, como lo demuestra su aparición en muchos autores del mismo periodo, como Shelley, para quien la finalidad poética consistía en hacer "que los objetos familiares sean como si no fuesen familiares" (citado por Willett, 1963, p. 261) o Schopenhauer, para el que el arte mostraba "los objetos de experiencia comunes bajo una luz a un tiempo clara y poco familiar" (Ibidem, p. 261) .

[21] T.S. Eliot en *The use of poetry and the use of criticism*: "La poesía –escribía Eliot- puede ayudar a romper los modos convencionales de percepción y valoración... y hacer que la gente vea el mundo, o una parte de éste, con nuevo frescor. De vez en cuando puede hacernos un poco más conscientes de los sentimientos más profundos, innominados, que forman el sustrato de nuestro ser, en el que raramente penetramos; en efecto, por

Algunos estudiosos han tratado de rastrear esta idea en las Poéticas clasicistas. Tal es el caso de J. M. Pozuelo (1988a) o de D. Viñas Piquer (2002, p. 364), cuyo trabajo nos revelan cómo también en la Antigüedad se le atribuía una finalidad estética al ornato lingüístico de la poesía, similar a la desautomatización formalista. En concreto, se comparaba el efecto desautomatizador con la finalidad que la retórica atribuía a los diferentes efectos estéticos de la poesía: ésta debía evitar el *tedium* (indiferencia, automatismo) del receptor causando en él una 'vivencia de alienación'[23]. En todo caso el único antecedente clásico consciente que se le puede atribuir a Shklovski, es el que él mismo reconocía en "El arte como artificio" (1917). En este artículo, el teórico formalista apoyaba su tesis sobre la finalidad poética desautomatizadora en las afirmaciones aristotélicas sobre el potencial poético de las palabras extrañas en literatura. Lector declarado de la *Poética* de Aristóteles, Shklovski se vio influenciado seguramente por otras ideas del filósofo griego, como su descripción de la capacidad metafórica de 'poner delante de los ojos', que late tras la defensa shklovskiana de la visión poética frente al reconocimiento pragmático.

En cuanto al contexto ruso, más cercano a Shklovski, hay que señalar que la afirmación de que el arte proporciona una visión o percepción intensa de la realidad, era ya moneda más o menos corriente en el pensamiento literario de los años diez y veinte, y podemos encontrarla en los autores más diversos: el rechazo por parte de las vanguardias plásticas de la función representativa del arte, condujo a que el modelo artístico anterior, mimético, realista, basado en el reconocimiento, fuera sustituido por un arte abstracto que pretendía trascender la visión convencional e ilusoria en tres dimensiones. La idea de que el

---

lo general, nuestras vidas son una evasión constante de nosotros mismos y una evasión del mundo visible y sensible" (citado por Erlich, 1955, p. 256).

[22] En concreto, Erlich citaba "Le secret professionel" (*Le Rappel à l'ordre*, París, 1926) de J. Cocteau. Reproducimos la cita: "Súbitamente –escribía Cocteau-, como en un relámpago, *vemos* el perro, el coche, la casa por primera vez. Poco después la costumbre borra esa poderosa imagen. Acariciamos al perro, llamamos al coche, vivimos en una casa; ya hemos dejado de verlos. / Tal es –seguía Cocteau- el papel de la poesía. Levanta el velo, en el sentido pleno del término. Revela... las sorprendentes cosas que nos rodean y que, por lo general, nuestros sentidos mecánicamente registran. Tomad un lugar común, limpiadlo, frotadlo, hacedlo relucir de modo que nos sorprenda por su juventud y frescor, por su fuerza primordial, y habréis realizado la labor del poeta. *Tout le reste est littérature*" (p. 257).

[23] Más próximas nos parecen las similitudes señaladas por Pozuelo entre las ideas antiguas sobre la relatividad literaria y la concepción formalista de la evolución artística: los antiguos eran muy conscientes de que la literariedad dependía de la situación lingüística y de sus efectos sobre la percepción estética. Por eso Quintiliano (*Institutio*, VIII, 2, 7; VIII, 6, 7), al tratar el fenómeno de la lexicalización, se refirió a la posibilidad de que determinados rasgos poéticos se desgastasen y quedasen asimilados al uso normativo y regular del lenguaje; es decir que se automatizasen y perdiesen su potencial estético.

nuevo arte no imita la realidad sino que crea o proporciona una visión superior de la misma, capaz de alcanzar la cuarta dimensión, está presente en la mayoría de artistas rusos de la época (Malévich, Matiushin[24], Vertov, etc.). El tópico de que las técnicas pictóricas naif están más cerca de esta nueva visión que la fidelidad mimética del arte realista, no sólo aparece en los artistas plásticos sino también en los poetas y literatos, desde aquellos que en principio se oponían a la teoría formalista, pese a compartir ciertos rasgos con ella, como era el caso de Voronski[25] (cf. Ermolaev, 1963), hasta los escritores más próximos a su concepción estética, como los acmeístas o los futuristas. Recordemos que los primeros, también llamados adamistas, describían la visión poética como la de un Adán el primer día de la creación.

Shklovski se hizo eco de estas ideas en gran parte de su obra formalista. Así, por ejemplo, en *Sobre la prosa literaria* (1925), leemos:

> "La diferencia entre los niños y nosotros, es que ellos perciben todo con un poder de realismo tal que los adultos no pueden alcanzar. Para nosotros una 'silla' es una pieza del 'mobiliario'. Pero el niño no conoce la categoría de 'mobiliario', y para él la 'silla' es un ser enorme, vivo, como no puede serlo para nosotros. De ahí viene que los niños disfruten del mundo mucho más que nosotros" (p. 294).

Se trata de unas palabras de Rózanov, a las que Shklovski le añadía: "Éste es el trabajo que realiza el escritor rompiendo la categoría, extrayendo la silla del mobiliario" (Ibidem). El tópico de la visión ingenua tuvo, pues, un desarrollo considerable en la época de Shklovski. En este contexto, Shklovski formula la oposición visión/ reconocimiento, dándole un expresión original y desautomatizadora al tópico y lo emplea, como hasta entonces no se había hecho, para unificar los diversos aspectos del hecho literario. Sin embargo, las relaciones más próximas y evidentes que pueden establecerse respecto de esta cuestión son las que existieron entre V. Shklovski y el futurismo ruso.

---

[24] Concretamente Matiushin, muy influenciado por la obra de Uspenski *Tertium Organum* (1912), llegó a crear un taller de 'realismo espacial', para investigar el modo de ampliar las capacidades perceptivas del hombre. Con el término de *zorved* (ver-saber), Matiushin englobaba un conjunto de técnicas para obtener una visión inhabitual de la realidad, tales como la visión por la nuca, la visión multiperspectivista, etc. (cf. Lodder, 1988; Sola, 1989). El cine-ojo de Vertov o el proyecto suprematista de Malévich apuntaban en una dirección similar.

[25] Los paralelismos con Shklovski se explican en este caso por la descendencia bergsoniana de sus ideas, expuestas en su obra *El arte de ver el mundo* (1928). Pese al matiz cognitivo de la teoría de Voronski, ausente en el primer Shklovski, ambos coincidían en que la finalidad del arte era la de reproducir la 'percepción inmediata' de la realidad, "mirar el mundo con ojos simples, como si se lo viera por primera vez" (citado por Ambrogio, 1968, p. 83). Para obtener una impresión estética era necesario, en palabras de Voronski, "hacerse ignorantes, tontos, renunciar a todo lo que el intelecto agrega a la percepción originaria" (Ibidem).

1.4. Formalismo ruso y cubofuturismo

También los futuristas se sirvieron a su modo del tópico de la visión ingenua del mundo. En "La declaración de la palabra en sí" (1913) Kruchënij afirmaba:

> "Las palabras mueren; el mundo es eternamente joven. El artista ha visto el mundo de nuevo y, como Adán, le da a todo un nombre. Un lirio es bonito, pero la palabra 'lirio' es fea, está manchada y 'desgastada'. Sin embargo, llamo al lirio 'euy' y su pureza original queda restaurada" (citado por Shklovski, 1916, p. 4).

Ese mismo año de 1913, Kruchënij había publicado una obra titulada *Boliches*, en la que incluía algunos textos escritos por Zina V., una niña de once años, y diez años más tarde, limitando su labor a la de compilador y comentador, el poeta futurista sacaría una antología de *Relatos, versos y canciones de niños compuestos por ellos mismos* (1923). Por su parte, V. Jlébnikov había sustituido dos poemas suyos de la segunda antología *El vivero de los jueces* (1913), por los de una niña de trece años llamada Militsa, y la poetisa E. Guró había escogido un dibujo de su sobrina de siete años para ilustrar la portada de su obra *Los camellitos celestes* (1914). El recurso futurista a los textos infantiles, plagados de infracciones contra la lógica y la razón, no era sino un procedimiento más mediante el que forzar la percepción transracional buscada por estos escritores (cf. Sola, 1989).

La concepción poética del futurismo dejó una huella importante en la concepción literaria de Shklovski, que resulta especialmente evidente en las obras de su primera etapa pero que además, como veremos, pervive prácticamente hasta el final de su trayectoria intelectual. Según R. Sheldon los contactos tempranos[26] de Shklovski con el futurismo determinaron los rasgos principales de su crítica literaria: 1) el carácter polémico de sus afirmaciones, buscando siempre el impacto, la ironía, la paradoja, antes que el rigor científico. 2) la dicotomía entre lo artístico y lo no artístico (el mundo) en lugar de la dicotomía forma/ contenido, que subraya una concepción artística no mimética. 3) la idea de que la forma es lo principal en el arte y que determina el contenido. 4) la orientación visual de la teoría del extrañamiento, deudora, como el futurismo, del modelo de la pintura

[26] Sheldon menciona el año 1910, como el ingreso aproximado de Shklovski en Liga de Juventud futurista. Para A. Nakov (1985), en cambio, estos contactos no se produjeron hasta 1913.

cubista[27]. Es más, la mayoría de afirmaciones que aparecen en "Resurrección de la palabra" son ideas muy próximas a los diversos manifiestos futuristas, a las que se le ha añadido una base lingüística: Burliuk ya se había referido muchas veces a la emancipación de la forma respecto del contenido para crear nuevas formas, Maiakovski y Livshits habían insistido en las diferencias entre la obra de arte y el mundo, Jlébnikov y Kruchënij aluden frecuentemente en sus escritos al desgaste de las palabras y a la necesidad poética de purificarlas, etc.

La tesis defendida por K. Pomorska en su obra *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance* (1968), según la cual "un enfoque teórico dado es básicamente una generalización del conjunto de problemas representados en una obra literaria o grupo de obras literarias dadas" (p. 12), llegaba casi a sostener que el formalismo ruso se había limitado a llevar a la teoría los principios literarios vanguardistas contemporáneos. Si bien esta tesis puede resultar algo simplificadora y determinista si se aplica sin restricciones, todos los historiadores del formalismo ruso han insistido en el importante vínculo que une a esta escuela de crítica literaria con la vanguardia artística contemporánea. Nakov (1985), contradiciendo la idea generalizada sobre la ausencia de ambición filosófica en los escritos formalistas, sostiene la tesis de que la dificultad de encontrar una reflexión filosófica explícita en las obras formalistas se debe a que dicho trabajo ya había sido hecho por los cubo-futuristas entre 1912 y 1913[28]. El futurismo sentó las bases existenciales del nuevo credo artístico con su práctica y reflexión artísticas, por lo que a los formalistas sólo les

[27] En realidad, según el testimonio de Shklovski en *Tercera fábrica* (1926), su corta experiencia como escultor –más que la pintura- fue la que constituyó su instrucción artística juvenil: "Sherwood y la arcilla húmeda me enseñaron a entender el arte correctamente" (p. 27). Más adelante: "El futurismo y la escultura hicieron posible que aprendiera mucho. Por esa época, yo veía el arte como un sistema autónomo. Esa concepción del arte permaneció conmigo a lo largo de todo el periodo de la segunda fábrica" (ibidem, p. 30). L. Heller ha señalado acertadamente la presencia del modelo de la escultura en el concepto traducido habitualmente como 'perceptibilidad de la forma', que en ruso significa literalmente 'palpabilidad de la forma' (*oščutimost' postroenija*). La tesis de Heller parece confirmarla el propio Shklovski (1966) cuando se refiere en sus memorias a la lección artística aprendida del cubismo como un aprehender la forma en "el momento transitorio de su concepción, el momento de la asimilación de las leyes de su construcción./ El dibujo de Picasso fijaba el progresar de las sensaciones de un escultor que da vueltas alrededor de su modelo descomponiéndolo para recomponerlo a continuación./ Los cubistas trataron de fijar el camino de la construcción de la obra" (p. 176).

[28] *Una bofetada al gusto público* (1912), *Los tres* (1913, antología futurista), *El vivero de los jueces* (1913), "La palabra en sí" y "La letra en sí" (1913, manifiestos de Kruchënij y Jlébnikov), "La Liberación de la palabra" (1913, manifiesto de Livshits). Véase la edición preparada por L. Robel en 1971, *Manifestes futuristes russes*.

quedó extraer de ahí las conclusiones metodológicas y técnicas, es decir, mostrar estas bases en los análisis de los nuevos procedimientos literarios.

Como decíamos, es en el primer trabajo que publicó Shklovski antes de que se formara el grupo de *Opojaz*, "La resurrección de la palabra" (1914), donde más se siente la influencia futurista (cf. Lanne, 1983, 2005; Jaccard, 2005). Shklovski había escrito este texto buscando la manera de justificar científicamente los experimentos lingüísticos del futurismo y demostrar su valor artístico a la mayoría hostil de sus contemporáneos. La historia del formalismo ruso tal y como fue contada desde la perspectiva lingüístico-estructuralista, hacía aparecer en ocasiones la nueva concepción de la 'forma' reivindicada por los teóricos rusos como deudora de las ideas lingüísticas de Baudouin de Courtenay, próximas a Saussure[29]. Pero tal y como lo relatan los propios protagonistas de la historia (cf. Jakobson, 1984), las primeras ideas formalistas nacieron del intento de teorizar sobre las nuevas manifestaciones artísticas, tanto literarias como pictóricas y musicales. Numerosas personalidades de la vanguardia concebían el arte como un todo y, en consecuencia, promovieron múltiples colaboraciones interdisciplinares, cuyo exponente más representativo fue la ópera *Victoria sobre el sol*, fruto del trabajo colectivo de Kruchënij, Malévich y Matiushin.

Ahora bien, dentro de esta concepción sintética de las artes, la pintura fue quizás el arte modelo dominante. No en vano el futurismo ruso es conocido también como 'cubo-futurismo'. La mayoría de poetas futuristas habían recibido una formación plástica y concebían sus textos y libros como poemas para ver y leer (cf. Gourianova, 1993). Curiosamente, la propia lengua rusa refleja este sincretismo artístico, pues el verbo *pisat'* puede significar tanto 'escribir' como 'pintar'. Rememorando aquel periodo en su libro sobre *Maiakovski* (1940), Shklovski afirmaba: "En el arte de entonces aún no se distinguía la pintura de la literatura" (p. 50). Al igual que el futurismo, el formalismo ruso mantuvo también siempre una estrecha relación –si bien variable- con los artistas plásticos a lo largo de su existencia. *Opojaz* estuvo vinculada en sus inicios con el Instituto de Historia del Arte

[29] Se ha llegado a afirmar que la concepción autónoma del lenguaje y la literatura mantenida por los formalistas, así como la conocida afirmación shklovskiana de que el contenido no es más que uno de los aspectos de la forma, son deudoras del modelo lingüístico de Saussure (cf. Winner, 1984). Esta clase de afirmaciones son víctima del desconocimiento de la poética futurista, en la que ya aparecen este tipo de ideas, y de su fuerte influencia sobre la teoría literaria formalista. Los paralelismos entre el *Curso* de Saussure y los trabajos formalistas son fruto más de la proximidad cronológica e intelectual que existió entre ambos, que de una verdadera filiación entre unos y otros.

Zúbov, creado en 1912. Más tarde, durante el periodo de *Lef*, Shklovski mantuvo contacto con los artistas constructivistas (Ródchenko, Popova, etc.)[30] y enseñó teoría literaria a los estudiantes del curso propedéutico de los *Vhutemas* (Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado). A partir de 1921, la colaboración 'suprematista' propuesta por Markov entre pintura y literatura, en suspenso desde 1914, se reanudaba por medio de la creación de grupos de investigación conjunta de teóricos literarios y artistas plásticos, entre los que se contaban, por ejemplo, Brik y Tarabukin.

Pero el influjo principal de las artes plásticas en los primeros trabajos de *Opojaz*, hay que buscarlo, sobre todo, en la caracterización del lenguaje poético como un discurso en el que predomina lo fonético sobre lo semántico. La noción de la forma artística autosuficiente era una traslación al terreno literario del ideal cubista sobre la capacidad expresiva del material artístico, al margen de su vinculación con la semántica convencional. Al igual que Malévich había hablado del 'cuerpo en sí', los poetas futuristas aludían a su trabajo poético con la fórmula de la 'palabra en sí' (*samovitoie slovo*). Kruchënij reconocía en "Las nuevas vías de la palabra" (1913) que la pintura moderna había descubierto antes que la literatura el potencial expresivo del material. De esta forma, al igual que en las artes plásticas, mediante el empleo de una perspectiva incorrecta, se obtiene la cuarta dimensión (Malévich, *Del cubismo y futurismo al suprematismo*, 1915), la poesía comprueba que una construcción incorrecta de las proposiciones "produce el movimiento y la nueva percepción del mundo y, a la inversa, el movimiento y la modificación del psiquismo engendran extrañas asociaciones de palabras y de letras 'desprovistas de sentido'" (p. 83).

El artículo "Sobre la poesía y el lenguaje transracional" (1916) de Shklovski trataba precisamente de fundamentar lingüísticamente estas tesis, siguiendo la línea abierta con la "Resurrección de la palabra" dos años antes. Aunque el teórico de *Opojaz* conservaba

[30] Existe un estudio excelente sobre los experimentalismos tipográficos del constructivismo de C. Leclanche-Boulé (2003), en el que se puede comprobar las numerosas similitudes y puntos de conexión que unen la concepción artística de los artistas plásticos con la de los futuristas y formalistas. Los libros -la mayoría de los de Maiakovski y algunos de Brik, Kruchënij o Jlébnikov- y revistas -*Lef* y *Novi Lef*- en los que aparecían las publicaciones futuristas y formalistas fueron diseñados por artistas constructivistas, por lo que la 'concepción formalista' del arte impregnaba todos los aspectos –hasta los más externos y materiales- de estas obras. De entre los formalistas, V. Shklovski fue uno de los críticos literarios más cercanos al ideal estético constructivista en lo que al diseño del texto se refiere. Al menos, su prosa-collage, hecha a partir de la yuxtaposición contrastiva de fragmentos (vid. infra "El contraste como fuente de efectos desautomatizadores"), parece tener en mente el modelo proporcionado por los montajes tipográficos constructivistas. Tal y como observa Nakov (1985), los ejemplos pictórico-pedagógicos abundan en los trabajos que Shklovski publicó entre 1917 y 1921.

todavía algunas de las ideas simbolistas de las que se desprendería poco después[31], el artículo defendía la capacidad de la nueva poesía para mimetizar emociones a través de puros sonidos sin necesidad de aludir a la realidad. Los poemas futuristas, por tanto, con su abundancia de neologismos, procedimientos extrañificadores y sonidos auto-referentes, resultaban la muestra más pura y perfecta del fenómeno de la desautomatización lingüística.

Evidentemente, las palabras no pueden inventar referentes nuevos –tal y como proclamaba, por ejemplo, Kruchënij- si entendemos por 'referente' los objetos existentes que el lenguaje designa o encierra en un símbolo. Lo que pueden crear es distintas maneras de referirse a estos referentes. De esta manera es como hay que entender el experimentalismo poético de la vanguardia, como un intento de renovar las técnicas de referencia. Sólo que los futuristas nunca hablan de 'referencia' sino de 'creación' o 'producción': en tanto que el término 'referencia' está cargado de un significado de copia o alusión a algo preexistente, los artistas de vanguardia prefieren hablar de creación, puesto que sus obras no reenvían a la realidad que habitualmente percibimos de manera automatizada. Tal y como lo describe magistralmente Sola (1989), sus obras tienen como objetivo la "producción de algo a lo que es imposible referirse aunque se trate de algo ya existente" (p. 71). La abstracción pictórica había rechazado para sí una función representativa, en el convencimiento de que la verdadera realidad se encuentra más allá de lo que percibimos aparente y habitualmente en tres dimensiones. Malévich hablaba de la necesidad de ver no los objetos sino el material esencial del que están hechos para, a partir de la manipulación y deformación de dicho material, crear unas 'formas intuitivas' que capten el nivel más profundo de esa realidad. Pese a la terminología empleada, la mimesis, por tanto, subiste en el arte de vanguardia sólo que ha desplazado su objeto de 'imitación'[32]. Del mismo modo, cuando los futuristas afirman que huyen del mecanismo

[31] Como la que supone una correspondencia sensorial, más allá de lo lingüístico, entre los sonidos y las emociones (esto es, las ideas simbolistas sobre la eufonía y la onomatopeya). Así por ejemplo, Shklovski cita la interpretación del poeta simbolista Ivánov sobre el poema de Pushkin *Los gitanos*, para llamar la atención sobre el efecto emotivo-sinestésico conseguido mendiante un uso predominante de la vocal *u*.

[32] Al igual que rechazamos un entendimiento radical y extremo de la función autotélica del arte vanguardista, consideramos ingenuo e impropio entender la 'mimesis' como mera copia en la que no existe ese trabajo de creación y reconstrucción de la realidad mediante convenciones, que se adjudica para sí la vanguardia. Tal y como señalaba Shklovski, esta reivindicación responde más a la percepción del modelo artístico anterior como un esquema creativo ya caduco y automatizado, que a una diferencia radical de objetivos entre el arte realista y el de vanguardia. Lo que sí hay es una diferencia de grado y de medios, pero no de finalidad.

convencional que le asigna al sonido un sentido, están huyendo de este modo lingüístico-referencial automatizado pero no de la referencia en general. El *zaum* creado por ellos se aleja de este tipo de referencia lógico-comunicativa para instaurar una nueva: la transracional-emotiva. El mecanismo de la referencia sigue manteniéndose, sólo que ahora actúa a través de cauces menos habituales (y, por tanto, no automáticos), con miras a conseguir un efecto poético.

Una enumeración de los recursos principales empleados por el futurismo, nos muestra cómo tras todos ellos late esa necesidad de revitalizar el lenguaje automatizado para reestablecer el contacto perdido entre signo y referente. Si bien dicha necesidad es una constante en la conciencia artística a partir del romanticismo, quizás nunca fue tan exacerbada como en el periodo de las vanguardias. En el caso ruso, la coincidencia en el tiempo de los cambios artísticos y político-sociales extremaba aún más la valoración de la originalidad y la creencia en la posibilidad de construir un mundo nuevo a partir de cero. Por este motivo, el pesimismo que trasluce el adagio de la época sobre "la muerte del arte", está ausente en los escritos rusos sobre arte, como muy bien ha observado Nakov (1985). Antes bien, se afirma la muerte del arte antiguo y se confía de manera algo utópica y optimista en las posibilidades de resurrección artística que traerá el futurismo. En opinión de Ambrogio (1968), por el contrario, si bien estas ideas trajeron consigo un impulso sin precedentes para desempolvar la tradición y reconocer la mayor actualidad del presente, dichas ventajas tenían también su reverso negativo. A saber: "una suerte de determinismo relativista, dirigido únicamente a exaltar la absoluta irrepetibilidad de los fenómenos o, mejor, una especie de heraclitismo histórico" (p. 144) que no reconocía valores absolutos. El relativismo al que se refiere Ambrogio no fue siempre, sin embargo, tan extremista. Como se mostrará más adelante, este tipo de planteamientos le llevó al formalismo ruso a desarrollar una importante reflexión sobre el movimiento y el cambio que, a la larga, desembocaría en una síntesis certera entre relativismo y objetivismo (cf. Weinstein, 1994, 1996, 1998).

La mayoría de los recursos lingüísticos empleados por el futurismo –decíamos- tenían como fin dificultar la percepción del lenguaje, obligarla a detenerse en su forma y desplegar otros mecanismos distintos de los códigos automáticos de identificación para poder asimilarlo. En el manifiesto "Las nuevas vías de la palabra", publicado por A.

Kruchënij en 1913, se enumeraban las siguientes 'infracciones lingüísticas' como logros alcanzados por la poesía futurista:

"I) incorrección –forma inesperada- de orden gramatical,
- a) no concordancia de caso, de número, de tiempo y de género del sujeto y del predicado, del atributo y del determinativo: volantes recorrió la lago blanca,
- b) omisión del sujeto o de otros elementos de la proposición, omisión de pronombres de preposiciones, etc.,
- c) innovación verbal arbitraria (neologismo puro); todo lo golpeaba, dyr bul chshyl, etc.
- d) serie de sonidos inesperada: eury rlmktjg. [...]
- e) formación de palabras inesperadas [...]

2) incorrección de orden semántico:
- a) en el curso de la acción [...]
- b) comparación inesperada: [...] (pp. 84-85)[33]"

A esta lista de incorrecciones forzosamente incompleta –por algo se trata de incorrecciones y no de una nueva gramática- habría que añadirle "lo insólito del metro, de la rima, del trazado, del color y de la posición de las palabras, etc." (p. 86). Las innovaciones lingüísticas introducidas por el futurismo, eran clasificadas por Kruchënij en dos grandes bloques: la verbocreación o creación de neologismos y la dislocación sintáctica.

En cuanto a las 'incorrecciones' provenientes de la disposición tipográfica de las letras y del trazado, hay que aludir al procedimiento denominado en la segunda antología *El vivero de los jueces* (1913) como 'autoescritura', consistente en sustituir la impersonal tipografía de imprenta por la caligrafía manual. Algunas de las obras futuristas, efectivamente, habían sido escritas a mano por sus propios autores o por pintores amigos: *La nube en pantalones* de Maiakovski (1915), *Juego en el infierno* de Kruchënij y Jlébnikov (1912), *Exploz* de Kruchënij (1913), etc. Mediante este recurso, los poetas-pintores futuristas pretendían eliminar la función representativa de la grafía y explotar las posibilidades expresivas trans-lingüísticas del trazado a mano. Tal y como se afirmaba en *El vivero de los jueces*: "el trazado, modificado de forma original por el estado de humor, trasmite ese humor independientemente de las palabras" (citado por Sola, 1989, p. 39).

[33] Para más información sobre los recursos retóricos de la poesía futurista, se puede consultar además la enumeración detallada de los mismos que recoge Ambrogio (1968, pp. 147-168), así como los datos manejados por Barooshian (1968), Pomorska (1968) o Todorov (1968, 1970), Lentini (1984), Lanne (1996), etc., en sus respectivos trabajos.

Asimismo, mediante la disposición tipográfica contraria a los principios de linealidad, practicada por sus poemas, no se pretendía tanto potenciar el significado de las palabras[34] como oscurecerlo, bloquear su apariencia más habitual.

Lo importante, por tanto, no son las incorrecciones en sí sino la nueva percepción que éstas posibilitan. Kruchënij mostraba aquí su desacuerdo por un lado respecto de la rama de los ego-futuristas, y, por otro de los futuristas italianos. A los primeros les achacaba el no haber comprendido la necesidad del cambio radical de las formas para obtener una verdadera transformación de la visión del mundo. Lo nuevo expresado en fórmulas viejas es como el vino joven que se guarda en odres viejos: éste acaba por agujerearlos. Si bien, dentro de la tendencia común de la vanguardia europea, los poetas rusos se destacaron por el tratamiento poético de temas modernos y urbanos, hasta entonces ausentes en literatura, el futurismo eslavo consideró mucho más prioritario que otros movimientos de vanguardia llevar a cabo una revolución en el plano de las formas y no tanto en el de los contenidos. Los avances tecnológicos habían cambiado la percepción del mundo que el hombre tenía hasta entonces, y en ese sentido, servían a la técnica del extrañamiento. Pero la renovación de las formas era capaz de transformar la visión de cualquier contenido, nuevo o viejo; era capaz, por utilizar los términos de Kruchënij, de crear nuevos contenidos.

Dentro de la concepción unitaria de forma y contenido defendida por los poetas rusos, una nueva formalización o presentación de los contenidos desembocaría necesariamente en una evaluación renovada de los mismos. Por ejemplo el recurso típico de Jlébnikov, consistente en cambiar la consonante inicial de una palabra para modificar su significado, tenía como finalidad la de percibir dicha palabra (en sus propias palabras) "como un conocido con una cara repentinamente desconocida o como un desconocido en el que se adivina algo conocido" (citado por Ambrogio, 1968, p. 158). Los experimentos fonéticos de los futuristas ya no están encaminados, como en el simbolismo, a la creación o

[34] Tal es, en opinión de Sola (1989), uno de los rasgos que diferencian los juegos tipográficos de los futuristas italianos de los rusos. Frente a la grafía extrañificadora de los segundos, los primeros emplearon la disposición tipográfica como una especie de ilustración que subraya el significado de las palabras, más cercana al principio constructivo del cómic. Existe una edición facsímil de algunos libros de Kruchonij y Jlébnikov, escritos entre 1912 y 1915, con ilustraciones de Malévich, Larionov, Goncharova, Tatlin, Filonov y Rozánova, en la que uno se puede hacer una muy buena idea de la peculiar concepción pictórica de la escritura puesta en práctica por el futurismo ruso (cf. Gourianova, 1993).

descubrimiento de las armonías del universo, sino a la modificación de la semántica habitual de los objetos.

El reproche que Kruchënij le hacía al futurismo italiano iba dirigido contra el carácter superficial (desprovisto de un verdadero efecto de semántica *zaum*) de las técnicas y recursos literarios practicados por éste[35]: la innovación futurista no busca fastidiar al lector por medio de técnicas mecánicas vacías y destructivas, sino que persigue generar desconciertos y discordancias que muestren las cosas de manera inhabitual. No se trata tanto de mentar objetos nuevos como de proyectar una luz nueva sobre las cosas. Del mismo modo, no se trata tanto de inventar neologismos como de descubrir nuevas potencialidades semánticas a las palabras. Recuérdese la frase de Jlébnikov a este propósito: "Los versos pueden ser inteligibles, pueden ser ininteligibles, en todo caso deben ser buenos, deben ser verdaderos" (citado por Lanne, 1996, p. 18).

Así pues, a pesar de las reivindicaciones vanguardistas de promover una creación lingüística radical, los futuristas se preocuparon en todo momento de que sus neologismos fueran 'comprensibles'. Por ejemplo, en uno de sus cuadernos Jlébnikov había anotado: "Una cosa que no está escrita más que con palabras nuevas no toca la conciencia" (ibidem, p. 21). Para hacer más comprensibles sus neologismos, Jlébnikov se valía de dos recursos: o bien evidenciaba los elementos constructivos del neologismo, o bien lo rodeaba de palabras normales para crear un campo semántico inteligible en el que acoger al neologismo. El lenguaje *zaum* más que una superación de las reglas del entendimiento, por tanto, significaba la extensión y la generalización del significado, de la significación y de la inteligibilidad. En palabras del propio Jlébnikov: "la palabra debe, en el intervalo de tiempo más pequeño posible, recorrer el mayor espacio posible de imágenes y de pensamientos" (ibidem, p. 23). Para ello, Jlébnikov construía sus imágenes a partir de la asociación de objetos muy alejados semánticamente entre sí. Este recurso, cuyo fin era el de ensanchar el campo perceptivo del lector al máximo, lo practicó también a su modo, como se verá, V. Shklovski. Por su parte, Kruchënij le enviaba sus versos a Jlébnikov para comprobar el grado de inteligibilidad de éstos. Cuando eran demasiado oscuros, Jlébnikov le replicaba: "no tocan el espíritu desde el ángulo de sus imágenes y faltan a su objetivo" (ibidem, p. 23).

[35] Véase el trabajo de Jakobson "Dada" (1921), para un desarrollo de esta crítica.

1.5. Desautomatización y cratilismo

La distinción de origen romántico entre poesía y pensamiento práctico, examinada en las páginas precedentes, concedía a la primera una potencia cognitiva superior a la del segundo, en tanto que la poesía proporcionaba un conocimiento más inmediato y próximo de los objetos. Esta idea se traduciría en muchas ocasiones en la hipótesis de que la poesía maneja un lenguaje motivado que recupera la inmediatez y cercanía referencial del lenguaje originario. De sobra conocida es la exposición de estas ideas en la obra de Vico y Croce, que dejaría una herencia importante en la concepción del signo poético motivado manejado por la estilística idealista. Asimismo, la teoría icónica del lenguaje poético desarrollada por los nuevos críticos (especialmente W. K. Wimsatt) insistió también en la motivación que vincula forma y fondo en la obra literaria.

En el caso de la tradición rusa, las teorías lingüísticas anteriores a Shklovski manejaron una concepción del lenguaje poético de corte también cratilista. El poeta Lomonosov ya había tratado en una "Breve guía de la elocuencia" (1748) la cuestión de las cualidades emocionales de las vocales y consonantes rusas. Según éste, *e, i, ja* y *ju*, aparecen normalmente para evocar ternura, afección, tristeza y cosas pequeñas, mientras que *o, u* e *y*, se emplean para asustar o expresar cosas fuertes (ira, envidia, ansia, miedo, etc.). Los poetas simbolistas del XIX (sobre todo Beli, Ivánov) fueron especialmente sensibles a este fenómeno en la escritura de sus versos (cf. Mandelker, 1983) y de ahí que los críticos literarios del momento lo recogieran en sus trabajos teóricos. Así Potebniá, siguiendo el modelo histórico-evolutivo de origen darwiniano característico del pensamiento de la época (Comte, Brunetière, Taine, Arsène Darmesteter, etc; cf. Lanne, 1983, 2005), afirmaba que la palabra nacía como una simple respuesta sensorial a un objeto que, con el uso, se iría transformando, de acuerdo con un proceso creciente de abstracción que oscurecía poco a poco su origen sensorial. La poesía, de acuerdo con esta hipótesis, constituiría un intento de restaurar la cualidad sensorial original de las palabras mediante la llamada de atención sobre dicho origen[36]. Asimismo, Veselovski mantenía una concepción muy próxima a la de Potebniá: con el paso del tiempo, la palabra pierde su carácter

[36] Como afirma Falcó (1992) en su obra sobre la vanguardia y el formalismo rusos: "Potebnja tendió a identificar creatividad lingüística y poeticidad –adelantándose en este aspecto a Croce y a la llamada 'filología idealista' de Karl Vossler" (p. 10).

concreto, su aspecto visual para devenir en un simple concepto. La función de los principales recursos poéticos –epítetos, paralelismos, ritmo- es la de recuperar dicho origen concreto perdido.

Pese a su reacción contra los teóricos del simbolismo, es evidente que la descripción del proceso de desgaste y abstracción lingüísticas de sus maestros influyó a Shklovski a la hora de formular su concepto de desautomatización. Sobre todo en sus trabajos iniciales, el crítico ruso (1914, 1917) adaptó este tipo de teorías al caso de la poesía futurista. "La resurrección de la palabra" (1914), por ejemplo, partía del supuesto de que: "La creación poética más antigua llevada a cabo por el hombre fue la creación de las palabras" (p. 63). Dicha adaptación resultaba lógica, puesto que tras los experimentos morfológicos del futurismo (cf. Jlébnikov, 1970; Lentini, 1984) también latía una interpretación de la poesía como remotivación lingüística. Recordemos, de nuevo, la cita de "La palabra en sí" de Kruchënij, en la que el poeta le cambiaba el nombre al lirio por el neologismo 'euy' con el fin de restaurar a la palabra su 'pureza originaria'. Es necesario escribir el neologismo en cirílico (*еуы*) tal y como lo hacía Kruchënij, para comprender la similitud gráfica buscada entre la palabra y la forma del lirio. Por su parte, Jlébnikov había descrito el lenguaje puro de los orígenes como una especie de tejido de unidades mentales mínimas. Por necesidades de tipo práctico, los significados se habrían ido vinculando a objetos concretos y el lenguaje se habría convertido paulatinamente en un sistema automatizado. Por ello, si el poeta desea rescatar las unidades mínimas de la mente, incapaces de ser expresadas por el lenguaje evolucionado, debe tratar de evocarlas mediante los sonidos (*zaum*) más que mediante las palabras (cf. Thompson, 1971, p. 72).

En el fondo, Shklovski nunca abandonaría completamente este tipo de planteamientos en tanto que mantuvo a lo largo de toda su carrera la idea de que el arte renueva nuestros vínculos con el referente, recupera la primicia lingüística automatizada por el uso. Ahora bien, al situar en la desautomatización el motor de la evolución lingüística, Shklovski sustituiría la idea simbolista de que el cambio lingüístico parte de la creatividad individual, por la de que la evolución lingüístico-literaria está gobernada por leyes inmanentes y anónimas. Asimismo, sustituyó la concepción darwiniana de la evolución literaria, sostenida por sus predecesores, por una teoría que explicaba los

cambios artísticos como el resultado de saltos bruscos no previstos en la estructura del sistema respecto del cual se produce la evolución.

Resulta quizás paradójico que, a pesar del gran desarrollo que experimenta la lingüística como ciencia a lo largo del siglo XX, la visión cratilista de la lengua, cuyos fundamentos son en principio acientíficos, sigue persistiendo en las teorías del lenguaje poético de este siglo. A la ya mencionada presencia en Shklovski, la estilística y la nueva crítica, habría que añadir la recuperación de la argumentación cratilista que se produjo durante el periodo del estructuralismo. Ya R. Barthes se refirió a la función poética como "una conciencia cratileana de los signos" (cf. Genette 1968, p. 74), y al escritor como aquel que "tiene siempre la creencia de que los signos no son arbitrarios y que el nombre es una propiedad natural de la cosa: los escritores están del lado de Crátilo no de Hermógenes" (Barthes, 1966, p. 54). Por su parte, G. Genette no sólo dedicó un libro a la cuestión del cratilismo lingüístico (*Mimologiques*, 1976), sino que rescató en un trabajo de 1968 los argumentos de esta tradición para explicar los desvíos del lenguaje poético como una recuperación de la motivación que originalmente vincula las palabras con su referente, los significantes con su significado.

La teoría del lenguaje poético propuesta por Greimas en 1967 parecía seguir la misma orientación que la de Barthes y Genette, ya que el autor de la *Semántica estructural* veía como una propiedad común de los diferentes procedimientos poéticos "la reducción de la distancia entre significante y significado":

> "... diríase que el lenguaje poético, aunque sin dejar de ser lenguaje, trata de recuperar el grito original... el resultado es un 'efecto sentido', común a los diferentes ejemplos citados, que es el de una 'verdad redescubierta' originaria u original según los casos" (Greimas, 1967, p. 173).

Profundizando un poco más en esta idea, Genette (1968, pp. 75-77) establecía una clasificación de los artificios poéticos en función del procedimiento que empleaban para motivar los signos[37]. Al igual que no todo desvío supone un logro estético, no toda motivación tiene carácter poético. El lenguaje emplea motivaciones que, al ser demasiado

[37] La analogía en el caso de la metáfora, la inclusión en la sinécdoque, la contigüidad en la metonimia, etc. Los términos figurados o tropos son realmente motivados por dos razones: porque son escogidos y no impuestos por la lengua, y porque la sustitución del término se lleva a cabo en función de cierta relación entre los dos significados (analógica, inclusiva, etc.).

intelectuales y mecánicas (ej. oscuridad-oscuro) no producen un efecto poético[38]. Es necesario, por tanto, también en la motivación, un incremento de dificultad para que adquiera el rango poético. Así pues, cuanto mayor sea la inmotivación lingüística, mayor fuerza tendrá la acción motivadora. Si en el lenguaje prosaico la forma se transforma en su sentido (comprender es traducir), en la lengua poética la forma se une al sentido y tiende a perpetuarse con él. La poesía trata, pues, de remotivar el lenguaje, de crear la ilusión de que existe una semejanza entre la palabra y la cosa.

Las teoría cratilista del lenguaje poético invertía así la jerarquía tradicional entre el lenguaje estándar y la poesía establecida por la Poética. Si el lenguaje poético supone la recuperación del lenguaje puro de los orígenes, no degradado por su empleo en fines pragmáticos, en realidad, el que se desvía es el lenguaje estándar. La poesía no sería más que la ilusión de recuperar ese lenguaje motivado "sin desviación, sin hiato, sin defecto" (Ibidem, p. 80), de los orígenes. J. Cohen, que en cierta medida compartía los presupuestos cratilistas del lenguaje poético, puesto que confirmaban su teoría sobre la modalidad afectiva de representación poética, trataba de fundamentar esta hipótesis en términos muy similares a los de Shklovski en 1914: la historia de la semántica nos muestra cómo los términos abstractos son en múltiples ocasiones evolución de palabras que en su origen se referían a lo sensible. De esta forma, si el lenguaje de la abstracción filosófica se puede entender como una evolución respecto del lenguaje primitivo, el lenguaje retórico de la poesía puede describirse como "una vuelta a las fuentes" (Cohen, 1970, p. 41).

S. Langer (1957), por su parte, desde una perspectiva más filosófica que lingüística, describía el uso poético del lenguaje como un retorno a los modos espontáneos y primitivos de modelar la experiencia. Langer consideraba que si bien el lenguaje actual, como herramienta plenamente desarrollada, se caracteriza por un uso proposicional, en sus manifestaciones más antiguas y primitivas predominaba, por el contrario, un uso emocional o formulativo del mismo. Dicha modalidad lingüística, buscaba comunicar el sentimiento percibido en una experiencia (su significación) antes que su significado en el sentido lingüístico del término, como una proposición semántica clara y de fácil manejo. Por razones de economía y perfeccionamiento comunicativo, el primitivo uso connotativo

[38] Este hecho explicaría la existencia de figuras retóricas también en el lenguaje coloquial, como tantas veces constató la Retórica: en realidad, se trata de 'figuras de invención' cuyo desgaste las habría convertido en simples 'figuras de uso', de carácter expresivo pero no poético (cf. Martínez García, 1975).

acabó sustituyéndose por otro denotativo (la generalización abstracta), que permitía establecer diferencias de forma más fácil y rápida, y con una independencia mayor respecto del contexto. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la abstracción conceptual es un logro tardío del pensamiento humano. Antes de llegar a ella, el hombre manejaba un tipo de abstracción simbólica más cercana a la que se produce en el arte, en el sueño, el juego, la asociación libre, etc., que simboliza sentimientos antes que conceptos. Esta hipótesis la confirmarían aquellos casos, conservados tan sólo en lenguas antiguas, en los que un mismo término se aplica para conceptos lógicamente opuestos pero sentimentalmente similares: *altus* es tanto alto como profundo en latín; *black* procede de *bhleg*, es decir, de 'blanco', significado primitivo que conserva el término *bleak* = pálido. Si en la poesía expresión y significación son inseparables, es porque estamos ante un uso formulativo del lenguaje, y no ante un uso proposicional.

La explicación cratilista del lenguaje –decíamos- ha sido criticada en ocasiones como una visión acientífica y carente de toda base, al no poderse probar en todos los casos la pretendida pureza original recuperada por el lenguaje poético. El concepto de la desautomatización, sin embargo, permite entender en su justa medida la concepción lingüística defendida por el cratilismo. Para ello es necesario comprender la anterioridad a la que la literatura retrotraería no como un origen en el sentido cronológico del término sino como un origen en su sentido 'experiencial'. Si desde una perspectiva diacrónica, no se puede probar que existiera un lenguaje puro al que el uso fue desgastando sus propiedades referenciales, desmotivando su relación íntima con la realidad que nombraba hasta convertirlo en mero signo arbitrario de la misma, sí que es posible, sin embargo, comprender que en nuestra experiencia del lenguaje, los usos primeros de una expresión o la forma poco familiar y, por lo tanto nueva, con que una metáfora nombra la realidad, poseen un poder evocativo superior que el que puedan tener en sus usos sucesivos, más automatizados. Por tanto, nuestra experiencia lingüística nos demuestra cómo el origen de toda creación lingüística se encuentra íntimamente asociado con un mayor poder evocador y referencial, y es a esta anterioridad a la que pretende volver constantemente la literatura mediante los conocidos desvíos que se apartan de la tendencia general y automática del lenguaje estándar.

Como veremos más adelante, desde este entendimiento no resulta contradictorio conjugar, como es el caso de Shklovski, una noción cratilista del lenguaje poético con un decidido rechazo al enfoque genético para explicar la literatura. Shklovski no se retrotrae tanto al origen de la obra sino a lo que la obra está originando[39]. Origen entendido, por tanto, no en sentido cronológico sino como momento inaugural de cualquier ser que contiene en potencia todas sus posibilidades, que todavía no ha sufrido la selección traductora del signo. En un trabajo titulado precisamente "El origen de la obra de arte" (1935-1936), Heidegger demostraba la necesidad de considerar el origen a la hora de determinar la esencia de cualquier objeto: "Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia" (p. 11)[40]. Si la verdad es origen, manifestación, y no algo originado o manifestado, el arte es el lugar en el que la verdad se hace presente. Si la "palabra origen significa hacer surgir algo por medio de un salto, llevar al ser a partir de la procedencia de la esencia por medio de un salto fundador. [...] el arte es en su esencia un origen: un modo destacado de cómo la verdad llega al ser, de cómo se torna histórica" (p. 56).

Tal era también la tesis de Rafael Núñez Ramos (1998), quien veía en la poesía un medio privilegiado de acceso a dicha originalidad. Ésta es inaccesible para la conciencia y el lenguaje, pero no para la palabra poética que, frente al concepto, no presenta la realidad como un producto acabado o detenido en alguno de sus momentos, sino que nos la muestra originándose[41]:

---

[39] O, dicho de otro modo, el origen de la obra que considera Shklovski en sus análisis, coincide con el cambio que ésta introduce respecto de los modelos de la tradición anterior, automatizada y desgastada, incapaz ya de crear y originar una obra nueva y con valor artístico. Origen, pues, en el sentido de 'originalidad'.

[40] A esto mismo se refería Adorno cuando afirmaba que el "lenguaje estético reúne la lengua con su propio fundamento perdido" (Menke 1997, p. 128). Para el filósofo alemán, lo estético sería aquello que "reconcilia el proceso de formación del sentido con su fundamento, del que se había separado, y así se renueva" (Ibidem, p. 127).

[41] R. Núñez Ramos participa además de la concepción dinámica de la literatura que en su momento veremos en los formalistas rusos. En su caso, contraponía los términos 'poema' y 'poesía' para diferenciar las estructuras materiales que soportan la poeticidad de un texto del propio proceso vivo en el que se produce la experiencia estética: mientras que el primero supone una realidad acabada (el objeto *poiema*), fijada ya por categorías lingüísticas, la 'poesía', como actividad (*poiesis*), sugiere ese 'continuo hacerse' que la vincula a la potencialidad pura de los orígenes. El poema, como resultado textual concreto de la actividad poética, tan sólo es el esquema para el despliegue de una actividad –la poesía- que lo trasciende. Un poema puede estar, por ello, desprovisto de poesía y, a su vez, podemos experimentar sensaciones poéticos en objetos distintos a los poemas. Por lo tanto, concluye el razonamiento de Núñez Ramos, lo prioritario es describir el *efecto estético* susceptible de aparecer en las estructuras textuales poemáticas así como en otros objetos.

> "Los lenguajes repetitivos y estereotipados están dispuestos antes de cada acontecimiento para reducirlo y catalogarlo, para impedir que reconozcamos, que experimentemos su particularidad que es nuestra particularidad desconocida. La novedad de los estímulos poéticos no es, entonces, la de una información que nos viene de fuera para que la aprehendamos, sino la de un acontecimiento que rompe las rutinas de las que estamos revestidos para poner en marcha nuestra iniciativa, obligarnos a reaccionar por nosotros mismos, y conocer de forma vivida (no intelectual) el fondo originario de nuestras posibilidades" (Núñez Ramos 1998, p. 68).

Con un razonamiento muy similar al empleado por Shklovski, Núñez Ramos veía cómo la poesía va en contra de la tendencia lingüística que sacrifica el potencial expresivo en pro de una mayor precisión significativa, dirigiéndose así hacia la creación de un sistema artificial que, como ocurre ya con la lógica, controle y domine por completo la codificación de sus significados. La poesía, pues, contrarresta dicha tendencia, volviendo el énfasis sobre la expresión, recuperando el lenguaje como material sonoro expresivo, pero sin que ello suponga el abandono de su dimensión significativa intelectual. Para ello, busca motivar las relaciones entre ambos planos (expresivo y significativo), de manera que el primero no sea un simple medio con el que manifestar un contenido, sino que provoque la reconsideración del segundo.

El lenguaje, como instrumento cultural heredado y aprendido, nos es útil cuando nuestros fines comunicativos no van más allá del intercambio de información. Sin embargo, cuando lo que queremos transmitir es nuestra experiencia estética de la realidad, es necesario buscar una expresión propia y no estereotipada que se adecue a dicha vivencia. Apoyándose en la definición ofrecida por Leiris (*Huellas*, 1988) de la actividad poética como la acción de 'transmutar en poesía nuestros sentimientos más secretos', Núñez Ramos describía la actividad poética como aquella que busca crear las palabras de nuevo, "pronunciarlas por primera vez, nombrar uno mismo su experiencia en el mundo, en vez de asignarle la denominación estereotipada que figura en un catálogo que está a disposición de todos. Ser poeta [...] es ser el origen de las propias palabras, decirlas por primera y última vez, y decirlas a alguien para que las escuche también por primera y última vez", pues la poesía "nos invita a dar un valor personal a las palabras, aunque sean las palabras recibidas" (Ibidem, pp. 13-14).

El concepto de desautomatización formulado por Shklovski no sólo aplica la lógica cratilista para enunciar una teoría del lenguaje poético, como es el caso de los autores

comentados en este capítulo, sino que además reconoce en dicha lógica un mecanismo de carácter general que afecta a toda manifestación artística, desde el momento en que es contemplada desde una perspectiva evolutiva. Como veremos, la asistencia al nacimiento del arte cinematográfico, le dará a Shklovski la oportunidad de comprobar el funcionamiento real –y no sólo teórico- de esta lógica evolutiva: el cine también inventa un lenguaje que se automatiza y desmotiva, exigiendo la renovación constante de sus procedimientos.

1.6. Procedimientos de la puesta al desnudo

La parodia fue uno de los géneros preferidos del análisis formalista. Posiblemente este hecho se deba a que en ella, los procedimientos desautomatizadores son particularmente evidentes. La parodia era, en la concepción poética de los formalistas, la última posibilidad de sacarle brillo estético a un procedimiento desgastado. Cuando la automatización es absoluta, el único recurso para combatirla parece ser el de su denuncia. Con el término de 'procedimientos de la puesta al desnudo' (*obnaženie priëma*), Shklovski se refería a todos aquellos artificios que de un modo u otro llaman la atención sobre sí mismos, poniendo al descubierto su artificialidad. El término lo había tomado Shklovski de un trabajo de Iakubinski (1916), en el que el lingüista ruso aludía al peculiar efecto que se obtiene con la pronunciación repetida de una palabra[42]: la atención se vuelve de repente hacia la forma sonora de la palabra, habitualmente desapercibida, y el significado comienza a ser percibido como extraño.

Los procedimientos de la puesta al desnudo tienen, por tanto, como efecto inmediato crear una doble percepción: por un lado, la que se da cuenta de su carácter convencional, artificial, construido, demasiado automatizado para poder provocar la ilusión referencial hasta el punto de que su voluntad mediadora nos produce risa; por otro, la que dirige su atención al objeto de esa mediación referencial frustrada, parodiada. Esta segunda percepción, tras la denuncia paródica, ya no se realiza a través del procedimiento automatizado, sino a través de cauces no convencionales, que desemboca en un efecto

[42] El término tampoco era original de Iakubinski, que había empleado esta fórmula para traducir al ruso el concepto de *sensational nudity* manejado por W. James en su *Psicología*, para hacer referencia a este efecto provocado por las palabras repetidas y esperadas.

intenso. “El asombro es el descubrimiento de la distancia que media entre uno mismo y el fenómeno; es la crítica del fenómeno, su valoración” (p. 226), afirmaba Shklovski en su obra *Sobre la prosa literaria* (1959). El mecanismo ejemplar de la parodia revela, por tanto, la necesidad de producir visiones no automáticas en lugar de reconocimientos (por emplear los términos de Shklovski), si se quiere provocar un efecto estético.

El entendimiento del distanciamiento irónico de la parodia era pues, más amplio y complejo en el formalismo[43], que el que suele reducirlo a la mera burla (cf. Surace, 1998). Ésta sería el último eslabón de la historia de la desautomatización de un procedimiento, el último paso de un mismo movimiento. Es más, si deconstruimos la jerarquía existente entre los procedimientos paródicos y los procedimientos desautomatizadores, percibimos que los primeros no son un caso particular de los segundos –como parece desprenderse de un razonamiento convencional- sino que, por el contrario, la parodia se constituye como el archi-procedimiento de la desautomatización. Recordemos la concepción lingüística de Blanchot a este respecto: el lenguaje literario denuncia constantemente la falsa ilusión referencial del lenguaje corriente. Todo lenguaje artístico no es, pues, sino una suerte de parodia, de puesta al descubierto de los medios convencionales de traducción referencial. La idoneidad de la parodia para explicar el efecto de la desautomatización probablemente influyó en la traslación del interés teórico de Shklovski de la poesía a la narrativa. Al menos, Shklovski pensaba que “el canon de la novela como género puede ser parodiado y alterado más frecuentemente que cualquier otro” (1921a, p. 176).

Ahora bien, donde los procedimientos de la puesta al desnudo tienen quizás su rendimiento más espectacular es en el género dramático: la presencia de planos extralingüísticos le permite al teatro jugar con más niveles, además de los puramente lingüísticos, a la hora de crear las tensiones desautomatizadoras entre la percepción del procedimiento y la percepción de su referente: el escenario vs. el público, el personaje vs. el

[43] Véanse si no, las siguientes afirmaciones de Shklovski, extraídas de distintas obras y periodos: “*El material de la obra artística está subrayado, es decir, está destacado, ‘pregonado’*. No sólo la parodia, sino también toda obra de arte en general se crea como paralelo y contraposición a un modelo” (1919, p. 130). O: “La ironía es necesaria, es el medio más fácil para vencer la dificultad de representar una cosa” (1923b, p. 13). O: “...entiendo por ‘ironía’ no el ‘escarnio’, sino el procedimiento de percibir contemporáneamente dos fenómenos desacordes o la simultánea atribución del mismo fenómenos a dos series semánticas” (1923a, p. 277). O: “Si la narración del acontecimiento no se ajusta al tono habitual, si se abandonan las ideas y comparaciones con que está relacionado, obligamos al lector y al oyente a reconsiderar los acontecimientos y las uniones causales. [...] A veces esto se acepta como parodia, pero el fenómeno, en toda su amplitud, se relaciona con el papel investigador del arte” (1971a, p. 194).

actor, etc. De ahí que Shklovski recurra en ocasiones a ejemplos teatrales para ilustrar el efecto intermitente de los procedimientos de la puesta al desnudo[44]. Ello ha llevado a numerosos estudiosos del formalismo ruso (Ambrogio, 1968; García Berrio, 1973; Todorov, 1984; Volek, 1985; Striedter 1989; Blot, 2005; etc.) a señalar la teoría y práctica teatrales de B. Brecht (concretamente el denominado *Verfremdungseffekt* o efecto de distanciamiento) como la mejor aplicación de la poética shklovskiana al género dramático. La pista la daba el propio Shklovski que, en numerosas ocasiones, se refiere a cómo su concepto de *ostranenie* le fue trasmitido al dramaturgo alemán a través de Tretiakov.

Al parecer, Brecht empezó a hablar del *Verfremdungseffekt* tras su primera visita a Moscú en 1935, donde probablemente conoció el pensamiento de Shklovski, y donde además pudo asistir a las representaciones del actor chino Mei-Lan-Fang, en las que éste, sin maquillaje, vestuario ni luces, se comportaba como si se separara de su papel y supiera que lo observaban (cf. Willett, 1963; Todorov, 1984). Ahora bien, antes de su visita a Rusia, Brecht ya había concebido un teatro de efectos desautomatizadores, como lo prueban sus conocidas reflexiones sobre el 'teatro épico' de las *Tentativas* (*Versuche*, 1930). Asimismo, el recurso de la ruptura de la ilusión ficticia, antes que un invento de B. Brecht, constituía ya artificio conocido en la tradición teatral. Como afirmaba Döblin: "Esta forma siempre surgió (y surge) dondequiera la frialdad de los sentimientos del autor le impide asociarse íntimamente a la suerte de sus personajes o al desarrollo de la trama" (citado por Willett, 1963, p. 250). Si a todas estas circunstancias le sumamos la mediación de Tretiakov[45] en la trasmisión del pensamiento de Shklovski, debemos concluir que la concepción teatral de B. Brecht debe más a la reflexión e intuiciones personales que a la influencia directa de otros pensadores. Ello no quita, no obstante, que se den similitudes

[44] Véase, por ejemplo, su análisis del *Quijote* en *Sobre la teoría de la prosa* (1925) o "A propósito de la rampa psicológica" en *El movimiento del caballo* (1923).

[45] Lo cual explicaría el cariz político que adquiere la desautomatización en B. Brecht, ausente en los trabajos de Shklovski de los años veinte. En este sentido, la teoría teatral del dramaturgo alemán está más próxima de las ideas de *Lef* que de las de Shklovski. Como muestra ilustrativa de la politización de la estética formalista, a la que nos estamos refiriendo, véase las conocidas palabras de O. Brik como portavoz de *Lef*: "Así el arte siguió siendo 'un procedimiento'; lo que cambió respecto de la interpretación original formalista es la aplicación del procedimiento. El énfasis se desplazó de la función estética del procedimiento hacia su uso al servicio de la 'demanda social'. Todas las manifestaciones del procedimiento, incluido el caso extremo del 'procedimiento de puesta al desnudo' en la poesía transracional, fueron consideradas ahora bajo la luz de su potencial utilidad social: '*no como un fin estético en sí mismo, sino como un laboratorio para la mejor expresión posible de los hechos del presente*'" (citado por Bennett, 1979, p. 32).

entre las ideas literarias de Shklovski y Brecht, tal y como lo han recogido los diferentes estudiosos del formalismo ruso:

El dramaturgo alemán sostenía que las convenciones del teatro burgués sumían al espectador en un estado acrítico semejante a la hipnosis, que impedía la visión y comprensión de la realidad, finalidad última del arte. El público burgués acudía al teatro para evadirse de la realidad mediante la contemplación de una ficción ideal y alejada de sus problemas cotidianos. Por eso, defendía Brecht, el teatro debe en todo momento romper con la ficción y las convenciones dramáticas, de tal modo que el espectador salga de su encantamiento y perciba la problemática real que la obra relata. Los efectos de distanciamiento propuestos por Brecht iban desde el uso de diapositivas para proyectar títulos que interrumpían constantemente y comentaban la obra, o la presencia de los músicos, luces y demás tramoya visible en todo momento, hasta la no identificación del actor con su papel (discursos en tercera persona, ...), etc.

Una revisión de los escritos teóricos de Brecht así como de los numerosos estudios dedicados a él[46] nos revela en efecto numerosos coincidencias con el pensamiento artístico de Shklovski: la valoración de la novedad y renovación artísticas, la importancia concedida a los contrastes y al dinamismo, los efectos meta-ficticios referidos, etc. "El efecto de distanciamiento –señalaba Brecht- consiste en transformar la cosa que quiere hacerse comprender, sobre la cual se desea llamar la atención, de cosa ordinaria, conocida, inmediatamente dada, en una cosa particular, insólita, inesperada" (citado por Todorov, 1984, p. 42).

Sin embargo hay que advertir que la teoría literaria de Shklovski es algo más amplia que la del dramaturgo alemán, por dos razones. En primer lugar, el *Verfremdungseffekt* se corresponde sólo con lo que el teórico ruso había bautizado como *obnaženie priëma* (procedimientos de la puesta al desnudo), es decir, el caso-modelo del recurso más amplio de los procedimientos extrañificadores (*priëma ostranenija*). Como veremos, el concepto de Shklovski recoge además otro tipo de procedimientos emparentados, ausentes en la teoría dramática de Brecht. Es más, aplicando la lógica del pensador ruso, podemos decir

[46] B. Brecht, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1973. Estudios sobre Brecht: P. Szondi, *Teoría del drama moderno* (1978), Barcelona, Destino, 1994. Ph. Ivernel, "Pedagogía y política en Berthold Brecht", en Jacquot, J., *El teatro moderno* (1958), Buenos Aires, Eudeba, 1967, pp. 178-197. W. Weideli, *Bertolt Brecht*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969. J. Willett, *El teatro de Bertolt Brecht: Un estudio en ocho aspectos*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963.

que los procedimientos defendidos por Brecht, novedosos en su momento, pueden llegar a formar con el tiempo una convención teatral automatizada, que perdería gran parte de su efecto desautomatizador.

En segundo lugar, la *ostranenie*, sin cerrarle del todo las puertas a la conexión de las repercusiones estéticas y políticas del arte, no se asocia de forma tan directa como ocurre con el *Verfremdungseffekt* a un arte socialmente comprometido. Como los miembros de *Lef*, Brecht concebía el arte como un arma para la consecución de un determinado imperativo social. Si bien esta concepción no negaba la existencia de unas leyes artísticas específicas (lo que le valió, tanto a Brecht como a los 'lefistas' el calificativo de 'formalistas' por parte del estalinismo), se identificaba la finalidad desautomatizadora del arte con una finalidad práctico-social, cosa que nunca defendió de forma tan explícita el primer Shklovski. Mucho más formalista que Brecht o Maiakovski, Shklovski había comprendido el carácter más amplio y general del efecto desautomatizador, presente tanto en las tentativas artísticas de revolución social[47] como en todos aquellos escritos que promueven una visión nueva y no convencional de la realidad. Es decir, no todo cambio de mentalidad provocado por el arte desemboca o tiene la intención de desembocar en una revolución social.

Sin embargo, dada la amplitud del concepto de desautomatización, a partir de este rasgo –la capacidad de modificar la concepción de las cosas- es posible conectar la fórmula shklovskiana con ciertas visiones marxistas de la literatura. En parte, los propios formalistas se valieron de este recurso para tratar de acercarse a las posiciones marxistas a mediados de los años veinte[48]: *Lef* empezó a hablar de cómo los procedimientos artísticos desautomatizadores resultaban eficaces como instrumentos para crear una conciencia política a través de la ruptura y denuncia de los modos de percepción habituales. Recordemos que el modelo literario de las primeras teorías formalistas lo constituían en su mayoría aquellas obras que se sitúan fuera del realismo mimético tradicional. Los procedimientos 'de puesta al desnudo' de la parodia o los experimentos 'arreferenciales' de la vanguardia pretenden en todo momento revelar el carácter convencional del simulacro

[47] Con ello no estamos entendiendo el arte ideológico y propagandístico defendido por el marxismo ortodoxo de Zhdánov, sino el de aquellos que, como Maiakovski, pretendían hacer la revolución social a través de una revolución artística.
[48] Véase más adelante el capítulo "1924-1930".

literario. Los efectos de este tipo de obras literarias sobre la ilusión ficticia eran similares a los que Marx había propuesto con su crítica de las ideologías: denunciar el carácter artificial de un sistema que trata siempre de hacerse pasar por natural, ocultando su naturaleza construida y convencional. Lo que hizo por tanto *Lef* fue extender la quinta tesis de Marx sobre Feuerbach –la filosofía debe transformar el mundo en lugar de explicarlo- al arte: éste no debe tratar de representar la realidad sino transformarla, crear una nueva. La realidad era la realidad burguesa y la nueva que iba a surgir, la del proletariado (cf. Aucouturier, 1994).

Por este camino –por el de la función desautomatizadora de la literatura y la crítica marxista- es posible, como lo hace T. Bennett (1979), crear un puente entre el Formalismo y el Marxismo. Así, el investigador norteamericano situaba la desautomatización como un antecedente de la concepción literaria de L. Althusser, P. Machery o T. Eagleton, para quienes el arte tenía como función la revelación o ruptura de la visión del mundo impuesta por las ideologías dominantes. El servicio que la desautomatización puede aportar a las teorías marxistas –lo vemos de nuevo aquí- está asociado siempre con la capacidad del arte para hacernos conscientes de las codificaciones convencionales que condicionan nuestra noción de realidad[49]. De ahí que el tipo de efecto desautomatizador, del que hablan las teorías marxistas del arte, se refiera a la puesta al descubierto de las ideologías que determinan nuestra percepción habitual de las cosas, y no tanto al impacto estético resultante de dicha puesta al descubierto. La 'desautomatización marxista' se reduce así al efecto denunciante que estamos considerando aquí bajo el término amplio de 'ironía' o 'parodia'.

Bennett mencionaba en su estudio las similitudes entre Shklovski y los mencionados pensadores marxistas, pero por esta línea la comparación se puede extender a más teóricos marxistas, como por ejemplo, a los miembros de la escuela de Frankfurt. En cierto sentido y salvando las distancias, se puede afirmar que algunas de las propuestas de los pensadores alemanes coinciden con la concepción formalista del arte revolucionario. Todos ellos se

[49] T. Bennett (1979) lo expresaba con estas palabras: "la realidad que las obras literarias se dice desfamiliarizan no es la cruda realidad 'de ahí fuera', no procesada conceptualmente sino la 'realidad' mediada a través de las categorías de algunas otras formas de cognición. La literatura subvierte y produce un efecto concretamente sobre aquellas formas lingüísticas, conceptuales y perceptivas que condicionan convencionalmente nuestro acceso a la 'realidad' y que, en su dar-por-supuesto, presentan la 'realidad' particular que construyen como la '*realidad'* misma" (p. 54).

oponen a la teoría marxista del reflejo (Plejánov, Lukács) y apoyan el ideal artístico no mimético de la vanguardia, considerada como el arte verdaderamente revolucionario. Ya se ha mencionado el caso de T. W. Adorno, para el que la revolución y crítica social sólo podía llevarse a cabo en el arte si éste conservaba su autonomía, es decir, si se constituía como un elemento opuesto a las normas sociales dominantes. Por su parte, W. Benjamin con su concepto de alegoría y sus apreciaciones sobre el teatro de Brecht, insistía también en el hecho de que la auto-reflexividad artística producía un distanciamiento crítico respecto de la sociedad.

Asimismo, los términos empleados por la crítica marxista para referirse a este efecto literario ofrecen paralelismos significativos con los que empleaba Shklovski. Por ejemplo, la distinción establecida por el teórico ruso entre visión y reconocimiento resonaba en la expresión de '*donner à voir*' con que Althusser describía la doble operación literaria, consistente en mostrar la realidad de la ideología dominante al tiempo que se efectúa un distanciamiento respecto de ella. O la diferenciación entre figuración y representación propuesta por Machery, tiene como antecedente la pareja shklovskiana fábula/ *siuzhet* (si bien, Machery analizaba los *siuzhet* de las novelas de Julio Verne para mostrar cómo la peculiar ordenación de los hechos de estas obras obedecía a determinados presupuestos ideológicos). En el contexto en que escribía su obra, Bennett (1979) señalaba además cómo la función literaria de denuncia latía tras las visiones que R. Barthes o S. Heath ofrecían sobre obras de la literatura contemporánea, como las de Joyce, Kafka, o el *nouveau roman*. La nueva narrativa –según la interpretación de estos autores- buscaba trastocar los cánones tradicionales del realismo, renunciando a la creación de una ilusión de realidad para sustituirla por una visión irónica que deja al descubierto los modos convencionales de crear dicha ilusión. Esta última conexión propuesta por Bennett revela cómo toda obra o teoría literaria que ponga el énfasis en los recursos meta-ficcionales de la literatura de alguna forma está emparentada con el efecto de la desautomatización perceptiva. Pues: "La literatura no ofrece sólo una nueva visión de la 'realidad' sino que revela también las operaciones formales por medio de las cuales se construye lo que comúnmente es tomado como la 'realidad'" (Bennett, 1979, p. 54).

Más recientemente, B. Latimer, en un trabajo titulado "Shklovsky the Postmodernist: Toward a Political Formalism", ha vuelto a insistir en el cariz político del

concepto de desautomatización. Para Latimer, "el propio Shklovski sugiere que la desautomatización es un medio para describir cómo el arte puede ser político sin necesidad de tratar estrictamente sobre política". Comparando la crítica literaria del formalista ruso con las prácticas de lectura de Foucault y Lyotard, Latimer veía un mismo proceder 'desenmascarante' en estos tres pensadores, consistente en contemplar todo discurso desde una óptica extrañada que detecta las formas lingüísticas de imposición, ocultas tras las convenciones automáticas. Sin dejar por ello de ser formalista, Shklovski demostraría con su forma de leer y de escribir que ser político no radica solamente en defender abiertamente ideas políticas, sino también en un posicionamiento formal crítico con las formas del poder.

1.7. Contraste desautomatizador y desvío estilístico

En las páginas precedentes ya hemos señalado algunas similitudes entre las ideas de Shklovski y las de la estilística. En el primer capítulo de su obra *Del Formalismo a la Neorretórica*, José María Pozuelo Yvancos (1988a, pp. 19-68) mostraba el trayecto histórico del concepto de desautomatización desde la Poética antigua hasta la Poética lingüística del siglo XX, deteniéndose especialmente en las diversas estilísticas desarrolladas a lo largo de este siglo. Al tratarse de un concepto profundamente relacional, regido por la lógica del contraste fondo-figura, la desautomatización permitía medir el valor imprevisible y original de cualquier elemento respecto de un todo dado y, por tanto, resultaba una herramienta estilística de primer orden para examinar: a) el valor estilístico de un elemento dado en la obra-fondo en la que se ve inserto. b) el valor estilístico de una obra o autor en la época literaria correspondiente. c) el valor estilístico potencial de los elementos extra-literarios en relación con el sistema literario. Pozuelo (1977, 1979) ya se había servido de esta herramienta para analizar la originalidad estilística de la lírica de Quevedo, en el contexto de la tradición petrarquista y neo-platónica. Examinando los tópicos de dicha tradición, Pozuelo había mostrado de qué manera los recursos estilísticos empleados por Quevedo la desautomatizaban y continuaban al mismo tiempo. En *Del Formalismo a la Neorretórica*, el investigador español rescataba los distintos trabajos de Poética lingüística que, de alguna forma, continuaban el concepto de Shklovski para explicar el efecto de los desvíos o marcas estilísticas.

Tal era el caso de M. Riffaterre, que definía el estilo literario de un autor como el control que éste ejerce sobre la lectura del receptor obligándole a seguir cauces no habituales en la descodificación del mensaje. Riffaterre, al igual que Shklovski, se daba cuenta de cómo el proceso de descodificación de los mensajes tendía a convertirse, en el mayor de los casos, en una operación automática: el receptor conoce las estructuras lingüísticas habituales empleadas en la codificación de los mensajes, por lo que se anticipa a ellas descodificándolas elípticamente para ahorrar energías. Lo que hace el escritor, pues, es introducir una serie de recursos textuales no previstos por el receptor, que lo obliguen a concentrar toda su atención en el mensaje. Desarrollando esta idea, Riffaterre se daba cuenta de que el carácter imprevisible de dichos recursos no derivaba tanto de una mera trasgresión de la norma lingüística, como de una desviación respecto del contexto estilístico de la obra en cuestión. Ello explicaría el valor poético de aquellas marcas estilísticas que no trasgreden la norma lingüística pero que obtienen un efecto estético al desviarse de un contexto saturado de desvíos lingüísticos. El escritor trabaja, pues, creando contextos que actúan como fondos respecto de los cuales destacan los estímulos contrastivos, que a su vez funcionan como contexto de expectativas a partir del cual se va a generar el siguiente elemento imprevisible[50].

Junto con la Estilística estructural de M. Riffaterre, Pozuelo señalaba otras escuelas críticas en las que la desautomatización funcionaba como criterio a partir del cual se medían los desvíos estilísticos del lenguaje poético. Dentro de la Crítica lingüística inglesa, R. Fowler (*Essays on Style and Language*, 1966) defendía también la dependencia contextual de la literariedad de un texto, y proponía el estudio de la frecuencia de los distintos recursos dentro de una misma escuela o tendencia literaria para dictaminar si

[50] Una aplicación muy semejante de esta idea pero en el terreno de la música se puede ver en la obra de L. Meyer *Emotion and Meaning in Music* (1959), para el que los efectos musicales seguían la serie de estímulo-crisis-tendencia que surge-satisfacción que llega-restablecimiento del significado. El compositor, como el escritor, incumple constantemente las expectativas que el oyente se crea a partir del recuerdo de pasadas experiencias formales. De esta forma, "emerge un placer de la espera, casi una sensación de impotencia ante lo desconocido; y, cuanto más inesperada es la solución, más intenso es el placer al verificarse" (Eco, 1962, p. 156). Para Meyer las leyes de la forma deben ser continuamente violadas para que se rompan las expectativas del oyente de recibir resultados obvios, y aparezcan resultados desacostumbrados que obliguen a un proceso interpretativo más pleno e intenso. De esta forma, Meyer entendía los estilos musicales como sistemas de probabilidades. En realidad, tanto Meyer como Riffaterre no hacen sino aplicar la cadena de Markov al arte, según la cual la probabilidad de un acontecimiento no es independiente, sino que depende del acontecimiento que lo precede. Curiosamente, el primero en aplicar la cadena de Markov al estudio de la literatura, fue Tomashevski en su trabajo sobre el verso de Pushkin (cf. Todorov, 1965b, 78-79).

resultan o no significativos. Por su parte, Enkvist y Spencer-Gregory (*Linguistics and Style*) recurrían a la estadística para medir la desautomatización de la lengua poética en términos de predictibilidad contextual. Asimismo, en Norteamérica, el contexto de la obra o de la tradición literaria como fondo sobre el que medir los desvíos estilísticos habría sido empleado para fundamentar las afirmaciones sobre la calidad poética de las obras por algunos críticos e investigadores (Stankiewicz). Pero es sobre todo, con la llegada de la pragmática y su amplia consideración del contexto, cuando han aparecido los estudios más rigurosos sobre las normas de expectativas como determinantes de la competencia estilística de cada hablante (W. Abraham, K. Braunmüller, 1971).

El repaso que llevaba a cabo Pozuelo se centra sobre todo, como hemos dicho, en las posibilidades que ofrece la desautomatización para ser integrada en una teoría del texto literario. De ahí que Pozuelo, al ocuparse de la crítica francesa, omita la obra de J. Cohen que presenta grandes similitudes con la de Shklovski. En la línea de rescatar la aplicación textual de la desautomatización, Pozuelo mencionaba las teorías francesas de estirpe jakobsoniana de Le Guern (*La Metáfora y la Metonimia*, 1976), que explican el funcionamiento del lenguaje metafórico como vivificación (desautomatización) de la cadena en la que se inserta por medio de una aportación de información suplementaria (extraña). O la noción greimasiana de isotopía textual como herramienta adecuada para describir las probabilidades contextuales de las que depende el efecto desautomatizador en términos de ejes isotópicos.

En el ámbito español, se destacaba la reinterpretación de las figuras retóricas llevada a cabo por J. A. Martínez en sus *Propiedades del lenguaje poético* (1975). En esta obra, se caracterizaba al lenguaje poético como un uso 'creativo' respecto del resto de los usos de la lengua vigente, en tanto en cuanto se opone contrastivamente a éstos. Según Martínez, el placer estético derivaría de la percepción por parte del receptor de la no codificación en los usos de la lengua de las figuras poéticas. Asimismo, al ocuparse del problema de la lexicalización de las figuras, el profesor español recurría a la mecánica automatismo/ desautomatización para ahondar en esta cuestión lingüístico-estilística.

El esquema fondo-figura, que había sido ideado por los psicólogos de la *Gestalt* en sus estudios sobre la percepción, resulta, pues, bastante fructífero para explicar las peculiaridades estilísticas del lenguaje literario en términos de desautomatización de un

fondo automatizado. En el caso de Shklovski, ya lo hemos visto, el esquema provenía de la *Philosophie der Kunst* (Hanau, 1909) de B. Christiansen, citado explícitamente en "La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo" (1919, pp. 130-132). En este artículo, Shklovski se apoyaba en la obra del teórico de estética alemán para afirmar que el efecto estético-emocional de una obra provenía de su cualidad de divergencia (*Differenzqualität*) respecto de las normas o principios estéticos dominantes. Las sensaciones diferenciales experimentadas al percibir un objeto desviado de lo habitual, de lo normal, de algún canon vigente, afirmaba Christiansen, provocaban en el hombre una impresión emocional similar a la proveniente de una excitación sensorial. Compárense las palabras del filósofo alemán con la metodología seguida por Riffaterre y los teóricos citados para medir los desvíos literarios:

> "Por ahí se nos descubre la posibilidad de diferencias dobles e inversas. El grado de distancia con lo habitual puede, a su vez, hacerse punto de partida y medida de desviaciones, aunque en este caso toda vuelta a lo habitual se experimentará a su vez como una diferencia..." (citado por Shklovski, 1919, p. 131).

El esquema contrastivo de Christiansen tuvo también una influencia notable en la teoría del cambio y la evolución literaria de Shklovski, así como en la de Tiniánov y Mukařovský. Considerando cada época literaria como un sistema, estructurado a partir de una serie de principios interrelacionados jerárquicamente entre sí, el esquema automatismo/ desautomatización permitía explicar el valor literario de una obra observando los cambios que dicha obra ejerce dentro del sistema literario al que pertenece. Este criterio era empleado por los formalistas para diferenciar la genialidad original de la imitación plana de los epígonos, así como para comprender el fenómeno de la valoración tardía de aquellos escritores adelantados a su época: hasta que el sistema contra el que éstos reaccionaban no es percibido por la mayoría como un sistema automatizado, no es posible valorar la divergencia desautomatizante de sus obras. Sin embargo, la interpretación exclusivamente relacional e inmanente que preconiza este modelo de historia literaria resulta insuficiente por sí misma para determinar las razones últimas del valor estético: la divergencia respecto de los cánones estéticos automatizados puede cumplirse de diversas maneras y no todas las obras que desautomatizan la tradición literaria son poseedoras de valor artístico. De ahí que

tanto los formalistas, como el estructuralismo checo o la estética de la recepción[51] introdujeran consideraciones sociológicas para matizar y completar su concepción inicial. Lo veremos con más detalle en capítulos posteriores.

1.8. Desautomatización, teoría de la información, semiótica, hermenéutica

> "Supongamos que la fuente del mensaje transmite una imagen invariable o una suma de señales constantes. En este caso la atención deja de reaccionar ante el sistema de señales iguales. El mecanismo de la atención está construido de tal modo que la señal de cambio de impresión es la que se percibe con mayor intensidad" (Shklovski, 1975, p. 161).

En uno de los ensayos que conforman *Obra abierta* (1962), Umberto Eco afirmaba: "Resulta sorprendente pensar que el artículo de Sklovskij, *Iskusstvo kak priëm* (El arte como artificio) –que es de 1917- anticipase todas las posibles aplicaciones estéticas de una teoría de la información que todavía no existía" (p. 167). Más tarde, otros autores han señalado también estos vínculos (cf. Todorov, 1965, Ambrogio, 1968, Pozuelo, 1988a). Efectivamente, a partir de los descubrimientos de la teoría de la información se pueden extraer datos interesantes para explicar la peculiar estructura de los lenguajes artísticos, su necesidad de renovación constante, su lucha contra el automatismo de los códigos. Para empezar, la noción de significado que ésta maneja, bien distinta al significado tal como lo concibe la semiología, aporta información reveladora a este respecto. Debemos pues, antes que nada, aclarar el sentido de los términos –significado, ruido, redundancia, información, etc.- manejados por esta teoría para mostrar a continuación la analogía con el fenómeno de la desautomatización:

La teoría de la información llama *ruido* a todo aquello que desordena un determinado código[52] y entorpece la comunicación. Para asegurar la transmisión de un mensaje a pesar del ruido, se rodea este mensaje de determinados elementos del código redundantes, cuya finalidad consiste, más que en aportar información nueva, en guiar la

[51] La teoría de la historia literaria que más tarde manejaría la estética de la recepción, no varía tampoco sustancialmente respecto de esta lógica explicativa. El concepto de 'distancia estética' manejado por H. R. Jauss es claramente deudor de este tipo de hipótesis sobre el cambio estético.

[52] Hay que añadir aquí que Eco se sirve de una noción muy amplia de 'código', el cual "no consiste solamente en un repertorio de definiciones lógicas y abstractas, sino también es disposiciones emotivas, gustos, hábitos culturales; en una palabra, en un almacenamiento de representaciones prefabricadas, de posibilidades previstas y organizadas en sistema" (Eco, 1962, p. 116).

interpretación del mensaje. Por ejemplo, en el caso concreto del lenguaje, vemos que los pronombres, la flexión y otros elementos que complican la organización de los mensajes, cumplen la función de adaptar dichos mensajes a unas determinadas probabilidades interpretativas e impedir otras. Es decir, sólo una parte de lo que se dice en el mensaje aporta información nueva. El resto está determinado por la estructura del código y su función se reduce a hacer más eficaz la transmisión del mensaje. Con lo cual, de todo lo dicho se deriva la siguiente conclusión: cuanto más estructurado y comprensible es un mensaje, más previsible resulta y menos información novedosa aporta. Si la información es concebida por esta teoría como "una cantidad sumada, [...] algo que se añade a lo que ya sé y se me presenta como adquisición original" (Eco, 1962, p. 121), nos damos cuenta inmediatamente de que el *significado* de un mensaje y la *información* que aporta son siempre inversamente proporcionales: si uno de ellos aumenta, el otro disminuye. "Por consiguiente, *cuanto mayor es la información, tanto más difícil es comunicarla de algún modo; cuanto más claramente comunica un mensaje, tanto menos informa*" (Ibidem, p. 135).

La analogía con el funcionamiento del lenguaje poético es bastante evidente: frente a la univocidad del lenguaje comunicativo estándar, el lenguaje poético se abre a una pluralidad significante a través de la oposición constante a los modos de codificación convencionales, que busca la sorpresa y novedad informativas. Los desvíos poéticos pueden llegar incluso a hacer peligrar la inteligibilidad del mensaje, como ocurría en los experimentos del arte vanguardista, pero esta ininteligibilidad no tiene como consecuencia la abolición comunicativa sino la puesta en funcionamiento de otro tipo de comunicación (*zaum*) de mayor poder informativo.

Ahora bien, habría que hacer una distinción entre la 'información desde el punto de vista estadístico', del que se ocupa fundamentalmente la teoría de la información, y la 'información desde el punto de vista comunicativo', del que debe ocuparse la semiología. Estadísticamente, la información es mayor cuando, *antes* de establecer un orden, dispongo de todas las probabilidades. En cambio, comunicativamente, tengo información cuando creo un código para ordenar el desorden primero y, dentro de este código (sin volver a la situación anterior al orden), "introduzco –a través de la elaboración de un mensaje ambiguo con respecto a las reglas del código- elementos de desorden que se sitúan en tensión

dialéctica con respecto al orden de fondo" (Ibidem, p. 136). Siguiendo con la corriente estudiada en este capítulo que contrapone las actividades estéticas frente a las actividades prácticas, Eco distinguía también entre la comunicación con finalidad práctica (en la que se persigue el significado, el orden, la obviedad o univocidad) y la comunicación con finalidad artística (en la que se persigue la información, la polisemia no reducida a un significado unívoco). Así, frente a la semántica del lenguaje práctico, la semántica del lenguaje poético se regiría por las leyes autotélicas vistas más arriba. De esta forma, lo que el arte comunica "no es una información semántica como para enriquecer la conciencia de los referentes externos implicados, sino información estética, información que se vierte sobre la riqueza de esa forma dada, sobre el mensaje como acto de comunicación dirigido principalmente a indicarse a sí mismo" (Ibidem, p. 184).

A pesar de las constantes advertencias del semiólogo italiano sobre los riesgos de aplicar sin restricciones la teoría de la información al lenguaje poético (del que debe ocuparse la semiología), al final del ensayo, Eco reconocía la mayor utilidad que dicha teoría podía aportar a la explicación del fenómeno artístico. La semiología, la poética, las disciplinas que tradicionalmente se ocupan de explicar el lenguaje literario, son a su vez códigos que manejan una serie de términos y conceptos convencionales, cuya capacidad informativa será susceptible, por tanto, de agotarse de acuerdo con lo expuesto anteriormente. Por eso, la re-codificación de los problemas artísticos desde la perspectiva renovadora de la teoría de la información, tiene la ventaja de revelar nuevas informaciones sobre la cuestión:

> "Sin embargo, precisamente porque la teoría de la información *no* es aplicable *tout court* al fenómeno estético, muchos estudiosos se las han ingeniado para utilizarla también en este ámbito. Precisamente porque *no* es aplicable a los procesos significativos, se ha querido utilizarla para explicar los fenómenos lingüísticos. Y precisamente porque, asumidos en su acepción originaria, estos conceptos no tienen nada que ver con la obra de arte, se ha querido ver en este ensayo en qué medida pueden serle aplicados. Si fuesen aplicables inicialmente, no valdría la pena perder tiempo para tratar de definir las posibilidades de aplicación" (Ibidem, p. 148).

Este hecho sobre el que llamaba la atención Eco, descubre el amplio radio de fenómenos que cubre el concepto de la desautomatización, que no opera sólo en el campo artístico sino también en el de todas aquellos sistemas, cuya función consiste –de una u otra manera- en rescribir en un lenguaje propio el lenguaje de otros sistemas. En definitiva, la

desautomatización es un concepto idóneo para explicar el fenómeno de la traducción en sentido amplio. Por este camino, es posible vincular la desautomatización con ciertos problemas de los metalenguajes crítico y filosófico, sobre los que han reflexionado diversos pensadores en el pasado siglo, como veremos un poco más adelante.

Ahora bien, Eco advertía en esta *Obra abierta* que el concepto matemático de información que manejaba esta teoría no era aplicable *stricto senso* al mensaje poético (ni al mensaje en general), en la medida en que sus observaciones sólo servían para medir cuantitativamente las posibilidades de transmitir un mensaje. La teoría de la información estudia sobre todo la relación de los mensajes informativos con su fuente, antes de ser filtrados por un código. Pero en la comunicación artística la situación es más compleja, pues la información, si bien busca sustraerse a la selección preestablecida de los códigos convencionales, parte ya de una codificación primera. Es por eso, que Eco afirmaba la necesidad de que la teoría de la información cediese su puesto a la semiología para interpretar el arte en términos de significado, cosa que haría en sus obras sucesivas.

Por ejemplo, en el *Tratado de Semiótica general* (1975) retomaba el problema desde una perspectiva semiótica, introduciendo los conceptos peirceanos de abducción, hipercodificación e hipocodificación. Los mensajes artísticos siguen caracterizándose por poner en crisis los códigos preexistentes, por provocar un desconcierto inicial al no poder ser interpretados por completo por las reglas semióticas conocidas. En estos casos, el intérprete "está obligado a un tiempo a desafiar los códigos existentes y a lanzar hipótesis interpretativas que funcionan como formas tentativas de nueva codificación" (p. 204). No se trata, pues, de una simple operación de descodificación sino de construir hipótesis a partir de descodificaciones parciales. A esta operación la llamó Peirce abducción, para distinguirla de la deducción y la inducción, procesos de razonamiento lógico que operan a partir de reglas conocidas. Eco reconocía que, en algunos casos, la abducción podía confundirse con la intuición, en tanto que las hipótesis interpretativas, antes de verse confirmadas, se basan sólo en presunciones, en el 'olfato' del intérprete. Sin embargo, se trata sólo de una fase intuitiva transitoria, pues cuando se descubre la regla que permite interpretar correctamente el mensaje las abducciones se convierten en 'nuevas porciones de código'. El ejemplo característico de este proceso sería la catacresis que, si bien comienza

como una metáfora que precisa de una abducción para ser comprendida, termina por descifrarse mediante una simple descodificación.

De ahí que Eco afirme que la abducción constituye un proceso embrionario de hipercodificación e hipocodificación. Con el primer término, el semiólogo italiano se refería a la acción consistente en ampliar las posibilidades conocidas del código por medio de la aplicación de sus reglas a un ámbito nuevo. La hipercodificación, si surte efecto, produce un 'subcódigo', encuentra nuevas aplicaciones para los códigos conocidos. Con hipocodificación, Eco se refería a "la operación por la que, a falta de reglas más precisas, se admiten provisionalmente porciones macroscópicas de ciertos textos como unidades pertinentes de un código en formación, capaces de transmitir porciones vagas, pero efectivas, de contenido, aunque las reglas combinatorias que permiten la articulación analítica de dichas porciones expresivas sigan siendo desconocidas" (p. 213). Un ejemplo muy ilustrativo de hipocodificación lo constituye el 'aire de familia' que percibimos en las obras de un mismo artista, aunque no seamos capaces de explicitar el por qué de las conexiones significantes que realizamos para fundamentar el parecido. Los juicios estéticos, afirma Eco, se basan generalmente en este tipo de procedimiento.

Resumiendo, la hipercodificación consiste en una operación que va de un código conocido hacia subcódigos más analíticos y la hipocodificación por aquel 'razonamiento' que parte de códigos desconocidos hacia códigos potenciales. Con esta clasificación, Eco pretendía evitar caer en el tipo de afirmaciones acientíficas sobre el 'misterio artístico', frecuentes cuando se trata de abordar este tipo de operaciones 'intuitivas'. El creador y los lectores se mueven generalmente en el terreno de la hipocodificación. Ahora bien, eso no quita que el semiólogo no pueda analizar y explicitar las operaciones semióticas complejas que se encuentran tras estos fenómenos. Eco calificaba de 'pereza filosófica' a aquellas teorías que no daban este paso con el argumento de que la totalidad percibida intuitivamente no es reductible al análisis y constituye una especie de secreto impenetrable:

> "Así, creemos encontrarnos ante el Todo, cuando simplemente nos encontramos ante una complejidad estructural que se resiste al análisis, indudablemente, pero no se substrae a él. Si se pudiera volver explícito el idiolecto metalingüísticamente y sin residuos, la interpretación del texto estético no sería otra cosa que una operación descodificadora correcta" (pp. 382-383).

Si las innovaciones estéticas obligan a reconsiderar y a reformular todo el sistema expresivo para hacerlas entrar en él, es necesario –argumentaba Eco- poseer un buen conocimiento de los códigos que se cuestiona el arte para medir el grado de innovación de los desvíos estéticos. Por tanto, el proceso descrito por Eco es, como él mismo reconocía[53], muy similar al que ya había apuntado V. Shklovski a propósito de la mecánica automatización/ desautomatización que rige en la construcción y evolución artísticas. Sin embargo, existe una diferencia entre ambos pensadores: a la semiótica parece interesarle ante todo la descripción de los códigos, ya sea los que existen antes de la innovación artística o los que dichas innovaciones construyen o amplían. Al formalista ruso, en cambio, como tendremos ocasión de demostrar en las páginas sucesivas, le interesa sobre todo el movimiento, el paso de un código al otro. Es ese instante dinámico antes de fijarse en código el que Shklovski se pone como objeto de crítica literaria, pues en él reside la clave del arte.

Las relaciones que hemos establecido entre el concepto de Shklovski y los manejados por la teoría de la información y la semiótica, son muy similares a las que se han establecido entre la desautomatización y el proceso de producción de conocimiento descrito por la hermenéutica de Gadamer (cf. Viñas Piquer, 2002, p. 364). El pensador alemán sostenía que no se llega a producir un verdadero conocimiento, si el objeto a conocer no nos es, en cierta medida, extraño. Como se sabe, para Gadamer, el conocimiento derivaba de la fusión de horizontes, en la que se transforman tanto el horizonte del objeto de conocimiento como el del sujeto que conoce. Por tanto, si nuestro horizonte no cambia, significa que el objeto cabe en él, que no necesita ser ampliado, que no se produce, por lo tanto, conocimiento alguno: "Comprender supone que nuestra facultad de comprensión resulta parcialmente contrariada por la extrañeza del signo al que se enfrenta" (Menke, 1998, p. 118). Gadamer daba la razón además implícitamente a Shklovski cuando diferenciaba entre el conocimiento histórico y el conocimiento estético: si en el primero se suelen obtener informaciones nuevas, en el caso del segundo lo que ocurre es que se aprehenden saberes ya conocidos pero bajo una luz nueva y distinta: "lo extraño y provocador del signo estético se hunde como una sonda en lo demasiado conocido, para

[53] En este *Tratado de Semiótica general*, Eco volvía a citar la obra de Shklovski como ejemplo de tratamiento temprano y precursor de estas cuestiones (cf. Eco, 1975, p. 370).

poder conocerlo realmente. [...] La comprensión estética revela la zona oscura de nuestro propio horizonte" (Ibidem, p. 119). El sentido cognitivo que la hermenéutica atribuye a la comprensión estética consiste así en un proceso que permite al receptor redescubrir su propia realidad mediante una visión distanciadora a la vez que apropiadora. A este conocimiento lo llamaba Gadamer 'reconocimiento', sin entender con ello la mera identificación automática no estética, sino el verdadero conocimiento: "La alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo *más* que lo ya conocido. En el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprehender su esencia" (Gadamer 1975, p. 158). El conocimiento estético se produce, pues, cuando captamos de otra manera nuestro propio horizonte como resultado de su fusión con el horizonte de la obra de arte.

La experiencia de la realidad al margen de los recursos convencionales y automáticos de reconocimiento perseguida por el arte no deja, por tanto, de aportar un cierto conocimiento acerca de la misma. Pero se trata en este caso de un conocimiento no anticipatorio, ni mediado por esquema alguno más que por los cauces de la sensibilidad humana. Se trata, en definitiva, de un conocimiento que se crea en el mismo momento de su experiencia. El arte recrea experiencias, pero evita su reconocimiento automático para que puedan ser aprehendidas como tales sin recurrir a ningún medio anticipatorio. El arte, pues, busca transformar lo conocido en la vivencia única con que fue experimentado *la primera vez*. Éste era el sentido Gadamer que daba al término 'experiencia' en *Verdad y método*:

> "Y cuando se considera la experiencia sólo por referencia a su resultado se pasa por encima del verdadero proceso de la experiencia; pues éste es esencialmente negativo. No se lo puede describir simplemente como la formación, sin rupturas, de generalidades típicas. Esta formación ocurre más bien porque generalizaciones falsas son constantemente refutadas por la experiencia, y cosas tenidas por típicas han de ser destipificadas. [...] la verdadera experiencia, es siempre, negativa. Cuando hacemos una experiencia con un objeto esto quiere decir que hasta ahora no habíamos visto correctamente las cosas y que es ahora cuando por fin nos damos cuenta de cómo son. La negatividad de la experiencia posee en consecuencia un particular sentido productivo. No es simplemente un engaño que se vuelve visible y en consecuencia una corrección, sino que lo que se adquiere es un saber abarcante. En consecuencia el objeto con el que se hace una experiencia no puede ser uno cualquiera sino que tiene que ser tal que con él pueda accederse a un mejor saber, no sólo sobre él sino también sobre aquello que antes se creía saber, esto es, sobre una generalidad.

> [...] En sentido estricto no es posible «hacer» dos veces la misma experiencia. Es verdad que forma parte de la experiencia el que se esté confirmando continuamente. De hecho sólo se la adquiere por la reiteración. Pero como experiencia repetida y confirmada ya no se la «hace» de nuevo.
>
> Cuando se ha hecho una experiencia quiere decir que se la posee. Desde ese momento lo que antes era inesperado es ahora previsto. Una misma cosa no puede volver a convertirse para uno en experiencia nueva. Sólo un nuevo hecho inesperado puede proporcionar al que posee experiencia una nueva experiencia" (Gadamer 1975, pp. 428-429).

Los paralelismos expuestos en esta sección entre el concepto de Shklovski y las teorías semióticas y hermenéuticas, muestran la apertura hacia los aspectos cognitivos del arte que es posible realizar a partir de una poética basada en la desautomatización. Si bien Shklovski no dio nunca este paso durante su etapa formalista, los trabajos que publicó con posterioridad buscaron la manera de conjugar sus viejas ideas *opojazistas* con dichos aspectos, como tendremos ocasión de comprobar en los capítulos sucesivos.

1.9. Procedimientos de la forma difícil

La teoría de la información probaba además la vinculación establecida por V. Shklovski entre arte y dificultad: "Para una teoría de la información, el mensaje más difícil de transmitir será el que recurriendo a un área más amplia de sensibilidad del receptor, se valga de un canal más amplio, más dispuesto a dejar pasar gran número de elementos sin filtrarlos; este canal es vehículo de una amplia información, pero con el riesgo de una escasa probabilidad de inteligencia", afirmaba Eco (1962, p. 143).

V. Shklovski se adhirió siempre a un ideal estético de la dificultad, tanto en su periodo formalista como post-formalista: "El arte cambia, los géneros chocan para conservar la sensación del mundo, para continuar recibiendo del mundo información y que no se perciba ya la forma tradicional" (Shklovski, 1975, p. 329). Pero este ideal no era nuevo. La asociación de la dificultad formal con un efecto estético placentero[54], recordémoslo, fue ya un tópico de la reflexión teórico-literaria clasicista sobre las virtudes elocutivas de la oscuridad poética (cf. García Berrio, 1977b, 1980; Domínguez Caparrós,

[54] En su libro sobre el Formalismo ruso, García Berrio (1973) se apoyaba sobre todo en esta característica para informar sobre el significado que el concepto de desautomatización podía tener en el contexto de los años setenta. Así, señalaba los paralelismos entre la defensa shklovskiana de la dificultad artística y la que aparece en la obra de S. Sontag (*Contra la interpretación*), C. S. Brown (*Difficulty and surface value*) o C. Bousoño (*Teoría de la expresión poética*).

1992; Fernández Rodríguez-Escalona, 2003). J. C. Lanne (2005) ha mencionado a este propósito como precedente antiguo de esta idea los consejos de Quintiliano sobre necesidad de que los niños reciten versos de difícil pronunciación (los χαλινοί), que frenan la dicción, para mejorar su articulación lingüística.

En su artículo "Razones para la oscuridad poética" (1992), J. Domínguez Caparrós historiaba brevemente los argumentos esgrimidos por los defensores de la ambigüedad poética desde la Grecia clásica hasta el debate barroco sobre la poesía gongorina. Los que guardan una mayor similitud con la concepción poética de Shklovski, sostenían que cierta dosis de dificultad formal en la presentación de los contenidos poseía un mayor atractivo para el lector, un mayor poder de persuasión; que demasiada claridad podía desembocar en indiferencia estética. Lo que presenta una apariencia extraña sorprende más y, por consiguiente, produce mayor placer que lo trivial y conocido por todos[55]. Incluso, una vertiente más 'filosófica' de esta idea (Máximo de Tiro, los propios Padres de la Iglesia), afirmaba que el placer obtenido con el desciframiento de la oscuridad poética era similar al alcanzado con el descubrimiento de la verdad. De nuevo, los límites de la estética y la epistemología se cruzan, y el placer artístico (*delectare*) muestra su reverso pedagógico (*docere*). A través de la dificultad formal –así como del extrañamiento y de la concepción de la poesía como un medio intuitivo de aprehensión de la realidad- el pensamiento de Shklovski entronca directamente con la defensa moderna de las ventajas que supone la transmisión mítico-poética de la verdad frente a la filosófica.

Mediante lo que denominó 'procedimientos de la forma difícil' (*priëm zatrudnennoj formy*), Shklovski dedicó numerosas páginas a estudiar los efectos estéticos provenientes de la ralentización perceptiva provocada por los obstáculos formales. Para el teórico ruso, todos los artificios literarios –tanto en prosa como en verso- cumplían la misión de obstaculizar la percepción y provocar una reconsideración de las relaciones obra/ referente: los desvíos lingüísticos, las transformaciones para pasar de la *fabula* al *siuzhet* (para las que también existía un antecedente retórico-clásico: los efectos de sorpresa y deslumbramiento

[55] Así por ejemplo, el Abad de Rute, Francisco Fernández de Córdoba, afirmaba en su *Examen del antídoto* que el placer poético derivaba de lo que nos sorprende, lo cual "no se produce de lo común y ordinario a nuestros ojos, a nuestros oydos [...], sino de lo extravagante, de lo raro, de lo nuevo, de lo no esperado o pensado [...] y por el consiguiente el Poeta, cuyo fin [...] es deleytar; deue procurar siempre apartarse del carril ordinario del decir pena del perdimiento del officio" (citado por Domínguez Caparrós 1992, p. 566).

como resultado de una *dispositio* eficaz), las adivinanzas[56] y las tramas policíacas, etc. En capítulos sucesivos ahondaremos en los efectos estéticos de estos mecanismos obstaculizadores.

1.10. Desautomatización y Deconstrucción

En 1967, V. Shklovski viajaba a París y se reunía con los intelectuales franceses para hablarles del libro que por entonces tenía entre las manos, *La cuerda del arco* (1970, 1974). Curiosamente, de entre los distintos estructuralismos que por entonces proliferaban en Francia y que a partir de la antología de Todorov (1965) empezaban a reclamar la antecedencia de los autores rusos en algunas de sus ideas, Shklovski escogió para su charla al grupo *Tel Quel*, del que poco después saldrían los primeros brotes del post-estructuralismo. Fascinados por la habilidad oratoria del crítico ruso, los miembros de *Tel Quel*, le pidieron a L. Robel, anfitrión e intérprete de Shklovski, que continuaran al día siguiente en su casa (cf. Robel, 2005). Interesado siempre por la vanguardia, Shklovski accedió. El 12 de diciembre de 1984, en el periódico *Libération* (p. 33), J. Kristeva publicaba un artículo con motivo de la muerte del crítico ruso, que llevaba el título de "Victor Chklovski un précurseur des modernes". Victor Shklovski era recordado finalmente como un adelantado a su tiempo, como un "patriarca de un saber que escandalizaba", como –en cierto sentido- un futurista.

La relación entre algunas ideas formalistas y ciertas nociones de la deconstrucción ha sido señalada por E. Volek (1985, 1992, 1995, 2000) en los distintos trabajos que ha publicado sobre el formalismo y el estructuralismo. Concretamente, en lo que respecta al concepto de desautomatización, E. Volek afirmaba:

> "La desfamiliarización es un concepto desconstructivista *avant la lettre*. Las hermosas máquinas están vaciadas de su centralidad: lo que está fuera de ellas, resulta ser lo más importante para su lectura. En el Formalismo Ruso, esta autodesconstrucción empuja la especulación teórica hacia la investigación de las funciones literarias en el fluir de los contextos históricos. Los estudios de Tynjanov sobre el hecho literario y sobre la evolución literaria son paradigmáticos en este respecto" (Volek, 1992, p. 30).

[56] "Pero la singularización no es únicamente un procedimiento de adivinanzas eróticas o de eufemismo; es la base y el único sentido de todas las adivinanzas" (Shklovski, 1917, p. 67).

Por su parte, A. García Berrio advertía en su *Teoría de la literatura* (1994) sobre cómo la propia práctica poética, en cuanto trasgresión desautomatizadora de los hábitos lingüísticos lógico-comunicativos, cumplía desde sus orígenes con la deconstrucción del lenguaje propuesta por Derrida:

> "[La expresividad poética] puede entrar en convergencia con esquemas expresivos deconstruibles, pero ella misma, la poesía, se ofrece como forma de rescate significativo-estético en permanente trasgresión de toda norma estable en la comunicación pensamiento-lenguaje [...]. La intuición deconstructiva de la simetría antidualista se puede acomodar sin mayores esfuerzos, como acabo de señalar, con las viejas pruebas de 'deshabitualización', de 'transracionalidad', o de 'práctica de la excepción' y de 'convencionalidad fictiva' que son universalmente reconocidas como mecanismos de entrada en los sistemas literarios" (pp. 342-343).

Por otra parte, la deconstrucción surge del estructuralismo como un movimiento que culmina muchos de los pasos que el formalismo había iniciado moderadamente a principios del siglo XX[57]: el enfoque inmanente, el rechazo de la perspectiva genética, la concepción relacional o funcionalista del lenguaje, etc. Ahora bien, de entre los diversos 'formalismos' que jalonan este siglo, la deconstrucción parece aproximarse más a los planteamientos primeros de este enfoque que a las teorías estructuralistas más inmediatas contra las que reacciona. El origen del formalismo ruso y la deconstrucción vinculado a los movimientos artísticos de vanguardia explica algunos de sus puntos coincidentes, al tiempo que aleja a estas escuelas del cientificismo predominante que rodeó al nacimiento del estructuralismo (cf. Dosse, 1992). Siguiendo la ley evolutiva descrita por *Opojaz*, la deconstrucción parece seguir así más las costumbres de sus abuelos formalistas que la de sus padres estructuralistas.

En lo que respecta a la teoría literaria de Shklovski, el concepto de desautomatización, lo hemos visto, implica un relativismo estético que sustituye la búsqueda de la esencia artística por el proyecto de una poética histórica. La única esencia común atribuible a las diferentes manifestaciones artísticas sería, de este modo, la de contradecir los cánones estéticos predominantes y automatizados, la de renovar constantemente el efecto estético. La perspectiva evolutiva y funcionalista desde la que el Formalismo ruso contempla la literatura explica que la escuela de teóricos rusos negara la

[57] Así, Gasché (1979) consideraba a la deconstrucción como la "forma más sofisticada del análisis estructural" (p. 259) y Nicolás (1990) como "el último y más radical escalón [...] de un proceso extremadamente analítico que se inicia con el formalismo y culmina en el estructuralismo" (p. 314).

existencia de un centro artístico fijo e inmutable: la obra literaria no es más que "una relación de materiales", afirmaba Shklovski en su trabajo sobre "Rozanov..." (1921). No hay centro sino sólo relaciones, que además, como demostró Tiniánov, están en un continuo movimiento de redistribución jerárquica. O, como diría Derrida, el centro no existe o, por lo menos, no es concebible como un ente-presente sino tan sólo como una función, "una especie de no-lugar en el que se representaban sustituciones de signos hasta el infinito" (Derrida, 1989, p. 385).

De ahí que, en un trabajo reciente, Bogdanov (2005) haga especial hincapié en que, de entre los diversos conceptos forjados por el formalismo ruso, la desautomatización, dada "su significación para las estéticas modernas y postmodernas, y para la teoría literaria" merezca "una investigación especial" (p. 59). Para Volek, además, los formalistas se comportaron en ocasiones como deconstructivistas *avant la lettre*, en tanto que emplearon estrategias similares a las propugnadas por Derrida en su deslectura de la filosofía. Al igual que el filósofo francés, invierten la jerarquía de la oposición tradicional entre centro y periferia, mostrando cómo subgéneros o manifestaciones literarias de segunda fila pueden llegar a adquirir en otro contexto valorativo la categoría de obras artísticas de primer orden. Por su parte, B. Latimer se ha referido a la similitud existente entre la 'lectura desenmascarante' de los textos practicada por Shklovski y por autores post-modernos como Foucault o Lyotard. Y M. Asensi (2003, p. 349) ha situado el tipo de escritura crítica del teórico ruso dentro del epígrafe de 'teoría en la literatura', compartido con Heidegger, Bachelard, Barthes o Derrida[58]. Este último, en una entrevista concedida a C. González-Marín (1986), insistía en el carácter no novedoso ni original de lo que hoy se denomina 'deconstrucción', que ya "estaba operando hace mucho tiempo en el campo de la filosofía o de la cultura occidental bajo otros nombres" (p. 165). Así pues:

[58] En su momento nos ocuparemos de analizar el peculiar estilo ensayístico del formalista ruso. Al igual que Shklovski, los críticos deconstruccionistas buscaron un tipo híbrido de escritura, a caballo entre el ensayo y la poesía. En términos muy similares a los del formalista ruso, G. Hartman (1975) reivindicaba: "La literatura es, hoy día, tan fácilmente asimilada o captada que la función de la crítica debe ser a menudo la de desfamiliarizarla" (p. 231). Hodgson (1985) ha señalado también este paralelismo al afirmar: "Como Derrida, o el crítico promovido en *Criticism in the Wilderness* de Geoffrey Hartman, Shklovski participa activamente en la tarea simultanea de escribir y leer la historia literaria. Algunos de sus ensayos críticos, por tanto, pueden ser considerados como prosa 'imaginativa', si usamos esta palabra en su sentido más directo" (p. 200). Para la cuestión de las conexiones entre el grupo post-estructuralista francés y el movimiento de vanguardia ruso, véase Nakov (1985) o Canavagh (1993).

> "la deconstrucción no es esencialmente filosófica, [...] está en todas partes [...] se despliega en campos que no tienen ninguna relación directa con la filosofía; no solamente en campos artísticos, [...] sino incluso también en campos que no pertenecen a las bellas artes o a la literatura [...] la deconstrucción no está limitada a discursos, ni tampoco a discursos filosóficos" (pp. 166-167).

La deconstrucción, efectivamente, entronca con una corriente de pensamiento y de pragmática anti-esencialista o anti-substancialista, de la que no es ni la primera ni la última manifestación: desde Heráclito, pasando por Nietzsche, Bergson, Heidegger o Adorno, diversos pensadores han tratado de desmontar todos aquellos intentos que identifican el ser, la verdad, el significado, etc., con una sustancia o esencia determinadas. Si la verdadera y más profunda esencia de la realidad es de naturaleza radicalmente distinta a la naturaleza discursiva, toda trasposición a un lenguaje simbólico de la misma no hace sino desvirtuarla y frustrar todo intento de comprenderla. De ahí que los citados filósofos concuerden en considerar el arte como una de las formas privilegiadas para aproximarse y representar la realidad sin transformar su esencia en un objeto discursivo.

En *El libro del filósofo*, Nietzsche se refería al 'desgaste' y automatización a la que está sometida la verdad en términos muy similares a los de Shklovski: "La verdad son ilusiones que han olvidado que lo son, metáforas que han perdido su forma sensible, monedas que han perdido su cuño y que pasan entonces a ser consideradas, no como moneda, sino como metal" (citado por Ferraris, 1987, p. 342). H. Bergson, al que ya habíamos hecho referencia para mostrar la influencia de su concepción dinámico-intuicionista en la teoría formalista, veía una distancia insalvable entre la *durée* temporal y el lenguaje espacializante, entre –parafraseando uno de los títulos más conocidos de su obra- el pensamiento y lo moviente. Por su parte, Heidegger, en "El origen de la obra de arte" (1935-1936), había constatado también cómo los conceptos habituales se anticipan a nuestro pensamiento impidiéndonos de este modo captar el verdadero ser de las cosas[59]. Para demostrarlo, iniciaba una reflexión sobre el ser de las cosas a partir de las nociones tradicionales de cosa, que revelaba cómo éstas 'atropellan' la esencia de la cosa en lugar de

[59] En palabras del propio Heidegger: El concepto "anticipa toda comprensión inmediata de lo ente. Dicha comprensión anticipada impide la meditación sobre el ser de todo ente. Y, de este modo, ocurre que los conceptos dominantes de cosa nos cierran el camino hacia el carácter de cosa de la cosa" (p. 21). Bergson afirmaba algo parecido en *El pensamiento y lo moviente* (1934) al definir el análisis racional como una "operación que reduce el objeto a los elementos ya conocidos, es decir, comunes a este objeto y a otros. Analizar consiste, pues, en expresar una cosa en función de lo que no es ella. Todo análisis es así una traducción, un desenvolvimiento en símbolos" (p. 85).

facilitar su acceso. Para hallar el verdadero ser de la cosa hay que intentar, afirmaba Heidegger, pensar la cosa sustrayéndonos de estos modos de pensamiento habitual anticipados. De este modo dejamos al ente que sea como es[60]. La mediación anticipadora del pensamiento conceptual, en todo caso violenta la esencia de las cosas, pero nunca consigue su fin cognoscitivo:

> "La piedra pesa y manifiesta su pesadez. Pero al confrontarnos con su peso, la pesadez se vuelve al mismo tiempo impenetrable. Si a pesar de todo partimos la roca para intentar penetrarla, veremos que sus pedazos nunca muestran algo interno y abierto, sino que la piedra se vuelve a refugiar en el acto de la misma sorda pesadez y masa de sus pedazos. Si intentamos captar la pesadez de otra manera –esto es, depositando la piedra sobre una báscula-, lo único que conseguiremos es introducirla en el mero cálculo de un peso. Esta determinación de la piedra, tal vez muy exacta, no es mas que un número, mientras que el peso se nos ha hurtado. El color luce y sólo quiere lucir. Si por medio de sabias mediciones lo descomponemos en un número de vibraciones, habrá desaparecido. Sólo se muestra cuando permanece sin descubrir y sin explicar. [...] Por mucho que dicha intromisión pueda adoptar la apariencia del dominio y del progreso, bajo la forma de la objetivación técnico-científica de la naturaleza, con todo, tal dominio no es más que una impotencia del querer. La tierra sólo se muestra como ella misma, abierta en su claridad, allí donde la preservan y la guardan como ésa esencialmente indescifrable que huye ante cualquier intento de apertura; dicho de otro modo, la tierra se mantiene constantemente cerrada" (p. 33).

En cuanto a Adorno, el filósofo de la escuela de Frankfurt afirmaba que la no coincidencia entre los campos de la comprensión y la enunciación sólo se daba en el caso de la experiencia estética (cf. Menke, 1997, p. 104). Justamente, la vivencia de la inadecuación última entre objeto y discurso es lo que caracteriza para Adorno al ámbito de la experiencia estética frente a otros dominios: sólo en la experiencia estética se da una negación del mecanismo automático de la identificación (el reconocimiento de Shklovski), dominante en las otras esferas empíricas. Dicho mecanismo, introduce en la experiencia un elemento conceptual, es decir, una forma de representación cuya significación es enumerable o enunciable en una serie finita de proposiciones lógicamente ordenadas, y por ello traducible a otro lenguaje sin pérdida de sentido. En cambio, en la experiencia estética, como no se recurre al mecanismo convencional y automático de la identificación, el acto de

[60] "Probablemente sólo es posible si le concedemos campo libre a la cosa con el fin de que pueda mostrar de manera inmediata su carácter de cosa. Previamente habrá que dejar de lado toda concepción y enunciado que pueda interponerse entre la cosa y nosotros. Sólo entonces podremos abandonarnos en manos de la presencia imperturbada de las cosas" (p. 17).

comprensión no llega nunca a consumarse, constituyéndose como "un proceso que no se puede sintetizar en un resultado aislable, y cuya temporalidad propia Bergson ha llamado duración" (Menke, 1997, p. 53), "una forma de comprensión que conserve su carácter procesual más allá de todo resultado", "'la paradoja de un ser que en su sentido más profundo es devenir'" (Ibidem, p. 54).

Los autores mencionados coinciden, pues, en considerar la verdad como un proceso antes que como un sustancia identificable, y de ahí su necesidad de ser constantemente reformulada si se quiere 'conservar' en tanto que tal (en tanto que proceso). La verdad debe ser constantemente dicha, traducida, no sólo porque cada traducción es insatisfactoria, sino sobre todo porque la traducción tiende a olvidar su estatus y a confundirse –transformada en sustancia- con la verdad[61]. La traducción debe rehacerse constantemente porque constantemente debe actualizar la verdad, repetir el proceso en el que ésta aparece. La traducción cae por tanto en el falseamiento substancialista cuando se automatiza, cuando se liga el ser dinámico de la verdad (que es un proceso de aparecer) a una fórmula fija. De ahí la declaración de Derrida en la mencionada entrevista: "cuando escribo siempre pienso en la traducción. Para mí, entre la deconstrucción y la experiencia de la traducción hay una afinidad esencial" (p. 180).

Y de ahí también la afirmación deconstructivista que defiende que no se puede hablar de la verdad sino tan sólo de la imposibilidad de traducirla. Este tipo de declaraciones ha conducido a que la deconstrucción sea vista como una corriente de pensamiento nihilista, incapaz de proponer una alternativa constructiva ante el temor de mostrarse ella misma a su vez deconstruible[62]. Sin embargo, como afirmaba Derrida (1977), la inversión deconstructiva "no es igual a cero" (p. 94): no se trata tanto de un nihilismo destructivo como de un conjunto de estrategias para superar los límites referenciales del lenguaje mediante su puesta al descubierto. La principal dificultad que existe para ver el 'proyecto constructivo' de la deconstrucción estriba en que se trata de un proyecto implícito, no declarado, de superar las limitaciones metalingüísticas de los textos

[61] Como afirmaba Heidegger en "El origen de la obra de arte" (1935-1936), si la verdad consiste en el desocultamiento del ente ('αληθεια), ésta sólo es accesible para el hombre en una pequeña parte, ya que se suele ocultar de dos maneras: mediante la negación (definimos las cosas negativamente) y mediante el disimulo de que se nos oculta.

[62] Así pues, todo ataque contra el *logos* racional de la filosofía occidental "es quizás un proceso jurídico imposible pues la instrucción y el veredicto reiteran sin cesar el crimen por el mero hecho de su elocución" (Derrida 1989, p. 53). "El orden es denunciado entonces en el orden" (p. 54).

parafrásticos mediante la adopción de técnicas característicamente poéticas. Si la ambigüedad e inexactitud lingüísticas han sido combatidas en vano por la filosofía desde sus orígenes, quizás sea preferible, siguiendo el ejemplo de la poesía, utilizar estos recursos en lugar de tratar de rechazarlos: no expulsar a los poetas de la República, como quería Platón, sino beneficiarse de su dominio y maestría lingüísticas. Que la deconstrucción derrideana, coherente en todo momento consigo misma, renuncie explícitamente a construir para evitar ser deconstruida, no quiere decir que de su propia práctica lectora no puedan desprenderse ciertas soluciones a las limitaciones del ensayo tradicional. En esto, el género de escritura practicado por Derrida se aproxima aún más al género poético: como ocurre en la creación artística, la deconstrucción no propone explícitamente un método –pues eso sería creer en la eficacia de las técnicas limitadas y enseñables de la crítica-, sino que lo pone en práctica, lo ejecuta[63]. La deconstrucción, según la propia definición de Derrida, nunca es una teoría, en el sentido tradicional de este término, sino tan sólo cierta manera de leer y escribir.

Esta concepción nos remite a la independencia que el formalismo ruso trató siempre de ganar respecto de los apriorismos teóricos al auto-exigirse un método flexible y ajustado a las particularidades de su objeto. Del mismo modo que Eichenbaum (1926) decía que no había un método formal, Derrida (1986) empleaba el siguiente juego de palabras para describir sus técnicas de lectura deconstructiva: el '*point de méthode'* de la deconstrucción, el 'punto del método', es que 'no hay método'[64]. Ahora bien, si la deconstrucción no es un método en el sentido tradicional de conjunto de reglas aplicables mecánicamente, tampoco carece de ciertos procedimientos. Lo que ocurre es que dichos procedimientos no son sistematizables, pues:

> "ordenan respetar lo otro, la especificidad del idioma, la singularidad de la obra, y deben dar lugar a una reinvención que se ajuste a la unicidad de la obra, considerada como si fuera un objeto sincrónico; [...] la regla es sobre todo *describir un texto ligado al idioma de manera singular y única*. No hay instrumentalización

[63] Como ha señalado Culler (1984) en su obra sobre la deconstrucción, el filósofo escribe pero no desea escribir, sino "mostrar, demostrar, señalar, exhibir, hacer que el interlocutor se encuentre maravillado ante el mundo" (p. 83). El propio Derrida (1989), haciendo referencia a unas palabras de Feuerbach, afirmaba en *La escritura y la diferencia*: "La filosofía no sale de la boca o de la pluma sino para retornar inmediatamente a su propia *fuente*: no habla por el placer de hablar (de ahí su antipatía frente a las frases vacías), sino para *no* hablar, *para pensar*..." (p. 18).

[64] Véase la entrevista de C. González-Marín (1986, p. 171). La ambigüedad presente en la expresión francesa "*point de méthode",* requiere esta doble traducción en español. Tal ambigüedad no es más que una estrategia derrideana para sustraerse a la fijación deconstruible del concepto unívoco.

> posible, instrumentalización total. Hay, claro, siempre instrumentalización hasta cierto punto, pero no una instrumentalización o formalización total, de nuestra propia relación con la lengua y la escritura. Para eso es preciso, yo diría, *inventar* cada vez nuestra firma. No puede ser un método que se enseñe simplemente en las escuelas" (p. 172).

Los procedimientos de escritura que pone en práctica la crítica deconstructiva podrían clasificarse como recursos de extrañamiento filosófico, en tanto que buscan "convertir en extraños, 'perturbantes' aquellos elementos de la tradición metafísica que la costumbre y la cultura filosófica nos han habituado a considerar como no problemáticos, obvios, reconocibles" (Ferraris, 1987, p. 371)[65]. Al igual que los procedimientos extrañificadores o los recursos de la puesta al desnudo, la crítica deconstructiva de los limites referenciales de la lengua persigue no tanto su inutilización como la ampliación de los mismos mediante su conmoción. Como Shklovski lo advirtiera en su momento, la deconstrucción se muestra consciente en todo momento de los obstáculos lingüísticos que entorpecen la visión. Las palabras son conceptos que remiten a nociones semánticas abstractas, que sustituyen la vivencia intensa de la realidad por un reconocimiento automático. De ahí que una de las finalidades de la deconstrucción sea también la de superar estos obstáculos y renovar las posibilidades referenciales del lenguaje:

> "[Crear] una nueva definición de la relación de un texto *determinado* o de una cadena significante, con lo que queda fuera de ella, con sus efectos de referencia, etc., con la 'realidad' [...]. Lo que se produce en la conmoción actual es una re-evaluación de la relación entre el texto general y lo que aparecía, bajo la forma de la realidad (histórica, política, económica, sexual, etc) como la simple exterioridad referible del lenguaje o de la escritura, ya estuviera dicha exterioridad en simple posición de causa o en simple posición de accidente. Los efectos en apariencia simplemente 'regionales' de esta conmoción tienen, pues, al mismo tiempo, una apertura no-regional, destruyen sus propios límites y tienden a articularse, según modos nuevos, sin presunción de maestría, con la escena general" (Derrida, 1977, pp. 121-122).

---

[65] Por su parte, Bergson (*El pensamiento y lo moviente*,1934), señalaba en la misma línea que para obtener un verdadero conocimiento es necesario "que se violente, que invierta el sentido de la operación por la que piensa habitualmente, que retorne o, mejor, refunda sin cesar sus categorías. Pero abocará así conceptos fluidos, capaces de seguir la realidad en todas sus sinuosidades y de adoptar el movimiento mismo de la vida interior de las cosas. Solamente así se constituirá una filosofía progresiva, por encima de las disputas que se libran en las escuelas, capaz de resolver naturalmente los problemas porque se habrá librado de los términos artificiales escogidos para plantearlos. *Filosofar consiste en invertir la dirección habitual del trabajo del pensamiento*" (Ibidem, p. 82).

Justamente, el conjunto de ensayos que conforman *La escritura y la diferencia* (1967), se constituye en su mayor parte como una lectura de aquellos textos y autores que, de alguna manera u otra, escapan a la conceptualización filosófica y consiguen el mencionado recurso del extrañamiento filosófico: Freud, Levinas y el tema de la alteridad, Bataille, Artaud, etc. El propio Derrida, emulando este método, se valía de un tipo de escritura ambigua con el fin de rehuir la cárcel denotativa del concepto. El conocido término de '*différance'* remite al mismo tiempo a la operación de diferenciar y a la acción de diferir, consecuencia inevitable de la diferenciación. Al ser una cadena sin fin e inacotable, que carece de término central o núcleo aglutinador de los elementos que la componen, la '*différance'* no es ni un *concepto* ni una *palabra*, pero produce *efectos conceptuales* y *léxicos* (cf. Derrida, 1977, p. 53). En su rechazo de la creación de conceptos, de la tarea tradicional de la filosofía occidental para apresar la alteridad irreductible del ser, Derrida opta por los efectos ambiguos de la aliteración o la homofonía para crear una cadena polisémica que no se deje apresar por ningún centro rector. El significado no se concentra así en un único término dependiente de su opuesto para cobrar sentido, sino que se esparce en una cadena infinita que más que significar crea un "espejismo semántico" (ibidem, p. 60). El 'espejismo' expresa un significado pero ya no bajo la forma de un razonamiento deconstruible[66].

El proceder escritural de Derrida trata de emular de esta forma el mecanismo en dos tiempos que caracteriza al lenguaje poético. Éste postula la necesidad de anteponer un primer momento de oscurecimiento y extrañamiento formal para desencadenar (en un segundo tiempo) los efectos semánticos desautomatizadores. Del mismo modo, el llamado doble gesto de la deconstrucción (cf. Derrida, 1977) busca en un primer momento detectar las oposiciones de las que se vale la filosofía occidental (presencia/ ausencia, dentro/ fuera, causa/ efecto, etc.) e invertir la jerarquía de los términos que las constituyen[67] con el fin de

[66] Por ejemplo: "*sens* blanc, *sang* blanc, *sans* blanc, *cents* blancs, semblant" (ibidem, p. 53). Los 'términos' empleados por Derrida nunca poseen un significado independiente del contexto en el que aparecen, como ocurre en el caso de los conceptos. De ahí que en su *Lettre à un amis japonais* afirmara la imposibilidad de definir el término de 'deconstrucción', cuyo sentido es preciso considerar dentro del contexto en el que aparece junto a 'escritura', 'traza', '*différance'*, 'suplemento', etc. (cf. Ferraris, 1987).

[67] En dichas oposiciones siempre hay un término que se impone axiológica, lógicamente, al otro. Así, se considera que la ausencia está subordinada a la presencia en tanto que constituye una negación o vaciado de ésta, que la exterioridad depende –como mera apariencia o envoltura- de una interioridad, etc. J. Culler (1984) mencionaba el caso de Nietzsche como precursor de este tipo de tarea deconstructiva. Efectivamente, el filósofo alemán llevaba a cabo una inversión de la dualidad causa/ efecto en *La Voluntad de Poder*: la

neutralizarlas. La oposición todavía se mantiene, sólo que ahora, invertida su jerarquía, adquiere un rango y un impacto diferentes y puede ser empleada en la propia argumentación deconstructiva. Por otra parte, esta fase no se supera nunca en realidad, pues la jerarquía de la oposición dual trata de reconstruirse siempre, y hay que estar continuamente deconstruyéndola[68]. De ahí que la segunda fase consista en intentar no ser reabsorbido por otro tipo de oposición jerárquica. Para ello Derrida buscaba 'términos' inclasificables e innombrables por ningún concepto, 'términos' que no cupieran en ninguno de los extremos de la oposición deconstruida: "un nuevo 'concepto', concepto de lo que no se deja ya, no se ha dejado nunca, comprender en el régimen anterior" (p. 55). Tal 'concepto' sólo puede inscribirse en una escritura desdoblada, en un texto agrupado (vs. texto unilineal metafísico), entre dos planos cuyo límite es imposible de precisar. Dichos 'conceptos' son en realidad falsos conceptos. Son:

> "unidades de simulacro, 'falsas' propiedades verbales, nominales o semánticas, que ya no se dejan comprender en la oposición filosófica (binaria) y que no obstante la habitan, la resisten, la desorganizan, pero sin constituir *nunca* un tercer término, sin dar lugar nunca a una solución en la forma de la dialéctica especulativa" (p. 56)[69].

---

filosofía asigna tradicionalmente una prioridad lógica y temporal a la causa frente al efecto. Sin embargo, en el fenomenalismo del mundo interior (en nuestra experiencia subjetiva), el orden es más bien efecto /causa: primero se percibe el efecto y luego se le busca a éste una causa, por lo que el efecto podría considerarse como causa de la causa. El efecto es lo primero en la secuencia de la experiencia. La finalidad de este proceder nietzscheano no es simplemente el cuestionamiento escéptico sobre la validez de la filosofía occidental. Según la interpretación de Culler, se trata de una estrategia que deconstruye los esquemas (tipológicos, retóricos, ...) de la filosofía occidental con el fin de provocar un "*corrimiento* significativo": "Si tanto la causa como el efecto pueden ocupar la posición de origen, entonces el origen ya no es originario; pierde su privilegio metafísico. Un origen no es originario es un concepto que no se puede comprender en el sistema original y por lo tanto lo desbarata" (p. 82).

[68] Primer tiempo, por tanto, negativo como en el caso del lenguaje poético. El peligro de automatismo al que se ve constantemente expuesta la poesía (las negaciones acaban por convertirse en canon, que debe ser contravenido de nuevo), le otorga también un carácter 'infinito' a la tarea de la desautomatización.

[69] Ejemplos de 'unidades simulacros' serían *fármacon* (que no es ni el remedio ni el veneno), *suplemento* (ni un más ni un menos), *himen* (ni el velo ni el desvelamiento), *grama* (ni significante ni significado), *espaciamiento* (ni el espacio ni el tiempo), ... Obsérvese aquí la coincidencia en la insistencia de Derrida en la necesaria simultaneidad de este 'ni ... ni', para que la unidad simulacro evite ser reabsorbida por un concepto deconstruible, y la explicación jakobsoniana en *Co je poesie?* del comportamiento desautomatizador del signo poético: la conciencia simultánea de la identificación y al mismo tiempo no coincidencia con su referente ('A = A1' y 'A =/ A1') sería la responsable del efecto desautomatizador. Por otra parte, esta idea no era nueva para la filosofía, como demostró Gasché haciendo referencia a *Lo visible y lo invisible* de Merleau-Ponty, en la que el filósofo francés caracterizaba la tarea filosófica como una dialéctica sin síntesis que anhela redescubrir "el ser que existe antes de la escisión operada por la reflexión" (Gasché 1979, p. 271).

Como el poeta, Derrida es consciente que sólo se puede burlar al lenguaje con sus propios medios[70] y, por eso, recurre a los efectos expresivos de la poesía para tal propósito. De este modo, el género del ensayo filosófico se aproxima al tipo de escritura puesta en juego por la literatura[71] y descubre nuevas posibilidades hermenéuticas: los escritos filosóficos son leídos como simples textos y se detiene así la cadena de desenmascaramientos de la metafísica, fundada en la esperanza de superarse a sí misma con un desenmascaramiento final. Cuando lo que se discute ya no es si un argumento es verdadero o falso, sino cuáles son sus efectos, se puede establecer una indistinción fructífera entre filosofía y literatura: lo que existe es distintos tipos de autocomprensión con sus retóricas específicas (Ferraris, 1987). G. Hartman había afirmado que quizás uno de los motivos de la buena acogida del pensamiento derrideano en Yale, fuera el que la deconstrucción permitía a la crítica pensar que estaba haciendo literatura. Por su parte, Derrida (1986) afirmaba:

> "existe un escritura deconstructiva, y si el que la practica tiene en efecto una cierta relación con la lengua y la ficción, lo que hace, en el mejor de los casos, no es ajeno a la literatura. Yo creo que en el mejor de los casos es posible una escritura deconstructiva y literaria. Dicho esto, no quiere decir que baste con manipular ciertas recetas deconstruccionistas para hacer, primero, deconstrucción, luego, literatura". (p. 170).

***

[70] Cómo llevar, pues, a cabo la tarea de "matar al padre griego que nos mantiene todavía bajo su ley"?, "¿podrá conseguirlo de otro modo que disfrazándose de griego, *hablando* griego, fingiendo hablar griego para acercarse al rey? Y como se trata de matar una palabra, ¿se sabrá alguna vez quién es la última víctima de esta ficción? ¿Se puede fingir hablar un lenguaje?" (Derrida, 1989, p. 121). De ahí que Bogdanov (2005) afirme: "En sus escritos, Derrida no sólo registra las instancias de la desfamiliarización, sino que además *desfamiliariza activamente* lo familiar; vuelve las cosas extrañas como un poeta y marca la *ostranenie* como un crítico, empleando términos tales como *différance* y *traza*" (p. 56).

[71] La tesis de Menke (1997) es que el pensamiento derrideano no hace sino trasladar 'conceptos', ideas y experiencias habituales en el terreno artístico al dominio filosófico: "Esa tentativa de articular y fundar también en el plano extaestético la negatividad experimentada en primer lugar en el plano estético, es lo que explica los motivos centrales de la filosofía de Derrida. Es un programa que tiende a reiterar en el plano teórico lo que está prefigurado en la experiencia estética" (pp. 195-196). Por su parte, A. García Berrio consideraba que el éxito de la deconstrucción en la crítica literaria, se debía a la familiaridad de la teoría literaria al enfrentarse en el ámbito artístico con el tipo de experiencias descritas por Derrida: "La poesía busca, desde su origen, exceder la construcción racional de la imagen del mundo, servida por el discurso comunicativo lógico tutelado por las categorías del pensamiento metafísico. Es ésa una realidad cuya constancia es ley para los críticos literarios. Tal vez por esta causa la prescripción del filósofo francés de una escritura originaria, previa a la escritura comunicativa, ya viciada insalvablemente, haya encontrado más fácil acogida entre críticos literarios y teóricos de la poesía que entre los propios filósofos" (García Berrio 1994, p. 343).

La división de apartados que hemos realizado en este capítulo muestra la complejidad del efecto de la desautomatización, cuya operatividad se mueve no sólo dentro de los límites de una teoría literaria, sino también de una teoría estética, una teoría de la percepción y una teoría de la cognición[72]. Como heredera de las corrientes estético-filosóficas (intuicionista, por un lado, y kantiana, por el otro), la desautomatización participa de la reflexión sobre la función cognitiva del arte, por mucho que le pesara al Shklovski formalista, partidario de dejar a un lado los problemas filosóficos a la hora de hablar sobre el arte. Bajo el nombre que más empleó el teórico ruso, el extrañamiento, la poética shklovskiana es a su vez una teoría de la percepción que desborda los límites inmanentes a los que se suelen circunscribir los estudios de la llamada Poética lingüística.

Surgido en un contexto vanguardista, la desautomatización se muestra, no obstante, como un concepto adecuado para evaluar otras manifestaciones artísticas, particularmente en su inserción dentro de la historia literaria. De este modo, el concepto de Shklovski no sólo sirve al proyecto de una Poética histórica sino que además resulta una herramienta crítica de gran utilidad para medir la originalidad estilística de un autor en el contexto de su obra y en el de la tradición cultural-literaria en la que se inscribe.

Por último, a través de la reflexión sobre los procedimientos de codificación que el concepto plantea, la desautomatización entronca con ciertas teorías marxistas sobre el arte y con las cuestiones analizadas por la teoría de la información, la hermenéutica y la deconstrucción.

[72] Con ello hemos querido, en parte, matizar y ampliar las funciones que en su momento reconoció J. Striedter (1989) en el fenómeno de la desautomatización: una primera *función ética y epistemológica*, que, a través de la obstaculización de la percepción automatizada por las convenciones lingüísticas y sociales, forzaría al receptor a ver las cosas de nuevo, corrigiendo su relación con el mundo que le rodea. Y una segunda *función estética*, en la que se centrarían la mayoría de los trabajos del formalista ruso, consistente en dirigir la atención hacia la propia forma desautomatizadora de los procedimientos del extrañamiento.

2. El arte como procedimiento: el procedimiento del arte.

2.1. Viktor Shklovski: una figura central en el formalismo ruso

Las últimas revisiones del formalismo ruso insisten en la necesidad de corregir las primeras presentaciones que se hicieron de esta escuela como un movimiento compuesto por un conjunto de investigadores a los que, tras un trabajo previo de limar las diferencias, se les hace compartir una doctrina común. Se reclama de esta forma una atención y un estudio singularizado de cada uno de los formalistas que evite una falsa atenuación de las diferencias entre ellos (cf. Depretto-Genty, 1991). Ahora bien, por otro lado, los formalistas constituyeron un grupo, publicaron sus trabajos en conjunto, compartieron pasillo en la sección literaria del Instituto de Historia de las Artes, idearon numerosos proyectos en común (si bien, no todos ellos se pudieron llevar a cabo), sometieron a discusión colectiva la mayoría de sus trabajos antes de publicarlos, etc. Se debe ofrecer, por tanto, una descripción detallada y precisa que no atente contra las diferencias singulares de cada investigador, al tiempo que se destaca la importancia y el tipo de trabajo colectivo llevado a cabo por los miembros de *Opojaz*.

Nuestra exposición se centra principalmente en la figura de V. Shklovski, en su concepto de desautomatización y en el campo de pensamiento literario que dicho concepto abarca. No obstante, aunque la mayor parte del trabajo esté dedicado al análisis de esta figura individual, haremos mención en ocasiones a las obras e ideas de sus compañeros de *Opojaz*, para situar el pensamiento de Shklovski en el contexto de problemas colectivos en el que se desarrolló. El 16 de febrero de 1929, Shklovski le escribía a Jakobson:

> "Iuri [Tiniánov] está absolutamente a favor de reestablecer el trabajo científico colectivo. Por supuesto, yo también lo estoy, dado que se trata del asunto de mi vida, y que no sé trabajar solo [...] Te escribo todo esto no porque te quiera, sino porque quiero a *Opojaz* más que a nosotros dos juntos" (citado por Waller, 1984, p. 20).

Curiosamente, Shklovski fue uno de los formalistas que más parecía necesitar esa puesta en común de las ideas, que está en el origen del formalismo ruso como grupo de personas que empezaron a reunirse informalmente para debatir sobre cuestiones literarias. Tal y como iremos mostrando a lo largo de nuestra exposición, V. Shklovski aparece

siempre embarcado en diversos proyectos colectivos de todo tipo (literarios, cinematográficos, editoriales, etc.). En ocasiones, incluso, incluye obras ajenas en sus libros –las cartas de Elsa Triolet en *Zoo*, por ejemplo- para crear un collage híbrido y genial, compuesto a dos voces, o idea proyectos de textos colectivos que sólo verán la luz parcialmente (cf. *Tercera fábrica*).

Al mismo tiempo, Shklovski representa la figura central de *Opojaz*, el líder natural que une y dinamiza al resto de sus miembros. Su primer trabajo, "La resurrección de la palabra" (1914), no sólo marca para algunos (Sheldon) el inicio del formalismo ruso, sino que además dio pie al conocimiento y puesta en contacto entre los miembros que conformaron la primera agrupación de *Opojaz* (1914-1917). Más adelante, durante el periodo dorado de la asociación (1919-1924), V. Shklovski funcionó como el punto de unión entre las otras dos cabezas del grupo, Eichenbaum y Tiniánov (cf. Depretto-Genty, 2005). Cuando, a partir de 1924, Shklovski fija su residencia en Moscú, el trabajo colectivo de *Opojaz* disminuye considerablemente dada la separación geográfica del líder que, de alguna forma, aunaba en torno de sí al resto de los miembros. Entre 1928 y 1930, Shklovski vuelve a estar, junto con Jakobson y Tiniánov, a la cabeza de los proyectos por relanzar de nuevo *Opojaz* (cf. Depretto-Genty, 1997), como muestra la carta recién citada. Es más, el artículo que Jakobson y Tiniánov escribieron en 1928 sobre los "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos", proponía en el punto noveno a V. Shklovski como presidente de esta asociación, que todavía por estas fechas se pensaba posible restablecer[1]. Por último, si "La resurrección de la palabra" (1914), representa para algunos el principio del formalismo ruso, otro texto de Shklovski marca para la mayoría el final de este movimiento: "Monumento a un error científico" de 1930. La función de eje central en el formalismo, desempeñada por Shklovski, por tanto, es reconocida indirectamente por casi todos los historiadores de esta escuela, ya que se valen de la cronología de este investigador para señalar las distintas etapas por las que transcurrió el movimiento.

A la hora de seguir el pensamiento de Shklovski tendremos, por consiguiente, que cotejar también la historia del resto de formalistas, con la se cruza la trayectoria de éste. Ahora bien, ¿a quiénes vamos a considerar aquí como 'formalistas'? Fundamentalmente a

[1] Este punto, no obstante, fue suprimido en las primeras traducciones francesa e inglesa del texto. Por consiguiente, la primera versión española del mismo, que partía de la traducción de Todorov (1965), tampoco recogía esta información. Ha habido que esperar a la traducción de E. Volek (1992) para conocer este dato.

Opojaz y al Jakobson de la segunda mitad de los años diez. Las razones por las que excluimos al Círculo Lingüístico de Moscú, son las siguientes:

En primer lugar, la asociación moscovita, especializada en investigaciones lingüísticas y folklóricas, no fue un grupo tan importante en lo que concierne a la crítica literaria[2] como lo fue *Opojaz*, ni emprendió un trabajo colectivo similar al de los teóricos de San Petersburgo: el Círculo no llegó nunca a publicar una obra de carácter colectivo tal y como lo hizo *Opojaz* que, en 1919, ya había sacado tres recopilaciones con artículos de sus diferentes miembros (los *Sborniki* de 1916, 1917 y 1919).

En segundo lugar, con el exilio de Jakobson[3] y de otros miembros del Círculo a Praga, la asociación moscovita cambió de dirección y, sobre todo a partir de 1922, empezó a posicionarse contra *Opojaz* y los futuristas a través de la revista *Hermes*, buscando de este modo independizarse de sus miembros fundadores (cf. Depretto-Genty, 1996). De ahí que, si leemos los textos que reflejan el debate sostenido entre marxistas y formalistas de los años veinte, vemos que lo que en aquellos momentos se consideraba la escuela del método formal era exclusivamente la agrupación de *Opojaz*. El artículo de B. Eichenbaum "La teoría del 'método formal' (1925), escrito por aquella época para resumir las ideas principales de la escuela formalista, incluía los primeros trabajos de R. Jakobson pero no hacía referencia al Círculo Lingüístico de Moscú. Es más, Eichenbaum aclaraba desde el principio de su artículo que con el término de 'formalistas' se estaba refiriendo "al grupo de teóricos que se habían constituido en una *Sociedad para el estudio de la lengua poética* (*Opojaz*) y que comenzaron a publicar sus trabajos desde 1916" (p. 21). Los trabajos de

[2] Con excepción de Jakobson, claro está. Véase a este respecto el trabajo de Matejka (1984), en el que se recogen las principales actividades de los miembros del Círculo Lingüístico de Moscú, más relacionadas con la lingüística y el folklore que con la crítica literaria. De hecho, la primera vez que el nombre de Jakobson aparece citado en los trabajos de *Opojaz*, es en el artículo de Shklovski, "La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo" (1919), en el que se acude a la autoridad del teórico moscovita como un experto en folklore. Cuando en 1925, Jakobson propone en Praga un ideal de crítica literaria que atienda y colabore con el arte de vanguardia pone como ejemplo a *Opojaz*, no al Círculo Lingüístico de Moscú (cf. Toman, 1984).

[3] La situación de exiliado no sólo lo aisló geográficamente de sus compañeros sino también, en cierta medida, empezó a segregarlo teóricamente. Un documento muy interesante sobre este aislamiento teórico-geográfico de Jakobson lo constituyen las cartas de esta época (Praga, 1920), recogidas en *My Futurist Years* (New York, Marsilio Publishers, 1997). Asimismo, para los posibles motivos personales que llevaron a la conocida enemistad entre Jakobson y Shklovski, pueden consultarse las cartas del primero a Elsa Triolet (especialmente las dirigidas a Berlín en 1923), publicadas también en el citado volumen, o el testimonio del propio Jakobson (1984, p. 11) en una entrevista publicada en 1984.

Tomashevski (1928) y Gourfinkel (1929) sobre la escuela formalistas seguían el mismo criterio.

El papel algo inflado que se le ha atribuido al Círculo Lingüístico de Moscú en la creación del formalismo ruso proviene, como se sabe, de las primeras versiones del mismo difundidas por Jakobson, de las que, en parte, todavía son deudoras muchos de los manuales de historia de la teoría literaria. La mayoría señalan la división del formalismo ruso en estos dos grupos –*Opojaz* y Círculo Lingüístico de Moscú- pero, llegado el caso de exponer las ideas principales de la escuela, las menciones sobre las aportaciones del Círculo se reducen práctica y exclusivamente a los trabajos de Jakobson, que, por otra parte, era miembro también de *Opojaz*.

Los propios formalistas fueron conscientes en su día de la visión subjetiva y parcial que Jakobson ofrecía del grupo, más cercana a su propia historia personal que a la descripción objetiva de la escuela. Así, V. Zhirmunski le escribía en una carta a Shklovski en 1970: "R. Jakobson deforma conscientemente esta historia en las ediciones extranjeras, presentándola a su manera" (citado por Depretto-Genty, 1992, p. 15). La deformación a la que se refiere Zhirmunski no sólo afectaba al papel desempeñado por el Círculo Lingüístico de Moscú en la historia del formalismo ruso, sino también a la función central representada por Shklovski a la que acabamos de referirnos. Valiéndose engañosamente del recurso de la cronología, Jakobson (1965) presentaba al Círculo moscovita como la primera de las dos asociaciones responsables de la introducción del nuevo enfoque crítico-literario, puesto que había sido fundado oficialmente en 1915, mientras que *Opojaz* no se registró como asociación hasta 1921. Para Jakobson el grupo de San Petersburgo no entra en la historia hasta la publicación de su primera antología de textos en 1916.

Estos datos contrastan vivamente con el relato de la historia del grupo que le hacía Jakobson en 1977, en una conversación privada, a Jangfeldt. A lo largo de este año, el lingüista ruso mantuvo una serie de charlas con este investigador, grabadas en cinta magnetofónica, en las cuales se evocaban los hechos transcurridos durante el primer cuarto del siglo XX. A la muerte de Jakobson, las memorias fueron transcritas y publicadas en 1992 (la versión rusa original) y 1997 (la versión inglesa), por lo que representan un testimonio muy valioso para conocer más acerca de la intra-historia del formalismo. En este contexto, pues, de charla confidencial y distendida, Jakobson le relataba a Jangfeldt cómo

llegó a su conocimiento la existencia de *Opojaz*: corría el año 1917 y Jakobson tenía una cita con Elsa Triolet para ir al teatro. Para hacer más amena la espera, Elsa le ofrece unos libros a Jakobson para que lea mientras ella se arregla:

> "Uno –comenta éste- era la primera de las *Colecciones sobre Teoría del Lenguaje poético* que se correspondía profundamente con lo que estaba haciendo y escribiendo en esa época, pero que todavía no había publicado. Había escrito, por ejemplo, un artículo sobre lenguaje transracional. Antes de esto, había conocido el ensayo de Shklovski "La resurrección de la palabra", que me había gustado particularmente" (pp. 33-34).
>
> "Estaba bastante sorprendido cuando Elsa me enseñó la colección sobre teoría del lenguaje poético; pensé para mis adentros: aquí hay gente que está haciendo lo que hace falta" (p. 40).

Las palabras 'privadas' de Jakobson, por tanto, no se corresponden con las que publicaba a modo de introducción en la antología preparada por Todorov en 1965, como presentación del formalismo ruso en Occidente. En ésta, no sólo sugería la antecedencia cronológica del Círculo Lingüístico de Moscú sobre *Opojaz* sino que además, escudándose en el hecho de que la primera recopilación de textos del grupo de San Petersburgo (1916) había sido preparada por O. Brik, se las arreglaba para no mencionar el nombre de Shklovski que, sorprendentemente, no aparece ni una sola vez en el texto[4]. Jakobson, no obstante, se refiere a él a través de alusiones indirectas que no le dejan en muy buen lugar: frente al carácter serio y científico del formalismo ruso que Jakobson está prologando, Shklovski es presentado como un provocador orgulloso con más ganas de montar jaleo que de hacer ciencia[5]. Y lo mismo sucede cuando Jakobson se ve obligado a presentar el concepto de la desautomatización. No sólo se encarga de reducirlo a su formulación más

[4] Esta omisión dio lugar a que en textos poco informados sobre la historia del formalismo ruso, como es el caso de Fontaine (1974), se presentara a Brik (en lugar de Shklovski) como el organizador de *Opojaz* (cf. Depretto-Genty, 1997). A. Nakov (1985), que tuvo la oportunidad de asistir a los cursos de poética de Jakobson en los EEUU, relata cómo el nombre de Shklovski, nunca era mencionado. ¿En qué medida los enfrentamientos que acabaron por separar a Jakobson y Shklovski influyeron en el juicio jakobsoniano sobre el mérito de los trabajos del líder de *Opojaz*? Por su parte, Shklovski tampoco se caracterizaba por la objetividad cuando se trataba de hablar de sus relaciones con Jakobson. Así, en *Tercera fábrica* (1926), parece sugerir –si bien desde el punto de partida ficticio, distinto de las introducciones escogidas por Jakobson para deformar la historia del formalismo- que fue gracias a él que Jakobson se convirtió en formalista: "Cuando nos encontramos por primera vez, sobre el sofá de los Brik, tú eras más joven que yo, y te convertí a la nueva fe. Por la lógica de las cosas tú aceptaste" (citado por Volek, 1995, p. 275).

[5] "Desgraciadamente al discutir el saldo de la escuela 'formalista' hay una inclinación a confundir los *slogans* pretenciosos e ingenuos de sus heraldos con el análisis y metodología innovadoras de sus investigadores científicos" (p. 8). Este juicio contrasta con la calificación de 'brillantes' que Jakobson asignaba a los artículos de Shklovski en una carta a Elsa Triolet de 1920, antes de que surgiera la enemistad entre ambos teóricos (cf. Jakobson, 1992, p. 120).

obvia y superficial, sino que además propone indirectamente sustituirlo por la formulación lingüística del mismo que él hizo en "¿Qué es poesía?" (1933-1934), volviendo a dejar claro así el escaso rigor científico de Shklovski:

> "Sería igualmente erróneo identificar el descubrimiento e incluso la esencia del pensamiento 'formalista' con los vacuos discursos sobre el secreto profesional del arte, que consistiría en hacer ver las cosas desautomatizándolas y volviéndolas sorprendentes (*ostranenie*), mientras que en realidad el lenguaje poético opera un cambio esencial en las relaciones entre el significante y el significado, así como entre el signo y el concepto" (1965, p. 8).

En su obra sobre el formalismo ruso, V. Erlich (1955, p. 259) continuaba la interpretación jakobsoniana del concepto de *ostranenie*. Es más correcto plantearse la cuestión de la función estética –sostenía Erlich- en términos exclusivamente lingüísticos (esto es, en términos de la relación especial que se establece entre el significante y el significado poéticos) tal y como hizo Jakobson, que haciendo referencia a las relaciones entre el lenguaje y la realidad, como fue el caso de Shklovski. Erlich pasaba también por alto, de esta manera, la mayor amplitud alcanzada por la teoría artística de Shklovski sobre la de Jakobson. Como veremos a continuación, el gran mérito del líder de *Opojaz* fue su capacidad para comprender que el cambio de las relaciones intralingüísticas al que se refiere Jakobson y el cambio de las relaciones entre lenguaje y realidad, forman parte –como la cara y la cruz de una moneda- del mismo proceso de la percepción estética.

De alguna forma, la visión del formalismo ruso que en su momento ofrecieron Jakobson[6] y Erlich contribuyó a la escasa atención teórica que se le viene prestando hasta nuestros días al concepto de la desautomatización, como herramienta teórica débil y poco seria. Como trataremos de mostrar a continuación, dicho concepto no sólo resulta indispensable para valorar el concepto de forma manejado por Shklovski y *Opojaz*, sino que además abre la reflexión literaria a cuestiones estéticas, ausentes en las Poéticas estructuralistas (cf. Todorov, 1973) y en la mayor parte de los trabajos de Jakobson.

[6] Nos hemos referido aquí solamente a los aspectos de esta visión que afectaron a Shklovski. Pero otro tanto se podría decir de lo sucedido con la figura de I. Tiniánov. Sorprende, por ejemplo, que en las conversaciones de Jakobson (1980) con K. Pomorska, se date el trabajo "Sobre la evolución literaria" de Tiniánov en 1929, cuando fue publicado en 1927. Por medio de este sutil desliz, Jakobson no sólo se reafirmaba en la tradición de apropiarse la reflexión tinianoviana sobre el carácter sistemático de la diacronía, sino que además la hacía deudora de su artículo sobre los "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos" (1928).

2.2. Finalidad, origen, originalidad

En nuestro repaso de la teoría literaria de Shklovski trataremos de mostrar que la desautomatización no es un procedimiento más de los estudiados por los formalistas, como se ha dado a entender en ocasiones[1], sino la finalidad artística de todos ellos, el parámetro desde el que se mide su valor estético. Ello nos llevará a redefinir y matizar algunos de los rasgos que se le han atribuido en bloque al formalismo ruso, como el inmanentismo o el autotelismo de su concepción literaria, para el caso concreto de V. Shklovski. Como ha señalado E. Volek (1985):

> "El concepto de producción de los procedimientos 'artísticos' fue puesto en crisis por el concepto de 'desfamiliarización' (*ostranenie*), o sea, la percepción de cada nueva pieza sobre el trasfondo de los procedimientos ya empleados. Sin el conocimiento de este trasfondo ni siquiera estamos en condiciones de decidir si un procedimiento es o no es artístico en cierto tiempo. El trasfondo histórico, por más abstracto y frágil que sea, constituye una parte integrante de la percepción del procedimiento/ texto. El encuadre histórico, que existe fuera del texto, ancla y determina la propia naturaleza artística o no artística de este último. Con este descubrimiento, el procedimiento perdió para siempre su celibato inmanentista" (p. 30) [2].

Nuestro análisis nos servirá para comprender no sólo la naturaleza del 'formalismo' practicado por Shklovski, sino también la posición que éste ocupó en relación a otras escuelas de crítica literaria, tanto adversas (el marxismo) como afines (el estructuralismo), con las que convivió su pensamiento.

Se suele hablar del formalismo ruso como de la primera escuela de teoría literaria del siglo XX que defendió y llevó a la práctica el método inmanente de crítica textual. Efectivamente, la escuela rusa del método formal practicó un tipo de análisis literario centrado en las propiedades estructurales de los textos y ajeno a consideraciones de tipo 'externo'. Sin embargo, los formalistas rusos nunca emplearon la oposición inmanencia vs.

---

[1] Son muchos ya los estudiosos del Formalismo ruso (Todorov, 1984; Steiner, 1984; Striedter, 1989; Nicholas, 1992; Volek, 1992), que han criticado esta visión difundida por Erlich (1955) o incluso por los resúmenes de los propios formalistas (Eichenbaum,1925a; Tomasehevski, 1925). Ahora bien, hasta la fecha, nadie se ha encargado de mostrarlo con detenimiento.

[2] En su reciente *Historia de la teoría de la literatura* (Vol. II), Manuel Asensi (2003) habla, en la misma línea, de emplear con reserva y precaución el término 'formalismo', al menos para el caso de Shklovski: "conviene acabar lo referido a la *ostranenie* y a la percepción señalando dos cosas: en primer lugar, que tal y como está formulada esta teoría ya en Sklovski, el calificativo 'formalista' no parece muy adecuado. ¿Por qué? Porque en dicha teoría está implícita la problemática de la percepción del mundo tal y como la desarrollará Heidegger muchos años después" (p. 72).

trascendencia para definir su método de crítica literaria y diferenciarlo de otros métodos críticos. Los teóricos de *Opojaz* manejaban la pareja conceptual génesis vs. finalidad o funcionalidad para defender el enfoque escogido por sus análisis y censurar el punto de vista desde el que las otras escuelas de crítica literaria contemplaban la literatura. La oposición génesis vs. finalidad nos parece, pues, más adecuada que la de inmanencia vs. trascendencia para explicar el enfoque metodológico del grupo de teóricos rusos, no sólo porque fue la que ellos mismos escogieron para calificar su método, sino también porque el concepto de inmanencia no resulta del todo adecuado para definir su proceder funcionalista.

Quizás una de las formulaciones más directas y explícitas de este proceder sea la que dejó escrita Eichenbaum en "La teoría del método formal" (1925a):

> "La génesis explica sólo el origen, mientras que lo que interesa para la poética es la comprensión de la función literaria. El punto de vista genético no tiene en cuenta la existencia del artificio que es una utilización específica del material; no se tiene en cuenta la elección realizada cuando se toma materia de la vida, de la transformación sufrida por ese material, de su papel constructivo: finalmente, no se tiene en cuenta que un medio desaparece mientras que la función literaria que él ha engendrado permanece: no sólo como supervivencia, sino también como procedimiento literario que mantiene su significación independientemente de toda relación con ese medio" (pp. 34-35).

El llamado enfoque inmanente de los formalistas nació, pues, como resultado de una reacción contra los métodos genéticos en los estudios literarios y como resultado de una voluntad de dotar de especificidad a dichos estudios. El rechazo de los análisis de tipo biográfico, sociológico, ideológico, etc., no proviene sólo de que dichos análisis se centren en el contexto externo que rodea a la obra literaria antes que en ella misma, sino de la clara conciencia de que la génesis no es lugar adecuado desde el que considerar la especificidad literaria: Ni necesariamente la literatura refleja siempre aquello que le dio origen (el creador, el contexto social), o al menos no de manera tan simple y directa como se proponía entonces, ni ese 'reflejo' es la propiedad específica del arte literario. Los formalistas rechazan el punto de vista genético porque éste pretende establecer una relación causal entre dos clases de hechos heterogéneos, pertenecientes a sistemas diferentes. Dado que la literatura constituye un sistema específico, regulado por unas leyes concretas distintas de las que rigen en otros sistemas no literarios, no es posible establecer una relación unívoca entre el sistema literario y el resto de sistemas. El formalismo se interesa sólo por explicar el sistema literario, lo que está dentro de él, lo que lo conforma. De ahí que no se considere

importante el origen real de cada elemento sino sólo su papel artístico en el texto. Por tanto, lo específicamente artístico, lo que debe estudiar el método formal, es el modo en que los materiales extra-artísticos y artísticos se transforman y organizan para dar lugar a la obra de arte.

Ahora bien, la clave de esta especificidad no reside, como se ha venido diciendo, en que el enfoque metodológico del formalismo permite explicar la obra a partir de su propia construcción, sin hacer referencia a su exterior. La especificidad literaria reside en la capacidad de la obra para producir un efecto estético. El gran hallazgo metodológico del formalismo ruso fue, a nuestro juicio, el situar la función de la crítica en la determinación del valor estético de las obras literarias (la determinación de la literariedad) y no en cuestiones extra-estéticas como las disquisiciones sobre el componente biográfico, sociológico, etc., de la obra. ¿Por qué para determinar la literariedad de las obras artísticas es preciso adoptar un enfoque funcional, finalista y evolutivo, y no uno genético? Precisamente porque la obra literaria toma como material constructivo contenidos biográficos, sociológicos, ideológicos, etc., que pueden aparecer en cualquier sistema sea o no literario, la crítica literaria no puede contentarse con detectar su presencia o averiguar su origen. La especificidad artística ha de buscarse en la disposición característica de estos materiales en la obra, deformados y estructurados por los procedimientos literarios (*priëmy*), para crear un producto artístico que cumple una función estética.

Hasta aquí todos los formalistas rusos coinciden. Sin embargo, cuando se trata de determinar en qué consiste dicha función o finalidad estética, aparecen las diferencias de matiz. Desde un punto de vista lingüístico, Jakobson definía la función estética como aquella que dirige la atención hacia su propia construcción. V. Shklovski se acercaba a esta definición cuando afirmaba que la literatura disponía una serie de 'obstáculos' formales para obligar a la percepción a detenerse en su propia forma constructiva. Y añadía: esta detención en la forma está destinada a promover una percepción canalizada por vías no automáticas, que desemboca en un efecto estético intenso y duradero. La literatura, por tanto, estructura sus materiales de una manera característica y específica, sirviéndose de la herramienta del procedimiento, para desautomatizar nuestra percepción de las cosas.

La consideración de las formas literarias desde la perspectiva de su función estética conduce, inevitablemente, a adoptar también un punto de vista histórico-evolutivo: si la

especificidad literaria reside en esa detención en la forma, responsable de los efectos estéticos desautomatizadores, ¿qué ocurre con esas formas literarias que no producen dichos efectos? Al igual que cualquier material es susceptible de adoptar una función estética, un material literario puede perder la suya y pasar a ingresar el dominio de lo extra-literario cuando se vuelve demasiado habitual y deja de provocar la detención en la forma. La perspectiva funcionalista explica no sólo ese intercambio entre el sistema literario y los sistemas no literarios, sino también la necesidad de renovar la disposición formal de los procedimientos para que la percepción pueda volver a detenerse en la construcción y mantener así la función estética.

Las razones, por tanto, que nos llevan a sustituir el calificativo de 'inmanente' por el de 'funcionalista' para referirnos al método formal, son varias: en primer lugar, parece que los formalistas no están interesados tanto en las formas en sí como en aquellas formas que cumplen con una función estética. No hay que olvidar que sus primeros trabajos, sobre los que sentaron las bases de su método, tenían como objeto la poesía y el arte vanguardista de principios de siglo. Es decir, aquellas formas artísticas que ocupaban el lugar más elevado de la evolución literaria en ese momento. Más adelante, cuando extendieron sus análisis hacia otras obras y autores de la literatura rusa y universal, escogieron casi siempre a aquellos autores que en su época representaban el punto culminante de la historia literaria: Pushkin, Cervantes, Tolstói, Sterne, etc. Tanto en el caso de los futuristas como en el de estos autores clásicos, se trata de escritores que en su momento rechazaron las estructuras canónicas de la época para construir otras nuevas. Tal y como se encargan de mostrar los formalistas con sus análisis, la creación literaria de estos autores responden a una voluntad de restaurar la perceptibilidad de la forma en un momento dado de la historia literaria.

La poética formalista, por tanto, es una poética de la originalidad centrada en detectar aquellos momentos de la historia literaria en los que se produce un paso hacia delante. Si la especificidad literaria reside en ese percibir la construcción formal, se debe estudiar aquellos momentos en que se producen las modificaciones formales responsables de producir los efectos estéticos. Sus análisis son inmanentes y formales, pero sólo porque es en la forma en donde creen que debe buscarse el verdadero objeto de su estudio: la función estética de las obras literarias, la literariedad. Los formalistas invierten así la jerarquía entre el origen y la estructura que manejan otras ciencias al ocuparse de sus

objetos de estudio[3]: la causa u origen de la literatura no está en el contexto extra-literario de su génesis sino en lo que las estructuras literarias novedosas originan: una regeneración de la función estética.

En segundo lugar, la pareja génesis vs. finalidad resulta más adecuada para describir los métodos de crítica literaria formalista que la formada por la oposición inmanencia vs. trascendencia, porque permite comprender más adecuadamente la singularidad metodológica de la escuela rusa dentro de las escuelas críticas clasificadas como 'inmanentes'. Por ejemplo, la estilística o las aplicaciones del modelo lingüístico-generativo y de lingüística del texto al estudio de la obra literaria, mantienen una perspectiva claramente genética que las aleja de los planteamientos finalistas y evolutivos, defendidos por el formalismo ruso.

En un trabajo de 1959, titulado "El signo y el sistema de la lengua: Una reafirmación de la doctrina de Saussure", Roman Jakobson (1985, pp. 49-55) se refería a la necesidad de aplicar en lingüística la premisa metodológica de N. Bohr, según la cual, "cuando se hace una observación es forzoso determinar exactamente la relación entre el observador y la cosa observada" (p. 53). Y lo argumentaba del siguiente modo: cuando se habla de la lengua no suele decirse si se habla desde el punto de vista del emisor o desde el del receptor, y sin embargo esto es fundamental pues la comprensión de la lengua es inversamente proporcional en cada caso. Si el emisor, señalaba Jakobson, parte de la fonología hacia elementos lingüísticos mayores cuando construye sus mensajes, el camino que sigue la descodificación del receptor es justo el contrario: se parte de las oraciones hacia los significados lingüísticos más pequeños. Esto, que parece una trivialidad, sirve para explicar, por ejemplo, cómo la homonimia es sólo un fenómeno del receptor. El emisor que dice 'tarifa' sabe perfectamente si se está refiriendo a la ciudad española o al importe de una cosa. Sólo el receptor debe deshacer la homonimia valiéndose del contexto.

La precisión de Jakobson iba dirigida contra el inmanentismo sincrónico de la perspectiva saussureana de la lengua, pero es igualmente trasladable al campo de los estudios literarios. Un enfoque estrictamente inmanente es concebible en la teoría, pero en

[3] Justamente, ésta es una de las diferencias principales que separan, según Eichenbaum ("El principio melódico del verso", 1922), el método de la lingüística y la poética: "La poética se construye sobre la base del principio teleológico y, por tanto, parte del concepto de procedimiento; mientras que la lingüística, como las ciencias naturales en general, tiene que ver con la categoría de la causalidad y, por tanto, parte del concepto de *fenómeno como tal*" (pp. 262-263).

la practica, la crítica textual suele caer siempre del lado del autor (génesis) o del lado del receptor (finalidad, evolución) en sus consideraciones sobre las estructuras literarias. Por tanto, si no se explicita el punto de vista escogido para observar la obra literaria se puede caer en una ilusión de absolutismo teórico, que genera a la larga debates teóricos estériles e infinitos. Muchas de las disputas históricas que han enfrentado a distintos bandos y escuelas teóricas, posiblemente se solucionarían si se especificara primero desde qué punto de vista realiza cada escuela su observación. A menudo, las diferencias provienen de nombrar con un mismo nombre (el del objeto observado) los distintos lados de un mismo problema.

El caso del formalismo ruso es bien claro al respecto: su rechazo manifiesto al enfoque genético explica que todas sus consideraciones literarias acaben por caer del lado del receptor. Lo que ocurre es que los formalistas casi nunca usan este término[4]. En lugar del 'lector' prefieren hablar de 'percepción'[5] o de 'evolución'. En el caso de Shklovski esto resulta particularmente evidente: poesía y prosa se diferencian en función de su distinta perceptibilidad fonética, la peculiar disposición de las tramas novelescas se vincula a una voluntad de crear un esfuerzo reorganizador en el lector, el cambio literario está motivado por la necesidad de renovar ciertos elementos automatizados para un contexto receptivo determinado, etc. Asimismo, su énfasis en los procedimientos revela la concepción implícita de la obra literaria como una obra recibida. Desde la perspectiva del emisor, aparecen en primer lugar las ideas, sentimientos, etc. (todo aquellos elementos que los formalistas relegaban al ámbito extra-estético) y después la búsqueda de los procedimientos

[4] Aunque no faltan ejemplos de ello, como lo demuestran las palabras empleadas por Tomashevski (1928) para explicar los rasgos generales del método formal: "Para comprender una obra de arte hay que hacer revivir el acto de su creación no tanto en cuanto procedente de la psicología individual del autor, como en cuanto operación de su arte, es decir de *su oficio*. Hay que concentrar nuestros esfuerzos de observación sobre el objeto completamente artificial que es el ejercicio de este oficio. La obra literaria es la suma de los procedimientos artísticos que el poeta ha puesto al servicio de su creación y que han sido impresos en ella. [...] fueron los procedimientos artísticos, tal y como aparecen en una obra determinada, tal y como son sentidos por el *lector*, los que se convirtieron en el verdadero objeto de la crítica literaria" (p. 234, el segundo subrayado y la traducción son nuestros).

[5] Esto ya lo había observado M. Bajtín [Medvedev, 1928] cuando, describiendo las características de la teoría literaria formalista, se refería a la sustitución llevada a cabo por *Opojaz* de la tradicional 'emoción' por la visión: una obra de arte está para ser vista, no para ser sentida. El sentido de una obra de arte depende de la percepción de su forma, es una cualidad (*Gestaltqualität*) percibida sensorialmente. Frente al conocimiento cuantitativo de la ciencia, el arte propone un conocimiento cualitativo mediante la orientación del ojo hacia el mundo de las formas visuales. Bajtín valoraba este dato negativamente como una simplificación de la poesía, reducida a su materialidad fónica, como una vuelta al positivismo, a lo empíricamente mensurable (los sonidos que registraban en los laboratorios de fonética de B. de Courtenay o Scherba).

y técnicas para desarrollarlos. Desde la perspectiva del receptor, el proceso es a la inversa: el lector se topa con un procedimiento que provoca una determinada reacción estética, etc. La lógica de los análisis formalistas, reconstruye por tanto, el trayecto interpretativo del lector. Incluso la figura del autor es vista desde un punto de vista receptivo: el creador de una obra literaria, para el formalismo ruso es tan sólo "el lugar geométrico de los puntos de intersección de las líneas de una creación colectiva" (*El movimiento del caballo*, p. 66), esto es, un lector aventajado de la tradición literaria anterior que ha encontrado la manera de renovar los viejos esquemas literarios automatizados. De ahí que para el Formalismo ruso no sea tan importante precisar los posibles determinantes subjetivos que han desencadenado el hallazgo literario antes del proceso literario mismo, como revelar en qué consiste la *relectura* de la tradición que ha desembocado en una novedad literaria.

Este hecho había sido ya notado de forma indirecta por V. Zhirmunski, en su crítica a los conceptos shklovskianos de percepción extrañada (*ostranenie*) y obstaculizada (*zatrudnenie*). Desde un punto de vista histórico estos conceptos son erróneos, afirmaba Zhirmunski, pues la dificultad y la extrañeza son muchas veces más un efecto del lector o del cambio del contexto receptivo que de la intención autorial. Por ejemplo, el *Götz* de Goethe resulta extraño para aquellos lectores acostumbrados a las tragedias del clasicismo francés o de Lessing, pero para Goethe, simplemente se trataba del modo más adecuado para expresar su visión del mundo (cf. Thompson, 1971, p. 75). Las observaciones de Zhirmunski, defensor implícito de un enfoque genético, ponen de manifiesto una vez más el énfasis de la teoría shklovskiana en los aspectos receptivo-finalistas del proceso de la comunicación literaria, censurables desde su perspectiva.

En un trabajo de 1992, Nicholas demostraba cómo el conocido como 'método formal' no analizaba ni evaluaba las obras literarias desde una perspectiva exclusivamente inmanente, particularmente en el caso de Shklovski. Nicholas se fijaba en un artículo de Shklovski, "Sobre Pilniak" (1925), en el que el teórico ruso hacía una crítica negativa de la narrativa de este autor, para demostrar su tesis. A primera vista, Pilniak cumplía con todos los requisitos formales para ser considerado un gran prosista por Shklovski, pues sus obras reunían todos los procedimientos que más interesaron a los formalistas: el extrañamiento, la digresión, la repetición, la puesta al desnudo del procedimiento, etc. Sin embargo, el modo con que se empleaban estos procedimientos no lograba la finalidad última que Shklovski

reclamaba para el arte: la desautomatización de la percepción. Formalmente Pilniak demostraba un gran dominio técnico, al día de las novedades experimentales de la prosa vanguardista. Sus obras, estructuralmente complejas, producían la deseada dificultad de la percepción pero, objetaba Shklovski, "este sentimiento pasa, una vez has reconocido la base de la construcción" (citado por Nicholas 1992, p. 74). Faltaba, pues, esa disposición especial de los recursos que potencian la visión antes que el reconocimiento: "las ideas con las que Pilniak une las piezas de la construcción entre sí son demasiado mecánicas, demasiado estereotipadas", por lo que el efecto desautomatizador "no funciona" (Ibidem. p. 75).

Los estudios sobre el formalismo ruso realizados en pleno estructuralismo (Erlich, 1955; Todorov, 1965; Jameson, 1972; García Berrio, 1973; etc.), influenciados por el enfoque inmanente de entonces, mucho más desvinculado de las cuestiones estéticas que el practicado por los teóricos rusos, pasaron por alto la orientación receptiva de la poética formalista. Incluso la revisión que Todorov llevaba a cabo de su propia trayectoria investigadora en *Crítica de la crítica* (1984), a pesar de que reconocía inicialmente que el concepto shklovskiano de *ostranenie* rompía con el autotelismo del formalismo ruso al ligar al arte con el mundo exterior, terminaba por afirmar que la teoría de la lectura contenida en esbozo en dicho concepto no fue desarrollada por ningún formalista, debido a que su fijación exclusiva por la estructura artística les impedía estudiar aquello que trascendía la materialidad de la obra. De esta forma, Todorov volvía a pasar por alto la labor antecedente que desempeñaron los trabajos de Shklovski, Tiniánov y Mukařovský, respecto de gran parte de los conceptos de la Estética de la recepción desarrollados posteriormente.

El primero en apuntar esta antecedencia fue el propio H. R. Jauss que, en su conocido discurso sobre "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria" (1967, pp. 63-67), proponía llevar más allá las intuiciones formalistas sobre poética histórica y realizar la síntesis de dichas ideas con la teoría marxista que *Opojaz* no pudo nunca llevar a término. Los especialistas italianos y franceses de Tiniánov han señalado en diversas ocasiones la proximidad entre el concepto de historia literaria como provocación de Jauss y la noción de evolución literaria como parodia del formalista ruso (Tagliavini, 1983, p. 494; C. Depretto-Genty, 1991, 1992). En su trabajo dedicado a la poética estructuralista, J.

Culler (1975) contraponía ya los estudios narratológicos de los teóricos franceses a los de V. Shklovski, afirmando la temprana atención de éste último por los problemas de la recepción vinculados a la construcción del *siuzhet*[6]. Tres años después, Segers (1978, p. 35 y ss.) dedicaba buena parte de su estudio sobre la valoración artística al pensamiento estético-evolutivo que parte del formalismo ruso y llega hasta la escuela alemana de Constanza. En 1985, E. Volek presentaba la desautomatización como un concepto precursor del privilegio del lector reivindicado más tarde por la Estética de la recepción. A. Hansen-Löve (1988) todavía se mostraba más explícito:

> "Todos los términos y conceptos concernientes a la producción artística tienen en la primera fase del formalismo un equivalente del punto de vista de la estética de la recepción, e incluso podemos decir que sólo devienen operatorios gracias a este equivalente" (p. 634).

Un año después, J. Striedter (1989) defendía la tesis de que la reacción formalista contra el biografismo crítico anterior, llevó a los teóricos rusos a centrarse en aquellos ámbitos en los que el autor no estaba presente (los procedimientos artísticos generales, la historia literaria sin nombres[7], los efectos estéticos, el folklore, etc.) y situaba las poéticas formalistas y estructuralista de Praga como claros antecedentes de la escuela alemana de la recepción. Todos estos testimonios confirman, pues, una de las tesis fundamentales de dicha escuela, según la cual cada época hace una lectura distinta según su horizonte de expectativas. No es de extrañar, pues, que a la visión estructuralista del formalismo ruso de las décadas de los sesenta y setenta, le sucediera esta otra visión más acorde con las tendencias de la crítica literaria de los años ochenta[8].

Ahora bien, tampoco se debe confundir el tipo de recepción atendida por los estudios formalistas de manera precoz y embrionaria con la que reivindicaron posteriormente las poéticas de la lectura de dicha década. El relativismo historicista del formalismo ruso, atento a las modificaciones formales que hacen avanzar la historia

---

[6] Concretamente se valoraba el artículo de Shklovski "La construcción del relato y la novela" (1925) como "un intento de explicar las intuiciones estructurales de los lectores estudiando sus expectativas formales" (Culler, 1975, p. 315).

[7] Morson (1985) encuentra paralelismos interesantes entre el pensamiento de uno de los formalistas más apegado a esta idea, O. Brik, y la hipótesis mantenida por S. Fish, uno de los representantes más conocidos de lal teorías norteamericanas sobre la lectura, en "Literatura e historia: Problemas teóricos y estudios del caso ruso" (1983).

[8] Lo que explica también las conexiones que se establecieron, en esta época y posteriormente, entre el formalismo ruso y la deconstrucción (cf. Volek 1985, 1992; Asensi, 2003).

literaria, no es el mismo relativismo de ciertas versiones de la estética de la recepción. El valor estético no depende nunca, para los formalistas, de las demandas y gustos populares, sino de aquellas estructuras que renuevan los hábitos culturales y artísticos, que ponen de nuevo en movimiento el proceso de percepción de la forma[9]. Si bien, como decimos, la figura del receptor está muy presente de manera implícita en la mayoría de los trabajos formalistas, el motor del cambio no es situado por *Opojaz* simplemente en el lector sino en la interacción compleja entre la serie literaria y las series extra-literarias. De ahí que sea más correcto mantener el término de perspectiva evolutiva-finalista que el de perspectiva receptiva para referirse al enfoque practicado por sus trabajos.

Otra fuente muy eficaz para determinar el punto de vista empleado por el formalismo en sus análisis literarios, se encuentra en las críticas recibidas por el formalismo de parte del marxismo. Como señalaba Tiniánov en una de sus afirmaciones estético-receptivas *avant la lettre*, los detractores de una corriente resultan siempre más perspicaces que sus partidarios para detectar las innovaciones que ésta introduce[10]. En este caso, los marxistas, firmes defensores del enfoque genético, vieron claramente cómo el Formalismo basculaba constantemente hacia el lado del receptor, desarrollando un enfoque finalista. De esta forma, Bajtín [Medvedev, 1928] señalaba disgustado la incapacidad formalista para superar el subjetivismo psicológico. Al separar la obra de su contexto ideológico, los formalistas se centraron en sus efectos perceptivos (*zaum*, desautomatización), lo cual significaba para Bajtín, hacer depender el juicio crítico de las condiciones fisiológicas individuales de la recepción de la obra:

> "La base de su teoría –desautomatización, percepción de la estructura, etc.- presupone, justamente, la presencia de una conciencia perceptora subjetiva.
>
> Es más, la teoría de los formalistas en sus aspectos más sustantivos se reduce a una especie de psicotécnica de la percepción artística, es decir, al esclarecimiento de las condiciones psicotécnicas generales mediante las cuales se percibe la construcción artística" (p. 232).

Y continuaba unas páginas más adelante:

---

[9] Véase al respecto uno de los primeros trabajos de Jakobson, titulado "Las tareas de la propaganda artística" y publicado en el número 8 de la revista *Iskusstvo*, (cf. Jakobson, 1992, pp. 153-155), como muestra de las reivindicaciones formalistas sobre la necesidad de luchar desde la política cultural contra los gustos estéticos reaccionarios de las masas, promoviendo un arte estéticamente revolucionario.

[10] En palabras del formalista ruso ("Las formas del verso de Nekrassov"): "El oído de los contemporáneos es más fino, y si bien sus elogios no son del todo clarividentes, sus reproches, por el contrario, captan casi siempre lo que para ellos es lo esencial de un arte dado" (citado por Weinstein, 1996, p. 41).

> "La orientación de una obra hacia la perceptibilidad es la peor variedad del psicologicismo, puesto que aquí el proceso psicofísico se vuelve algo totalmente centrado en sí mismo, carente de cualquier contenido propio, es decir, de toda relación con la realidad" (p. 234). [...]
>
> "Relacionan la obra con el hombre ahistórico e inmutable, con alguien que no pide sino una sustitución periódica de lo automatizado por lo perceptible. El receptor no siente detrás de la obra a otra persona, a otros hombres, enemigos o amigos, siente sólo el objeto o más exactamente, su propia vacua percepción, que el objeto le produce" (p. 238).

Hay que señalar aquí, en defensa de los formalistas, que la crítica de Bajtín es bastante malintencionada, pues fundamenta sus afirmaciones en los ejemplos más extremos del primer formalismo, en aquellos trabajos que no pasaban de una declaración provocativa de intenciones, de un conglomerado de ideas que posteriormente fueron desarrolladas en una dirección distinta. Curiosamente, Bajtín no mencionaba en estas críticas la obra de Tiniánov, pues ésta habría desprovisto de fundamento a su crítica (cf. Weinstein, 1992). El concepto de desautomatización, como veremos, no sólo tiene un importante desarrollo en la obra de Tiniánov sino que además consigue dotarlo de una base científica más sólida y rigurosa, al superar la mecánica simple de fondo/ contraste que seguían las primeras intuiciones sobre el cambio de Shklovski. Por ello, las críticas que Bajtín lanzaba contra el formalismo en 1928 no eran del todo justas, cuando Tiniánov ya había dejado claro en 1924 ("El hecho literario") la necesidad de considerar el contexto socio-artístico de una obra para evaluar su impacto estético-receptivo. La psicotecnia ahistórica a la que se refiere Bajtín no se corresponde, pues, con las claras referencias sociológicas de Tiniánov[11]. Aunque, bien mirado, desde una perspectiva abstracta y funcional, la historia literaria puede contemplarse como una sucesión de dos grandes constantes (clasicismo vs. romanticismo), cuyo relevo estaría determinado por el agotamiento de las virtualidades expresivas de una de ellas y la

[11] Más bien, parece corresponderse con los métodos literarios puestos en práctica por otra de las escuelas 'formalistas' que proliferaron en Rusia a finales de la primera década del siglo XX. *Opojaz* o el Círculo Lingüístico de Moscú no fueron los únicos grupos formalistas. Junto con ellos habría que considerar al círculo de Petrov o al grupo de pushkinistas formado en el seminario de S. Venguerov (compuesto por A. Tamamshev, M. I. Lopatto y G. Maslov), cuyo interés se centró en elaborar descripciones exhaustivas y microscópicas de los recursos formales empleados por Pushkin, sin sacar casi conclusiones más allá del repertorio descriptivo (cf. Depretto-Genty, 1983). Para una explicación de las causas de la parcialidad bajtiniana en su crítica al formalismo ruso, así como de las relaciones que mantuvo este autor con los formalistas, véase Holquist (1985).

consecuente reacción de la otra[12]. Por otra parte, cuando Bajtín censura la ausencia de relación con la realidad que supone la desautomatización perceptiva, o no ha leído bien a Shklovski, o claramente ignora las constantes referencias de Shklovski al sentido último de esta técnica: renovar las relaciones con el referente.

Y lo mismo ocurre cuando Bajtín se ocupa de la concepción formalista de la historia literaria. El teórico marxista insiste de nuevo en el enfoque ahistórico de dicha concepción, regido por el modelo bio-psicológico de la desautomatización. El mecanismo desautomatizador sería la manera de animar internamente esa abstracción que es la obra literaria desgajada de su contexto social. Esta vez, en cambio, Bajtín sí cita las correcciones sociológicas de Tiniánov, pero le parecen insuficientes e incapaces de explicar correctamente la dialéctica serie literaria/ serie social: efectivamente, se produce un intercambio de elementos entre las dos series, tal y como señalaba Tiniánov, pero el formalista se equivoca al sostener que un hecho de *byt* se convierte en artístico una vez entra en la estructura literaria. Para Bajtín, la significación vital de este hecho nunca se olvida. De nuevo, la perspectiva genética de Bajtín hace imposible la conciliación de su punto de vista con la perspectiva finalista del formalismo. Tiniánov no niega la 'significación vital'. Lo que ocurre es que lo que le interesa describir es sólo el nuevo comportamiento que dicha significación adquiere en la obra literaria. Para Bajtín sería más correcto hablar de una superposición de la significación literaria sobre la ya preexistente social, pues sin esta última, ¿qué interés tiene para la literatura tomar elementos de fuera?

Bajtín sólo acepta como válido el concepto de desautomatización si se lo relaciona con el contexto socio-ideológico, si se logra explicar cómo una obra contrasta o rompe con el horizonte ideológico de cada época. Sin esta relación, la teoría formalista de la evolución literaria se queda, en su opinión, en lo psico-físico. Curiosamente, la versión que manejó Shklovski de su concepto de *ostranenie* tras la década de los años treinta se aproximaría bastante a las correcciones expuestas por Bajtín. Pero hay que advertir que ya en la etapa formalista, si bien Shklovski no tuvo en consideración el horizonte ideológico al que se refiere Bajtín, el concepto de desautomatización iba mucho más allá de lo psico-físico, pues se fundamentaba principalmente en las relaciones que las obras literarias contraían

[12] Esta tesis parece confirmarla el recurso constante, no sólo en Shklovski sino en los otros formalistas, a explicar una época literaria por comparación con otra pasada: los futuristas y la generación de Pushkin, el barroco y la vanguardia, ... (cf. Depretto-Genty, 1992; Pozner, 2005).

entre sí en la cadena de la historia literaria. Lo 'psico-físico' había sido aducido por Shklovski para comprender el mecanismo general del automatismo perceptivo, pero sus análisis literarios, mucho más complejos de como los pinta Bajtín, no reducían la explicación a estos condicionantes perceptivos[13]. Es más, en sus ejercicios de crítica literaria, Shklovski permanecía fiel a sus principios y consideraba lo psico-físico al mismo nivel que lo ideológico, esto es, como un factor ajeno a la disciplina literaria.

Por último, las acusaciones de estatismo proferidas por Bajtín contra el formalismo vuelven a responder más al enfrentamiento entre el punto de vista genético y receptivo que a la verdad y la justicia. Para Bajtín, los formalistas toman la obra como algo ya dado, ya creado, y olvidan que en realidad se trata de un proceso en continua gestación. Las críticas de Trotski (1924) iban en la misma dirección: el líder marxista acusaba a los formalistas de practicar abstracciones kantianas, desvinculadas de su contexto de gestación. El método de los formalistas, en opinión de Trotski, sólo puede ser valorado como un paso previo del marxismo, incompleto en sí mismo porque no había sido capaz de explicar "por qué y cómo aparece, en tal periodo histórico, tal o cual tendencia artística, es decir, qué ha expresado la necesidad de tales formas artísticas con exclusión de otras y por qué" (p. 140). Sin embargo, lo único que no tienen en cuenta los teóricos de *Opojaz* es el momento –para ellos extra-artístico- de la primera gestación de la obra. Los formalistas casi nunca dicen nada de la fuerza motriz que la ha originado, fuerza que para el marxismo proviene de la economía y de las contradicciones de clase: el arte refleja siempre los problemas ideológicos del horizonte social en el que se gestó. Su foco de atención se centra, en cambio, en la gestación que proviene de la interacción entre el texto y la lectura que su autor hace de la tradición literaria precedente. Los formalistas rusos insistieron mucho en que la obra literaria era un proceso en movimiento más que una estructura terminada, en que sólo cuando la obra es percibida en su dinamismo, el valor estético de la misma está siendo aprehendido.

[13] Las críticas de Bajtín son también refutables con el mismo argumento: es una ingenuidad considerar que la estructura de la percepción no condiciona en modo alguno la aprehensión de las obras de arte y que ésta se ve determinada exclusivamente por factores socio-ideológicos. La comprensión del funcionamiento psico-físico de la percepción, como mostraremos en el capítulo final de este trabajo ("Fundamentos neurológicos de la desautomatización"), puede proporcionar pistas muy útiles para comprender el fenómeno de la apreciación estética.

Las principales diferencias entre el marxismo de Bajtín y el formalismo de *Opojaz* provienen, pues, de la adopción de un punto de vista radicalmente contrario: genético en el primer caso, finalista en el segundo. Los formalistas sí relacionaron en su última etapa la serie literaria con la social pero no de manera causalista como el marxismo, sino evolutiva. Además, lo que les interesa describir de la interacción entre la serie social y la serie literaria, es lo literario-verbal de dicha interacción y no lo social (cf. Volek, 1985). En "En torno a la cuestión de los formalistas" (1924), Eichenbaum sostenía que formalismo y marxismo coincidían en el interés por la evolución, sólo que los marxistas no consideraban evolutivamente más que la política. Al ocuparse de la literatura, la consideran genéticamente, como reflejo de otro orden, privándola así de toda su especificidad literaria. Paradójicamente, el marxismo se mostraba revolucionario en materia política pero conservador en todo lo demás, por lo que fue incapaz de percibir el carácter revolucionario y renovador de las propuestas formalistas para el estudio de la literatura.

2.3. Autotelismo, mimesis y convención artística

El rechazo formalista de la perspectiva genética conduce a los miembros de *Opojaz* a defender una concepción autotélica de la literatura que se opone, no sólo a la teoría marxista del reflejo sino también a la visión tradicional del arte como mimesis de la realidad. La literatura, sostienen los formalistas, no refleja la realidad sino que la transforma al incorporarla a su sistema, estructurado por un conjunto de convenciones propias no realistas. Ahora bien, este autotelismo, lo hemos visto, debe ser matizado en el caso de V. Shklovski, para el que la obra no debe ser explicada a partir de la realidad que está en su origen sino a partir de la realidad que la obra origina. De esta forma, la obra literaria conecta con la realidad, pero no como una refracción de la misma sino como una acción que la resucita.

La cuestión de la mimesis está, por tanto, implícita en la teoría literaria de Shklovski, lo que ocurre es que nunca aparece con ese nombre. El formalista ruso no se pregunta abiertamente el por qué de la necesidad de transformar la realidad en arte, de trasladar lo extra-artístico a un medio literario distinto del suyo, pero, sin embargo, esta cuestión ronda alrededor de muchas de sus reflexiones. Desde el momento en que le asigna

al arte la función de desautomatizar la percepción de la realidad y caracteriza a la literatura mediante los conceptos de forma y procedimiento, la mimesis entra de lleno en sus propuestas teóricas. Simplemente hay que explicitar los presupuestos que le llevan a relacionar la especificidad formal literaria y su función desautomatizadora[14]. Veámoslo detenidamente:

En primer lugar, de las afirmaciones del crítico ruso se desprende que la percepción de la realidad es ya un tipo de forma. Es decir, nuestra relación con la realidad, nuestra manera de aprehenderla, no es nunca inmediata sino que se da por la intermediación de formas: estructuras lingüísticas, estructuras perceptivas, etc. Por razones de economía energética, estas formas funcionan de manera automática en la vida cotidiana. Son formas ya hechas que aprendemos y adoptamos para movernos en el mundo y resolver todo tipo de cuestiones prácticas. Shklovski –recordémoslo- apuntaba que este tipo de comportamiento se mueve en el ámbito del reconocimiento y no en el ámbito estético de la visión. El reconocimiento nos evita tener que establecer una forma cada vez que queremos percibir el mundo y, justamente por ello, nos obliga a movernos entre formas y estructuras ya dadas y separadas de la realidad.

Ahora bien, Shklovski no sólo afirma que la función del arte consiste en contrarrestar el automatismo perceptivo que rige en nuestra relaciones cotidianas con la realidad, sino que además señala al procedimiento formal como el responsable de esta función. Al trans*forma*r la realidad, al trasladarla a una forma no habitual, realizamos toda una serie de conexiones y relaciones semánticas que se asemejan a las primeras percepciones de la realidad. Abandonamos las formas ya hechas con las que habitual y automáticamente la contemplamos (la reconocemos) y creamos unas nuevas que nos traen de vuelta su contacto. Ello nos indica que la forma artística, para Shklovski, no es nunca una forma completamente dada sino una forma que se debe crear cada vez, una estructura en la que es necesario recorrer el trazado de relaciones que la componen para poder aprehenderla. El recorrido detenido en la forma, que impone el carácter autotélico del arte,

[14] Concordamos con J. D. Pujante (1992) cuando afirma que "en el Formalismo el paso del concepto físico de obra al de proceso creador no entraña un salto en el vacío, sino un sencillo paso que los formalistas, por principios, no quisieron dar" (p. 68), pero diferimos, en cambio, con la noción de mimesis que este autor atribuye a la teoría literaria formalista. Para Pujante, la concepción de mimesis que late tras los planteamientos teóricos de los rusos es la de "*imitación de la fuerza creadora de la naturaleza* por medio de una fuerza de creación artística similar" (p. 74). Nosotros, en cambio, proponemos una noción de mimesis 'efectual' (vid. infra.).

es por tanto el responsable de que la realidad pueda ser recuperada con una intensidad estética. En Shklovski, pues, la percepción de la forma es también la percepción de la realidad.

Otros formalistas, como Jakobson (1919-1921, 1921), se habían referido asimismo a esta capacidad del la literatura para rescatar el referente, sin embargo, la definición de la función poética que se mantiene constante a lo largo de su trayectoria científica es una definición exclusivamente autotélica. V. Shklovski parece ser así el único formalista en el que el autotelismo de la forma artística, el momento de detención en la forma, se equipara con el proceso de contemplación estética de un referente. Al menos, es el teórico en el que el cariz teleológico de la metodología empleada traspasa claramente los límites de la inmanencia textual para desembocar en el ámbito de la percepción estética. La perspectiva adoptada por Jakobson para acercarse a la literatura es tan teleológica como la de Shklovski, sólo que como la finalidad poética que él describe apunta al propio mensaje, el enfoque finalista queda convertido en un enfoque inmanente. En una entrevista concedida por Jakobson en 1972, lo dejaba bien claro:

> "La obra de arte debe tener eso que yo llamo la literariedad, eso que llamamos el procedimiento, la palabra no es muy buena, *device* en inglés o *priëm* en ruso, es mejor. Creo que sin esto se pierde de vista la dominante de la obra. [...] la dominante, el elemento que forma la obra literaria como tal, es justamente esta literariedad. ¿Qué es esto? Es una orientación completamente necesaria hacia el signo poético en sí mismo, hacia el sistema de signos. De otra forma, todo se pierde" (Jakobson, 1984, p. 23).

Inmediatamente a continuación, Jakobson añadía: "lo bello forma parte del procedimiento. El estudio literario no debe desembocar en un simple catálogo de procedimientos. No, el catálogo de procedimientos es, si usted quiere, un pseudo formalismo, no era éste nuestro objetivo" (ibidem, p. 24). A pesar de este reconocimiento, los trabajos críticos del Jakobson ex-formalista (del Jakobson 'académico', como lo denominaba Shklovski) parecen obviar esta conexión de la 'belleza' con el procedimiento. Ello se debe quizás al hecho de que Jakobson se consideró siempre como un lingüista interesado en la poética, para el que este tipo de cuestiones se salían del ámbito lingüístico para entrar en el estético. Por el contrario, en Shklovski sí que encontramos una teoría estética y una noción de mimesis implícitas tras su concepción autotélica del arte. Ahora bien, se trata de un entendimiento de la mimesis especial, no como copia sino como

reproducción formal de la realidad: la literatura crea duplicados formales de la realidad para poder percibirla (formarla) de nuevo, con una intensidad desacostumbrada.

Nos hemos referido ya a esta particularidad del pensamiento de Shklovski con la expresión, tomada de J. Cohen (1974, 1982), de 'mecanismo en dos tiempos'. La percepción autotélica del arte no es así sino el paso previo y necesario (primer tiempo) para la percepción estética de la realidad (segundo tiempo). Sin embargo, hay que aclarar que en Shklovski este mecanismo se compone de un solo tiempo: a la percepción de la forma no le sucede la percepción de la realidad sino que percibir la forma detenidamente *es* percibir de nuevo la realidad. En esta peculiar fusión de los dos tiempos reside la originalidad y acierto de su teoría literaria, que defiende que sólo mediante el estudio de las leyes específicas de la forma podemos comprender la repercusión estética del arte.

La teoría que contempla la literatura como un 'mecanismo en dos tiempos' insiste más, por el contrario, en la sensación de inmediatez que caracteriza la percepción estética. Paradójicamente, la detención en los procedimientos formales, en el medio artístico, produce la ilusión de que la realidad está siendo aprehendida de manera inmediata. Las formas habituales y automatizadas sustituyen la realidad, la convierten en un signo, nos alejan de ella. Por el contrario, las formas autotélicas y opacas del arte, al reproducir el proceso en el que la realidad se forma, parecen disolverse en el efecto intenso de realidad que producen. El arte funcionaría así como un medio cuya finalidad última es hacer desaparecer todos los medios, incluso a sí mismo, para de esta manera dejar aparecer la realidad. Quizás uno de los pensadores que mejor ha expresado este mecanismo artístico paradójico sea G. Hartman (1975), al compararlo con el proceso que se desarrolla en un truco de magia: la magia, la inmediatez, no puede prescindir de algún tipo de medio (un gesto, una varita, ...) o palabra (abracadabra). Pero este medio no tiene el carácter sustitutivo de un signo[15], sino que se trata más bien de un aviso que nos informa del milagro inmediato que va a suceder a continuación. El propio Shklovski no es ajeno a esta

[15] Como señalábamos en el capítulo anterior, la crítica de la deconstrucción al carácter iterativo de los signos lingüísticos, conecta en varios puntos con la concepción poética de Shklovski: el 'signo artístico' no sustituye, no es susceptible de ser repetido en otros contextos, porque no es más que un proceso (un estructurarse) que debe ser trazado cada vez de nuevo.

interpretación[16] pero, sobre todo en su etapa formalista, predomina en él la idea de que se trata de un proceso simultaneo, en el que es necesario comprender y analizar la estructuración de la forma para explicar el valor estético de las obras literarias.

Para comprender la insistencia formalista en el carácter autotélico de la literatura, hay que tener en cuenta asimismo que el modelo artístico del que parten sus primeras reflexiones teóricas es el de la vanguardia pictórica y poética de principios del siglo XX. El ideal artístico de los grupos de vanguardia era, como se sabe, decididamente anti-mimético, pero, como estamos tratando de mostrar aquí, la negación vanguardista de la mimesis tenía que ver más con un entendimiento estrecho de la misma que con el movimiento referencial que todo arte promueve. Parece, por tanto, existir en ocasiones cierta confusión a la hora de precisar en qué consiste exactamente la desvinculación del arte moderno respecto de la realidad. Para evitar los equívocos habría que distinguir entre dos procesos íntimamente ligados entre sí y, sin embargo, distintos: la construcción de la estructura artística y la producción de los efectos artísticos. En el primer caso, el arte moderno sí busca deliberadamente una separación de las dependencias miméticas respecto de la realidad, construyéndose a partir de una serie de procedimientos deformadores (*sdvig, smeščenie*, en ruso) como, por ejemplo, los practicados por el cubismo. El arte rompe así con la ilusión referencial y subraya sus propios procedimientos compositivos convencionales[17].

Ahora bien, la construcción artística autotélica no bloquea tanto el movimiento referencial como un modo de referenciar –de formar- que se ha vuelto automático. Desde el punto de vista constructivo, la estructura artística se compone de un conjunto de procedimientos convencionales que la alejan de la realidad; pero, desde el punto de vista finalista, dicho alejamiento se traduce en un incremento del efecto de realidad. El arte, por tanto, no mimetiza la realidad sino una determinada forma de percibir la realidad, un determinado efecto (desautomatizador) de ésta. Con el término de '*mimesis efectual*' nos referiremos, pues, a esta peculiar concepción mimética que subraya el convencionalismo no

[16] Así, por ejemplo, leemos en una de sus obras tardías: "Al conocer el mundo, el artista acerca infinitamente su razonamiento al objeto, lo acerca de tal modo, que consigue como una contemplación directa de la verdad" (1971a, p. 26).

[17] En opinión del primer Shklovski esta característica, acentuada por la vanguardia, era sin embargo una nota de todo el arte, que sigue las leyes convencionales de las que se sirve para su construcción antes que las leyes que rigen en la realidad. Por otro lado, la parodia (el otro de los grandes modelos artísticos de la teoría formalista junto con el arte vanguardista) propugnaba también la deformación antes que la imitación, subrayando sus propios procedimientos compositivos.

imitativo de la estructura artística, al tiempo que insiste en el incremento del poder referencial que dicho convencionalismo produce.

La 'mimesis efectual' que subyace a la concepción artística de Shklovski se manifiesta con especial claridad en sus reflexiones teóricas sobre el cine. Al enfrentarse con el nacimiento de un nuevo arte, el formalista ruso se veía obligado en cierta medida a plantearse ciertas cuestiones elementales de poética, que en el caso de la literatura había obviado por contar ya con una larga tradición al respecto. El cine fue objeto temprano del interés de Shklovski puesto que, en tanto que defensor de una poética de la originalidad, el séptimo arte le permitía ser testigo del momento –vedado para el caso de la literatura- en el que se origina un procedimiento. Esto es, asistir a la invención y descubrimiento de los procedimientos, cuando su potencial estético-desautomatizador se encuentra menos desgastado. Sin embargo, por otra parte, el cine contravenía uno de los principios básicos del arte vanguardista del momento: se trata de un arte mimético que carece de los recursos del extrañamiento y la deformación, puesto que no puede eludir la presentación directa, fotográfica, de los objetos. Si "cada escritor crea su relación particular entre palabra y objeto" y "crear estas relaciones es, justamente, una de las principales tareas del escritor", como afirmaba en "Las leyes del cine" (1927, p. 90), el séptimo arte parecía estar privado de este recurso[18]. Ello le había llevado a Shklovski (1923) a situar el arte cinematográfico dentro del dominio del reconocimiento y no de la visión.

Más tarde matizaría sus primeras afirmaciones, mostrando cómo, en la fase del montaje, el cine podía construir un tipo de presentación artística no mimética. Asimismo, pondría especial interés en demostrar el carácter convencional del cine que, pese a su dependencia de la fotografía, se valía de toda una serie de recursos para dotar de mayor poder ilusorio-referencial a sus deficientes instrumentos de captación de la realidad. Por ejemplo, en "Las leyes fundamentales del encuadre cinematográfico" (1927), llamaba la atención sobre la no identificación entre los objetos fotografiados y los objetos reales. Pese a la poderosa ilusión óptica del cine, los objetos que aparecen en la pantalla no son los objetos reales, sino sólo una fotografía de los mismos, en dos dimensiones, que no se

[18] Todavía en 1972, comparando el cine con la literatura, afirmaba que el movimiento semántico que llevaban a cabo ambas artes era diametralmente opuesto. Mientras que en la literatura, se parte de lo general (el significado general y automatizado de una palabra) para llegar a lo particular (el significado concreto y novedoso obtenido por los diferentes procedimientos artísticos), en el cine se parte de objetos concretos para alcanzar un significado más amplio.

corresponde exactamente con la tres dimensiones de la realidad. Ello se debe a que la cámara es un solo ojo que no puede igualar nuestra visión binocular. Por lo que concluía: "La profundidad de la pantalla y la continuidad del movimiento sobre ésta no son un fenómeno físico, sino psicológico" (p. 108).

Con el término 'psicológico', Shklovski se refería a la proyección subjetiva que completa las deficiencias y carencias reproductoras del arte[19]. Esta labor de llenado puede ir desde el añadido de la tercera dimensión o la imaginación de los colores, hasta la identificación psicológica con los héroes: "Existe toda una serie de imágenes basadas en el principio estereoscópico, que nos dan una percepción completa de los cuerpos plásticos sobre la pantalla, pero también sin su ayuda vemos en el cine una calle, o una mujer, y a veces incluso nos enamoramos de ella" (pp. 110-111). Es decir, que el arte, hasta el más realista, es una construcción convencional regida por unas leyes, que el receptor debe conocer para colaborar en su descodificación. Justamente, el detenerse en dicha descodificación convencional genera un tipo de percepción no automatizada.

Hay que aclarar aquí que por 'convención' Shklovski entiende el procedimiento artístico propio que deforma la realidad y exige un esfuerzo descodificador, y no simplemente una 'ley artística conocida'. Pues, recordémoslo, en el arte también se automatizan los procedimientos formales y, de ahí, la necesidad de idear nuevos 'convencionalismos'. Ello explica que Shklovski se opusiera al cine sonoro y al cine en color, porque veía en ellos una orientación contraria a la obstaculización de la forma que él propugnaba. En su opinión, el futuro del cine no pasaba por facilitar su percepción aumentando su poder de ilusión referencial, sino por la creación de un lenguaje convencional propio que obligara a una descodificación costosa. Sólo así se consigue una percepción estética no automatizada:

> "La misión del arte es preferentemente la de acumular los convencionalismos.
>
> La convencionalidad, ya tantas veces explicada, acaba por actuar de manera automática: su importancia aparece evidente una vez que se descuidan todos los elementos intermedios.
>
> El cine seguirá el camino de un constante aumento de convencionalidad" ("Las leyes del cine", 1927, p. 103).

[19] "La representación sobre la pantalla tiene un carácter extremadamente convencional; se compone de una serie de movimientos convencionales, ligados en el plano asociativo con los momentos reales. Es como si nosotros completásemos la pantalla. Es como si viésemos el color en la pantalla..." (p. 111).

De ahí que Shklovski aplaudiera la renovación de los procedimientos de montaje que supuso el cine de Eisenstein. Mediante el llamado 'montaje intelectual', el cineasta ruso había ideado un modo indirecto de sugerir significados más allá de la simple muestra fotográfica. Para ello Eisenstein se había inspirado en la técnica constructiva de los ideogramas japoneses, a los que dedicó varios años de estudio: en el lenguaje japonés un nuevo concepto se forma a partir de la yuxtaposición de dos ideogramas ya existentes. Del mismo modo en el cine: "A partir de la combinación de dos representaciones obtenemos el trazado de algo que no es representable gráficamente [...] El cuchillo y el corazón [dan] la tristeza. ¡Pero se trata del montaje!" (citado por Pozner, 1996). De esta forma, el cine conseguía acercarse en cierto modo al proceder de la literatura, que prefiere una presentación indirecta de los objetos antes que el empleo del nombre habitual para referirse a ellos[20].

En el libro sobre Eisenstein que Shklovski escribió en 1972, retomaba la cuestión constatando cómo la mejor reproducción de la realidad no es necesariamente la más fiel sino aquella que resulta de la descomposición y recomposición de lo real[21]. En esto, el arte no difiere del resto de los inventos ideados por el hombre. Así por ejemplo, los primeros intentos por construir un aparato volador resultaron un fracaso por permanecer demasiado fieles a la forma del pájaro. El hombre inventa el avión sólo cuando separa las funciones implicadas en el vuelo –el ala sirve tanto de planeador como de hélice- y las reasigna en una estructura nueva. "Sergei Mijailovich lo había comprendido. Se había dado cuenta de que era imposible copiar un objeto para hacer otro. Es necesario esclarecer el principio estructural de este objeto y utilizarlo de manera nueva" (p. 93). La imitación artística de la realidad pasa siempre por la transformación de la misma: "La cultura humana es «fruto de un montaje»" (p. 94). De ahí que resulte necesario deformar la realidad para conseguir un mejor efecto de lo real[22].

---

[20] "al Tolstoi narrador no le importan absolutamente nada las cosas tal como son. Las cosas le sirven tal y como él las muestra" ("Las leyes fundamentales del encuadre cinematográfico", p. 106).

[21] Tal había sido el camino seguido por el arte de vanguardia. Con el cubismo, por ejemplo, "empezó a examinarse la cosa, a descomponerla, se intentaba representarla no solamente tal como se ve, sino como se conoce" (Shklovski, 1940, p. 22).

[22] Una idea muy similar la expresaba S. Langer (1957) para describir la técnica escultórica de Miguel Ángel. El artista italiano, consciente de la imposibilidad de otorgar al mármol una sensación de vida mediante la imitación directa del color de la carne humana, optaba por buscar cómo lograr mediante determinadas técnicas sugerir el color en sus esculturas para alcanzar la impresión de estar vivas, en lugar de colorearlas. El

Ahora bien, como la realidad es percibida habitualmente mediante formas automáticas, la tarea de crear una forma literaria capaz de producir la visión estética, a la que se refiere Shklovski, no resulta sencilla. La creación de una forma nueva en la que reformular la realidad no es garantía por sí sola de un resultado estético. Previamente, el creador literario ha debido experimentar una visión estética para la que construye una forma capaz de generar o reproducir una visión similar. La cuestión de la traducción entre el arte y la realidad es, pues, también la cuestión de la traducción entre mente creadora y procedimiento artístico. De ello nos ocuparemos con mayor profundidad en la última parte de este trabajo, mostrando cómo la desautomatización es un mecanismo creativo de primer orden, decisivo para comprender gran parte de los procesos que se dan en el ámbito de lo que la retórica denominó *inventio*.

Por el momento, baste decir que Shklovski apenas si tocó este problema en sus obras, salvo algunas excepciones. Una de ellas, la representa su trabajo "Sobre la poesía y el lenguaje transracional" (1916), en el que –como veremos- se aludía al origen fónico e impreciso (concepto de 'mancha sonora') del lenguaje poético. La otra hay que buscarla en sus últimas obras, en las que la idea de que la invención artística está precedida por una visión original de la realidad se convierte en una constante de su pensamiento. Precisamente, en una de sus obras escritas en esta etapa, Shklovski afirmaba: "A través del arte, el hombre ve la vida. Frecuentemente no confía en el arte porque en su existencia cotidiana no sabe ver la vida. No tiene tiempo, se ha acostumbrado demasiado a ella; la vida se le ofrece como empaquetada" (1972, p. 135).

Es decir, se podría decir que un arte previo al arte de la selección lingüística consiste en ser capaz de ver la realidad de forma desautomatizada para poder así expresarla con los procedimientos literarios más adecuados. Éste va a ser uno de los consejos fundamentales que ofrece Shklovski en su manual sobre *El oficio del escritor y su técnica* (1927): "Para aprender a escribir no se necesitan aprender reglas, sino habituarse primero de todo a ver las cosas de modo autónomo" (p. 15).

---

arte efectúa, pues, "la reproducción de un apariencia determinada sin una representación concreta de la misma, mediante la producción de una impresión sensorial *equivalente* en vez de una literalmente similar, en términos del limitado material legítimo que no puede copiar ingenuamente la propiedad deseada del modelo" (p. 101).

El creador, por tanto, en la concepción artística de Shklovski, no imita la realidad sino que crea una forma que reproduce "la sensación producida por un objeto" (1917, pp. 57-58). Esta noción 'efectual' de la mimesis es posible encontrarla en otros pensadores y escritores[23]. La mayoría de ellos la describen como un tipo de imitación emocional. Así por ejemplo, J. Cohen (1966) definía la función poética como aquella cuya finalidad consiste en "forzar al alma a *sentir* lo que de ordinario se contenta con sólo *pensar*" (p. 218)[24]. En ocasiones –como veremos- Shklovski también recoge este matiz sentimental, pero normalmente se limita a describirla como reproducción de la 'sensación' o de la percepción primera e intensa de los objetos. Como mostraremos en uno de los capítulos finales, la definición perceptiva de Shklovski facilita la conexión de sus descripciones literarias con los últimos descubrimientos sobre el funcionamiento neurológico del arte.

[23] Quizás su formulación más conocida sea la del adagio mallarmeano, según el cual la poesía busca "*pintar, no la cosa, sino el efecto que ella produce*" (citado por Cohen 1966, p. 208). También H. Bergson afirmaba algo muy similar cuando sostenía que el poeta "fijará entre las manifestaciones exteriores de su sentimiento aquellas que nuestro cuerpo imitará maquinal, aunque levemente, al percibirlas, de modo que nos coloca de golpe en el indefinible estado psicológico que las provocó" (*Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 1943, p. 141). En S. Langer (1957) leemos: "En el logro de *efectos* consiste la función abstractiva del arte" (p. 99). Por su parte, R. Núñez Ramos (1998), sostiene también en esta línea que la "semejanza no es una relación entre la palabra y la cosa, sino entre lo que el poema evoca en el lector y lo que evocaría la cosa o el acontecimiento"(p. 86).

[24] La teoría de este autor muestra sorprendentes paralelismos con la del formalista ruso. Su consideración de los desvíos poéticos como un mecanismo en dos tiempos, también suponía una positivación de la primera fase negativa, en una segunda fase en la que tales desvíos no eran excepciones lingüísticas sino medios necesarios para lograr un efecto poético, "el precio que hay que pagar para alcanzar una claridad de otro orden" (Cohen 1966, p. 199). Considerar el lenguaje poético como desvío supone hacerlo desde un modelo funcional de la comunicación, que presupone como fin principal comunicativo asegurar la circulación de la *información*. En cambio, si lo que se pretende es crear un efecto poético, los recursos literarios ya no son *anomalías* sino rasgos *normales* de una modalidad lingüística artística. Por tanto, concluía Cohen: "La poesía se define en relación con dos códigos: negativamente en relación con uno de ellos y positivamente en relación con el otro" (p. 210). La razón de esta duplicidad, la encontraba Cohen en la relación antinómica que opone a estos dos códigos: "El sentido nocional y el sentido emocional no pueden existir juntos dentro de una misma conciencia. El significante no puede inducir al mismo tiempo dos significados que se excluyen. Por esta razón, la poesía ha de hacer uso de un rodeo: ha de cortar el lazo original entre el significante y la noción para reemplazarlo por la emoción; ha de bloquear el viejo código para hacer posible el funcionamiento del nuevo. La poesía no es *algo distinto* de la prosa, sino que es la *antiprosa*. La metáfora no es un simple cambio de sentido, sino que es su metamorfosis. La palabra poética es a la vez muerte y resurrección del lenguaje" (p. 220).

Repaso de la trayectoria crítico-literaria de Viktor Shklovski

> "Mi vida consiste en una serie de retazos, unidos únicamente por mis costumbres" (*Viaje sentimental*, p. 312).

El concepto de desautomatización pasa como una aguja sin hilo a través de las distintas obras de Viktor Shklovski. No se puede considerar cada uno de sus escritos como un capítulo de una misma obra, cada uno de sus ensayos como la variación sobre un mismo tema, y, sin embargo, la desautomatización aparece una y otra vez, bajo diferentes máscaras, a lo largo de toda su trayectoria investigadora. No hay, pues, un hilo conductor. Sólo las huellas de una aguja que pasa horadando todas sus páginas. En los capítulos que siguen pretendemos seguir su rastro, observar cómo se camufla y se transforma, cómo contagia las ideas a las que se adhiere mostrándolas bajo una luz desacostumbrada.

Visto el carácter aglutinante del concepto, tal y como lo mostrábamos en los capítulos anteriores, nos veremos obligados a exponer otras ideas de la teoría literaria shklovskiana con las que la desautomatización guarda una estrecha relación. No obstante, dado que el concepto de Shklovski es ya bastante conocido, sobre todo a partir del artículo-manifiesto "El arte como artificio" (1917), trataremos de omitir aquellas formulaciones del mismo que son ya del dominio público teórico-literario y que hemos adelantado en el primer capítulo. En estos casos, nos limitaremos a unas breves menciones. Nos centraremos más, en cambio, en detectar la presencia de la desautomatización en las obras del investigador ruso menos citadas, así como en rescatar aspectos de la misma poco destacados hasta el momento.

Nuestra exposición mostrará asimismo el vínculo indisoluble que existe entre la perspectiva evolutivo-finalista y el análisis inmanente del formalismo ruso, expuesto en el capítulo precedente, y cómo dicho vínculo se establece a partir de la función de eje que el concepto de desautomatización desempeña en la teoría literaria de este crítico literario ruso. Asimismo, veremos que la reivindicación frecuente en sus escritos sobre la existencia de una legalidad interna en el arte, no responde simplemente a una convicción en el carácter autotélico de la forma artística, sino sobre todo a la creencia de que es mostrando cómo se construye el arte como mejor se da cuenta de su efecto estético.

Vamos a dividir la obra de Shklovski en cuatro grandes bloques basándonos en un triple criterio cronológico, temático y biográfico. Dicho criterio, en realidad, no es más que uno solo: el que trata de seguir los diferentes estadios 'sincrónicos' del pensamiento literario de Shklovski y describir la evolución de uno a otro. En el convencimiento de que cada fase de la teoría literaria de un autor puede considerarse como un sistema determinado por las circunstancias vitales, socio-históricas y culturales, hemos dividido la obra de Shklovski como sigue[1]:

1) Un primer estadio de su pensamiento muy apegado a la pujante vanguardia del cubo-futurismo ruso, en el que Shklovski enumera ya gran parte de sus ideas principales de forma intuitiva, global y poco matizada. El futuro teórico de *Opojaz* ha percibido ya los elementos esenciales del arte literario y trata de abarcar un radio de fenómenos más amplio que preciso con su incipiente teoría. Al mismo tiempo, percibe sus discrepancias con la teoría literaria de la generación precedente, incapaz de dar cuenta de las nuevas producciones artísticas del futurismo, y trata de independizarse respecto de los postulados de sus mayores, superándolos. A esta primera etapa, pertenece la mayoría de los artículos escritos entre 1914 y 1917, de los que "El arte como artificio" (1917) vendría a representar la síntesis más lograda.

2) Tras ésta, distinguimos una evolución hacia una segunda etapa en la que Shklovski busca precisar gran parte de las intuiciones formuladas, de forma gruesa, en la etapa anterior. El campo de la prosa y de la evolución literaria serán los ámbitos principales entre los que se mueva su pensamiento en este segundo periodo que fechamos entre 1919 y 1925. La unidad temática de esta etapa fue reconocida por el propio Shklovski, que agrupó los artículos principales correspondientes a la misma en un solo volumen, *O teorii prozy* (1925, reeditado en 1929).

En 1923, Shklovski se exilia en Berlín donde publica un número considerable de textos, que situamos en una fase intermedia entre los bloques 2 y 3.

3) A partir de 1924, Shklovski cambia su residencia a Moscú y comienza a desarrollar una carrera profesional en el mundo del cine. Ello no obsta para que siga escribiendo artículos de crítica y teoría literaria. Ese mismo año se inicia además la gran

[1] Nuestra división, en lo que respecta a los tres primeros apartados, coincide fundamentalmente con la que sigue A. Galushkin, máximo especialista actual de Shklovski en Rusia, en *Gamburgskij sčët* (1990; cf. Depretto-Genty, 1993).

lucha entre formalistas y marxistas en *Prensa y revolución*, en la que *Opojaz* trata de redefinir sus posiciones, ampliar y renovar sus métodos de crítica literaria. A pesar de la separación física de sus miembros, éstos buscan volver a constituir *Opojaz* con unos nuevos planteamientos más acordes con el momento histórico. El "Monumento a un error científico" (1930) de Shklovski es considerado por la mayoría de historiadores como la confirmación definitiva del fracaso de estas tentativas.

4) Por último, hemos situado en un mismo bloque la extensa etapa final de su trayectoria investigadora (de 1930 a 1983) fuera ya de *Opojaz*, en donde Shklovski reformula sus estudios anteriores desde otras perspectivas para extraer nuevas conclusiones. Los viejos problemas vuelven como preocupaciones no superadas, como cuestiones abiertas y todavía sugerentes. Los tiempos han cambiado. V. Shklovski ha cambiado. La revisión de la desautomatización tiene algo de reencuentro de viejos amantes que se reconocen y se miran extrañados al mismo tiempo.

2.4. 1914-1917: Los años futuristas

> "Shklovski era sobre todo... yo no diría que era un futurista, era un crítico, un literato, un especialista de la literatura que había sabido muy pronto qué era el futurismo" (Jakobson)

> "Tras Kulbin se adelantó un estudiante achaparrado, de cabeza gorda y morena, con una gran boca y una nariz sin finura. Era V. Shklovski [...] Su discurso era el de un loco" (Eichenbaum)

El primer trabajo publicado por V. Shklovski[2], "La resurrección de la palabra" (1914), contiene ya una de las notas principales que conservan sus textos a lo largo de toda su carrera literaria: es un texto híbrido, a caballo. Los estudios sobre el formalismo ruso no se muestran unánimes a la hora de etiquetarlo. Unos lo consideran como un artículo escrito todavía desde las filas del cubo-futurismo. En la línea de las publicaciones de este grupo, algunos de los ejemplares del texto aparecieron con ilustraciones de Olga Rozánova y A. Kruchënij. Para otros (Sheldon, 1975), en cambio, constituye el primer texto formalista. Nosotros concordamos con Nakov (1985) en asignarle una función de texto puente entre uno y otro grupo: por un lado, está escrito en un tono lírico próximo a los manifiestos futuristas y su título aprovecha de manera algo irreverente las connotaciones religiosas de la expresión "resurrección de la palabra" (cf. Bogdanov, 2005), que nos recuerda a algunos de los poemas más conocidos de Maiakovski, como "La nube en pantalones". Pero, por otra parte, supone ya un intento científico –el primero- de teorizar sobre la nueva poesía futurista, de revelar sus valores poéticos al público contemporáneo, mayoritariamente hostil hacia la vanguardia.

Rememorando el año 1914, Shklovski (1940) declaraba en una de sus obras: "Yo en aquel tiempo era futurista" (p. 59). Sin embargo, según lo recuerda Livshits (1971), los futuristas nunca lo vieron como uno de ellos sino como un representante de la ciencia universitaria que aportaba la cultura filológica que les faltaba a la mayoría de ellos. Para las aspiraciones científicas del futurismo, Shklovski representaba el punto de vista externo y objetivo necesario para elaborar una teoría sólida de su práctica artística[3]. Recientemente,

---

[2] Si exceptuamos un breve artículo precoz en 1908, con tan sólo quince años, para la revista semanal *Primavera* (*Vesna*), publicación habitual de los futuristas, así como un librito de poemas titulado *Suerte de plomo* (*Svincovyj žrebij*) del mismo 1914 (cf. Sheldon, 1966).

[3] Este hecho era recordado con tintes desautomatizadores por Shklovski en sus memorias (*Žili-byli*, 1966): "En *Opojaz* se reunía la gente ligada a la poesía de Maiakovski y de Jlébnikov, es decir, digámoslo

Jaccard (2005) se ha referido a los testimonios contradictorios de los futuristas sobre la impresión causada por la lectura de "La resurrección de la palabra" en el *Perro errante*. Algunos como Pronin calificaron de entusiasta la reacción futurista ante la llegada del joven crítico. Otros (Piast), en cambio, recuerdan la acogida como un recibimiento reservado e incluso cargado de reproches, en el que Shklovski fue visto como un ignorante atrevido que buscaba la manera de colarse en el grupo futurista. En cualquier caso, "La resurrección de la palabra" constituye un texto decisivo para comprender el origen y la evolución del pensamiento de Shklovski, un texto seminal que inaugura, junto con gran parte de la concepción formalista del arte, la reflexión sobre el fenómeno de la desautomatización.

El artículo, como decíamos, fue una reelaboración de la charla-conferencia "El lugar del futurismo en la historia de la lengua", que el crítico ruso dio el 23 de diciembre de 1913 en el café-cabaret el *Perro errante* (cf. Shklovski, 1940; Livshits, 1971[4]). Recordando la génesis del texto en sus memorias (*Žili-Byli*, 1966), Shklovski relataba que, tras una velada futurista en la que Jlébnikov había sido abucheado, tomó la decisión de "explicarlo todo porque era joven" (p. 162). La acción de Shklovski supuso un paso muy importante con respecto a la postura reaccionaria de la universidad, indiferente a las nuevas manifestaciones artísticas (cf. Livshits, 1971). Si bien el formalista ruso guardó siempre muy buen recuerdo y opinión de Baudouin de Courtenay, en lo que a la valoración del futurismo se refiere, Shklovski se mostró como un alumno díscolo, que llegó incluso a discutir públicamente con su maestro en el Instituto Tenishevski para demostrar que los

---

directamente: los futuristas y los jóvenes filólogos que conocían bien la poesía de la época./ ¿Qué pudo conducir a los alumnos de Baudouin de Courtenay, predispuestos al academicismo, hacia los futuristas, esa gente ataviada a veces de forma extraña que hablaban siempre de forma extraña? El análisis de la palabra y un modo de pensar no tradicional" (p. 179). De un modo similar, R. Jakobson fue visto por Malévich como el complemento perfecto para exponer científicamente las bases de la nueva poética cubista (cf. Jakobson, 1980).

[4] En su libro de memorias, el futurista ruso Livshits resumía del siguiente modo el contenido de la charla de Shklovski: "Hablaba de la palabra-imagen y de su petrificación, del epíteto como un medio de renovación de la palabra, del arte 'del mercado', de la muerte de las cosas y del extrañamiento como un procedimiento para regenerarlas. Era ahí donde él fundaba la teoría del cambio y donde veía la tarea principal del futurismo en la restitución al hombre de la perdida de la agudeza en su percepción del mundo. Oponiendo a la 'superficie pulida' de Korolenko la 'lengua árida' de Kruchënij, desvelando el proceso de la formación de palabras injuriosas e hipocorísticas, refiriéndose al lenguaje semi-comprensible de la poesía antigua, establecía una relación entre al creación del lenguaje futurista y los procedimientos de moda del pensamiento lingüístico común" (pp. 194-195). Al parecer, Shklovski anduvo repitiendo su charla, con ligeras variaciones, a lo largo de ese año con motivo de distintas ocasiones. Se sabe que durante los actos organizados por los futuristas con motivo de la llegada de Marinetti a Rusia, Shklovski participó con la conferencia "Sobre la resurrección de las cosas".

versos futuristas eran mucho más que experimentos fonéticos aberrantes. Aunque el profesor universitario no compartía las opiniones de su alumno, el trabajo de Shklovski le impresionó considerablemente y por ello le dedicó dos reseñas en el periódico *El día*, con el título de "La palabra y 'la palabra'" (n.º 49) y "Sobre la teoría de 'la palabra en sí' y de la 'letra en sí'" (n.º 56). Los alumnos de Baudouin de Courtenay, L. Iakubinski, E. Polivánov y Bernstein, más comprensivos respecto del futurismo, entraron en contacto con Shklovski a partir de este trabajo y constituyeron poco después, junto con O. Brik[5] y B. Kushner, la primera agrupación de *Opojaz*.

"La resurrección de la palabra" resulta, pues, un texto clave para comprender los orígenes del formalismo ruso. En su valoración negativa de este grupo, Bajtín lo describía como un texto más próximo a un "manifiesto de una determinada escuela literaria" que a la "fundación de una nueva corriente en la disciplina teórico-literaria" (Bajtín [Medvedev], 1928, p. 107). Esta descripción, que pretendía vincular la debilidad del método formal a sus orígenes demasiado dependientes del futurismo, muestra indirectamente uno de los mayores valores de la escuela formalista: su interés por dar cuenta del arte vivo del presente y la puesta en práctica de un método crítico de gran flexibilidad analítica que antecede, en muchos casos, los intentos posteriores de aproximar el género ensayístico a los géneros artísticos.

En lo que a la noción de desautomatización se refiere, si bien el concepto no aparece todavía enunciado como tal, el artículo presenta una de las descripciones más directas y sencillas del efecto estético del que parte Shklovski para evaluar las obras literarias. El joven Shklovski no ha emprendido todavía los análisis textuales que unos años después le llevarán a determinar los principales procedimientos literarios. Tan sólo posee una clara intuición del efecto poético que ejerce toda gran obra y una vasta cultura lectora que le permite reunir multitud de ejemplos para mostrarlo. Partiendo de este bagaje, define la percepción desautomatizada que provoca una obra literaria como sigue: "la percepción 'literaria' es aquella en la que sentimos la forma (y quizás otra cosa además de la forma, pero ésta seguro)" (p. 64).

[5] En 1915, Shklovski conocía a O. Brik por mediación de Maiakovski. Durante ese año y el siguiente, los tres escritores coincidirían en el periódico futurista *Vzjal* (*Tomado*), para el que Shklovski escribió una reseña entusiasta de "La nube en pantalones", o en el periódico de Gorki *Anales*, junto con otros escritores como I. Babel, L. Reisner, etc., con los que se formó ya un grupo de tertulia y debates literarios (cf. Sheldon, 1966).

Por ‘forma’ Shklovski entendía aquí dos subtipos de forma, que podríamos asimilarlos a la distinción lingüística entre significante y significado (recordando siempre que las formas poéticas, en la concepción de Shklovski, no se igualan nunca a las formas lingüísticas automatizadas): la ‘forma externa o sonora’ y la ‘forma interna o imaginada’. Cuando una forma poética se vuelve demasiado habitual pierde su forma, pues deja de ser perceptible. Este hecho reporta beneficios al tipo de pensamiento científico pero supone una traba para la percepción artística. Así, en la expresión ‘la falda de la montaña’ vemos que, debido a su excesiva familiaridad, se ha perdido la forma interna y ya no percibimos el tropo que está en el origen de la expresión.

Shklovski se muestra todavía muy dependiente de la teoría de Potebniá, expuesta en sus *Notas sobre la teoría de la literatura*, de la que toma la diferenciación entre la ‘forma externa o sonora’ y la ‘forma interna o imaginada’, así como la oposición entre poesía y pensamiento práctico. Como reconocería más tarde Tomashevski (1928) en su presentación de la escuela formalista, la oposición de *Opojaz* frente a la filología precedente no se debía tanto a un rechazo de las ideas de sus antecesores como a una oposición contra el uso tradicional de las mismas. Dos años más tarde, en un trabajo titulado “Potebniá” (1916), Shklovski abandonaría ya del todo la distinción entre poesía y pensamiento práctico de este teórico, y la sustituiría por la distinción lingüístico-funcional de Iakubinski entre los usos prácticos y poéticos del lenguaje.

En cualquier caso, lo interesante de esta distinción de corte todavía simbolista es que permite observar muy bien qué entiende Shklovski por ‘forma’ desde su primer texto crítico. La ‘forma poética’ es siempre una forma perceptible, esto es, no simplemente una *estructura formada* sino una estructura que pone en marcha un *proceso de formación*: una estructura que nos enfrenta a significantes novedosos (forma externa) o que nos obliga a realizar conexiones semánticas nuevas (forma interna).

La otra gran autoridad en la que va a basarse Shklovski para exponer sus primeros pensamientos será Veselovski, de quien afirma que su *Historia del epíteto* es como “la historia del estilo poético en una edición abreviada” (p. 66). Necesariamente, la percepción del problema de la pérdida de la poeticidad de las formas artísticas llevaba a Shklovski a adoptar una perspectiva histórica, que no abandonaría ya nunca a lo largo de su extensa carrera como crítico literario. La evolución literaria –supone Shklovski- sigue la misma

lógica que la evolución lingüística[6]. Evolución ésta que, como vimos anteriormente, aparece teñida de notas viceanas y cratilistas. Así, poniendo el clásico ejemplo de '*enfant'*, Shklovski recuerda el origen tropológico de toda palabra y aduce como prueba el sorprendente efecto de belleza que resulta cuando redescubrimos la imagen fundadora de toda palabra, olvidada y borrada por el uso.

La comprensión de la evolución literaria y lingüística como parte de un mismo proceso es una idea que reaparece en todas las obras de este primer periodo. Así, en "El arte como procedimiento" (1917) leemos:

> "La vida de la obra poética (la obra de arte) se extiende de la visión al reconocimiento, de la poesía a la prosa, de lo concreto a lo abstracto, del Quijote, hidalgo pobre e ilustrado que lleva inconscientemente la humillación a la corte del duque, al Quijote de Turgueniev, imagen amplia pero vacía, de Carlomagno a la palabra *korol*. A medida que las obras y las artes mueren, van abarcando dominios cada vez más vastos; la fábula es más simbólica que el poema, el proverbio más simbólico que la fábula" (1917, pp. 60-61).

Es decir, las oposiciones que enfrentan la poesía a la prosa, la visión al reconocimiento, o lo singular a lo abstracto, son recogidas en una sola por Shklovski para ofrecer una explicación unitaria de todos estos fenómenos: la oposición desautomatización vs. automatización. La abstracción en Shklovski equivale a la codificación, a la creación de un código que encuentra una base común a la diversidad y la emplea como símbolo económico de la misma. Una vez aprendido este código abstracto, permanecemos en el ámbito del reconocimiento, sin necesidad de 'ver' los objetos que el código ya ha catalogado para poder referirnos a ellos. La evolución lingüística y literaria avanza buscando recuperar la percepción singular de los objetos, que desaparece una vez éstos son reconocidos como signos familiares.

Retomando la teoría del cambio lingüístico de Veselovski, Shklovski veía en el surgimiento del epíteto el primer estadio de la historia de la palabra. El epíteto, en realidad, no introduce nada nuevo, la palabra 'lluvia', por ejemplo, ya contiene en sí la noción de diluvio. Si surge la necesidad de añadir un epíteto a las palabras ('lluvia diluvial', por ejemplo) es porque existe la necesidad de renovar la imagen que se encuentra en el origen

[6] Veinticinco años después, en la obra que escribió sobre *Maiakovski* (1940), Shklovski recordaba con estas palabras su preocupación temprana por los problemas del cambio en el momento de escribir "La resurrección de la palabra": "me ocupaba de la filosofía misma del cambio, primero sobre el material de la arquitectura, luego sobre el de la filología" (citado por Lanne, 2005, p. 55).

de las mismas. Pero el epíteto termina también por volverse habitual y pierde su efecto de poeticidad. Prueba de ello es la aparición del tipo de epítetos fijos que los epígonos copian sin mirar por su efecto poético: 'mi fiel amor' (sea o no éste fiel), la 'bóveda estrellada' hacia la que Néstor levanta sus manos a plena luz del día, etc.

Pero ¿cómo es exactamente este tipo de efecto descuidado por los epígonos? Párrafo a párrafo, Shklovski lo va perfilando para terminar por asociarlo con el tipo de efecto artístico alcanzado por el arte contemporáneo de vanguardia. La distinción tradicional entre arte antiguo y arte nuevo debería ser sustituida, sostiene Shklovski, por la que opone el 'arte vivo', esto es, aquel que todavía es capaz de hacer sentir su forma externa o interna, al 'arte muerto'. Normalmente, el 'arte muerto' coincide con el arte clásico pero ello se debe, no tanto a la antigüedad cronológica de éste, como al abuso que la cultura hace de este tipo de obras[7]. Desde la infancia, obtenemos abundantes referencias de ellas, forman parte –al menos parcialmente- del acerbo de dichos populares, etc. Esta trivialización de los clásicos va en detrimento de su potencial estético, pues dejamos de verlos y simplemente los reconocemos. Justamente, la crítica literaria tradicional se ocupa sólo de los datos periféricos y no específicos del arte, porque eso es lo único que queda de los clásicos, una vez se ha 'desgastado' su poeticidad.

Las críticas de Shklovski aquí no van sólo dirigidas contra la filología académica sino contra el gusto tradicional de la mayoría del público, que prefiere un arte del reconocimiento a un arte de la visión. El mismo público que abuchea los espectáculos futuristas exigiendo que se reponga por enésima vez a Chéjov en los teatros, es el mismo que decora su casa con imitaciones de arte griego o medieval, como si se tratara de objetos decorativos. En su contexto original, las estatuas griegas, los iconos medievales, estaban dispuestos en sitios de difícil acceso a la vista (precisamente para provocar una visión), y no como adornos bien visibles para que los reconozcan las visitas.

El efecto vivo de la palabra artística es, pues, bien distinto al efecto causado por el arte familiar del reconocimiento. La palabra artística cumple con una función similar a la de la palabra sentimental. En ambos casos deformamos el lenguaje para hacerlo más expresivo. Cuando estamos enfurecidos, las palabras habituales no nos sirven para insultar

[7] Esta idea la conservó hasta el final de su carrera literaria. Así, en una de sus últimas obras, *La cuerda del arco* (1975), leemos: "Los muertos no envejecen, y en las tumbas no siempre yacen los muertos" (p. 159).

al que nos ofende, por eso rompemos y arrugamos las palabras para que hieran, para que las podamos ver en lugar de simplemente reconocerlas. Cuando queremos ser tiernos, empleamos el femenino en lugar del masculino (en ruso), cuando algo nos conmociona somos incapaces de explicarlo con palabras y a lo sumo conseguimos una expresión entrecortada y dubitativa. De la misma forma, el escritor contemporáneo, rompe las palabras para darles un rostro: las palabras derivadas de los futuristas, los neologismos construidos a partir de una raíz arcaica de Jlébnikov y Kamenski, los cambios de acentuación de Kruchënij, las divisiones impuestas por las nuevas rimas de Maiakovski, todos estos recursos persiguen este fin.

La voluntad pedagógica de Shklovski, que busca hacer comprensible al gran público el valor artístico de los experimentos futuristas, le lleva a tratar de explicitar la finalidad poética perseguida por el nuevo arte (equiparada a la finalidad poética de todo arte). Para ello, el crítico ruso no se refugia en la interpretación autotélica con que se suele explicar las características del arte vanguardista, pues considera que éste tiene un sentido más allá de su significado interno autorreferente. Sólo que se trata de un sentido difícil de aprehender porque es percibido al margen de los canales automáticos de intelección:

> "Esta nueva lengua es ininteligible, difícil; no la podemos leer como leemos la *Birjovka*[8]. No se parece incluso al ruso [...] La historia del arte nos muestra que (al menos a menudo) la lengua de la poesía no es una lengua inteligible, sino inteligible a medias" (p. 72).

Para mostrar que la dificultad es un rasgo de todo arte, Shklovski hace una rápida enumeración histórica recogiendo casos de oscuridad lingüística, que luego repetirá prácticamente igual en "El arte como artificio" (1917): la poesía litúrgica de casi todos los pueblos está escrita en una lengua semi-inteligible, el antiguo eslavo, la secta de los 'estudinistas rusos', los cantos yakutios, el estilo oscuro de Arnaut Daniel, las dificultades de pronunciación del *dolce stil nuovo*, el consejo aristotélico de dar al griego un carácter de lengua extranjera, etc[9]., son pruebas de esta necesidad poética de construir una forma difícil. Y concluye:

---

[8] Periódico ruso de información bursátil, muy leído en la época.

[9] Se trata de los autores que Shklovski había estudiado en el Círculo Romano-germánico de K. D. Petrov, perteneciente a la Universidad de San Petersburgo, centrado en un conocimiento general de la cultura romano-germánica (la poesía de los trovadores provenzales, de los maestros cantores alemanes, de Dante, ... cf. Depretto-Genty, 1992). Más tarde, Shklovski ampliaría la nómina con otros autores y géneros literarios.

> "La explicación de estos hechos es la siguiente: una determinada lengua semi-inteligible produce al lector una mayor resonancia imaginaria por el hecho de que le es inhabitual. (La cosa a sido señalada por otra parte por D. Ovsianniko-Kulikovski)" (p. 73).

Si al principio del artículo Shklovski distinguía entre dos tipos de forma –externa o sonora, e interna o imaginada- era precisamente para mostrar cómo las modificaciones externas del lenguaje futurista tenían un efecto semántico-imaginario inmediato: el efecto conocido como *zaum*, al que Shklovski asocia ya desde este trabajo con una visión más intensa y duradera de los objetos por oposición a su reconocimiento automático[10]. El valor artístico del futurismo reside, ante todo, en que se trata del primer movimiento de la historia literaria que ha sido plenamente consciente de este hecho y que, por ello, lo ha llevado hasta sus consecuencias más extremas. De ahí el nombre de 'futurista' (*budetljanin*, literalmente 'el que está por venir'), aquel que es capaz de encontrar el nuevo camino por el que habrá de transitar el arte del futuro.

Dos años después de "La resurrección de la palabra", Shklovski todavía creía necesario explicar el fenómeno de la poesía futurista. Así, para la primera recopilación de artículos teóricos sobre el lenguaje poético publicada por *Opojaz* en 1916, Shklovski escribía un trabajo "Sobre la poesía y el lenguaje transracional". La primera versión de este texto se titulaba simplemente "Sobre el lenguaje transracional", e iba precedida de la siguiente dedicatoria: "Dedico esto al primer investigador de esta cuestión, el poeta Aleksei Kruchënij. La piedra rechazada por los constructores se ha convertido en la piedra angular" (Janecek, 1996, pp. 5-6). Shklovski se centraba ya plenamente, por tanto, en el lenguaje fonético de los poemas futuristas, que sus propios autores habían bautizado con el término de *zaum* (compuesto ruso de *za*, 'más allá', y *um*, 'mente', 'razón'). La voluntad 'pedagógica' de "La resurrección de la palabra" permanece intacta. Ha pasado el tiempo y los prejuicios contra la poesía futurista van cediendo poco a poco a la explicación distanciada y 'objetiva'. En palabras del propio Shklovski: "El furor se ha terminado, los 'extras' se han ido a casa, los críticos han escrito sus folletones, y ha llegado el momento de tratar de comprender este fenómeno" (p. 5).

En cuanto a la lengua semi-inteligible de las glosolalias, Shklovski (1966) alude en sus memorias a los ejemplos que Baudouin de Courtenay ofrecía en sus clases sobre este fenómeno.

[10] Idea esta que repetirá un año más tarde sin apenas cambios en otro artículo, "Las premisas del futurismo" (1915).

El trabajo de Shklovski parte de la defensa del *zaum* hecha por los futuristas en sus manifiestos para ampliarla y fundamentarla con un razonamiento más sólido. En "Las nuevas vías de la palabra" (1913), Kruchënij había justificado el lenguaje transracional de sus versos como la solución para remediar las carencias del lenguaje estándar como medio en el que verter los significados poéticos. Las quejas de los poetas románticos, como Fet o Tiutchev, ante la imposibilidad del lenguaje para formular determinados pensamientos y estados del alma, sólo demuestran el fracaso de estos poetas para dominar el material sonoro y lingüístico de la poesía. Así, Kruchënij proponía salvar las limitaciones expresivas del lenguaje del siguiente modo: "¿Por qué entonces no abandonar el pensamiento, y no escribir más con las palabras-conceptos sino con las palabras libremente formadas?" (p. 81). Del mismo modo, en "La declaración de la palabra en sí" (1913), el poeta futurista reivindicaba el derecho a inventar un lenguaje totalmente personal que se adecuara a la experiencia poética que se desea expresar. Shklovski –decíamos- partía justamente de esta idea, apoyándose en las citas del propio Kruchënij y de otros poetas como Lérmontov, Calderón, Byron, Blok o Prudhomme.

Ahora bien, mientras que Kruchënij describía la experiencia poética intraducible al lenguaje estándar con términos místicos, Shklovski prefería referirse a dicha experiencia como a una 'mancha sonora', a caballo entre la música y el lenguaje. El problema para describir el impulso sonoro que origina el poema, afirma Shklovski, reside en la falta de precisión terminológica de los poetas para hablar de ella. Algunos (Schiller, Mandelstam) la han descrito como una música, pero en opinión del teórico ruso no se trata de un fenómeno musical sino de un tipo de sonidos lingüísticos, puesto que el poema es ante todo una obra de arte verbal[11]. Incluso los neologismos *zaum* de los poetas futuristas, si bien están regidos por una lógica claramente fonético-transracional, están más cerca del lenguaje que de la música, tal y como apunta A. Sola (1989) en su obra sobre el futurismo ruso: los neologismos creados por estos poetas pueden no pertenecen a la lengua rusa, pero los fonemas o los juegos morfológicos de derivación empleados para su construcción son claramente deudores de las estructuras lingüísticas preexistentes. El conocido poema de

[11] La insistencia en el carácter fónico-lingüístico de la poesía es quizás el aporte más personal del formalismo ruso a esta cuestión. En sus memorias, Jakobson (1992, p. 17) recuerda sus discusiones con Kruchënij y Jlébnikov sobre el *zaum*, y cómo, mientras que los poetas futuristas preferían hablar de la 'palabra en sí' o de la 'letra en sí', él pensaba que se trataba ante todo del 'sonido en sí'. En cualquier caso, insiste Jakobson, no se trata nunca de una música, pues el modelo poético futurista es antes pictórico que musical.

Jlébnikov escrito enteramente de neologismos creados a partir de la palabra 'risa' o el de Kruchënij a partir de la palabra 'amor', nos dan a entender que el objeto de los versos futuristas ya no es el mundo sino el propio lenguaje. Los futuristas habrían sido, de este modo, los primeros poetas conscientes del valor artístico de lo que Jakobson (1960) llamó posteriormente la 'poesía de la gramática' (cf. Jakobson, 1985, pp. 59-70).

No obstante, reconocía Shklovski en este trabajo de 1916, hay que admitir que los sonidos que los poetas confiesan encontrar en el origen de sus versos, no son exactamente los sonidos lingüísticos tal y como los encontramos en las palabras conocidas. Se trata de sonidos de un "lenguaje transracional [que] trata de convertirse en lenguaje" (p. 22). Ya en el propio lenguaje –advierte Shklovski- los sonidos lingüísticos no siempre son empleados para expresar pensamientos claros, formar palabras o sustituir objetos: "la gente –afirma el teórico ruso- necesita las palabras para otras cosas además del significado" (p. 10). Los poetas se han referido a la inadecuación de los fonemas y significados lingüísticos habituales para expresar sus experiencias poéticas, pero, en realidad, esa necesidad de un lenguaje transracional puede encontrarse en los testimonios de cualquier persona con un mínimo de sensibilidad. Shklovski selecciona de sus lecturas novelescas ejemplos que ilustren este hecho: en *David Copperfield* de Dickens, un personaje llamado Micawber se refiere a la preferencia irracional de cierta gente por palabras sin sentido. En *Hambre* de K. Hamsun, el protagonista se encuentra con una mujer y de pronto le surge una palabra sin sentido y que nunca había oído antes para nombrarla –*Ylayali*- pero que se ajusta a la perfección a dicha mujer. Más adelante, el mismo personaje crea la palabra *Kuboaa* para referirse a cualquier situación. Un poema de Baratinski habla del nombre inventado que le ha dado a su amada: no está en el lenguaje y, sin embargo, es el más adecuado para expresar lo que su amada significa para él. Algo similar ocurre en *Solitaria* de Rózanov con la palabra *Brandelyas*, o en *Bajas profundidades* de Gorki con el término *Sikambr*.

Es más, la aparición del lenguaje transracional no sólo constituye un fenómeno bastante extendido sino que además va asociado a una sensación emocional intensa, según lo confiesan aquellos que lo han experimentado. En *Los criados de los viejos tiempos* de Goncharov, Valentín relata varias anécdotas al respecto: gente que llora al leer en la iglesia la Biblia, escrita en un idioma (eslavo eclesiástico) que no entienden; marineros que permanecen horas sin moverse escuchando los mismos textos eclesiásticos si el que los lee

lo hace sonoramente y con sentimiento; palabras o expresiones que comienzan a tener éxito una vez son desgajadas de su contexto original y ya nadie sabe qué significan, etc. Korolenko relata en sus memorias la experiencia fascinante que le reportaba el repetir combinaciones sonoras desconocidas cuando aprendía alemán. El príncipe Viazemski cuenta una anécdota muy similar de su infancia, en la que se deleitaba leyendo los nombres extraños de los vinos almacenados en la bodega familiar. Los niños –apunta Shklovski abriendo un muestrario de ejemplos infantiles al respecto[12]- se divierten especialmente creando secuencias fónicas incomprensibles.

Las investigaciones lingüísticas de aquella época se habían interesado en este tipo de fenómenos, tratando de encontrar algún tipo de conexión entre ciertos sonidos y ciertas impresiones emocionales. Shklovski se hacía eco de estos trabajos citando los estudios sobre el fono-simbolismo de Grammont o Grinman y situándose en una clara postura cratilista en lo que a la fonética se refiere. Asimismo, aludía al concepto de Wundt de *Lautbilder* (sonido-imagen), creado por el lingüista alemán para denominar a este tipo de combinaciones fónicas sin un significado preciso pero con un alto poder sugestivo-imaginario. Shklovski trataba así de hacer casar su teoría lingüística (aprendida de Potebniá y Veselovski) con la de Wundt, desarrollando la siguiente hipótesis: las palabras tienen un origen pictórico-imaginario que se va desgastando con el paso del tiempo. Progresivamente, las palabras se convierten en una simple asociación de significado y sonido, por lo que las combinaciones transracionales sería una especie de reactivación de este mecanismo lingüístico primario. Sin embargo, la explicación que ofrece Wundt al fenómeno del *Lautbilder* es muy diferente y Shklovski acaba por renunciar a la hipótesis heredada de los teóricos simbolistas[13], para aceptar esta otra más reciente. Las razones de ello, creemos que se deben a la mayor correspondencia existente entre la explicación

[12] La alusión al lenguaje infantil tiene además que ver con la visión ingenua a la que se referirá después Shklovski al estudiar la *ostranenie* practicada por Tolstoi, por un lado, y con la creencia cratilista de una pureza lingüística-original degradada por el automatismo y el tiempo, por otro.

[13] La idea de que ciertas emociones tienen una correspondencia fonética provenía, efectivamente, de los simbolistas y de la teoría que Potebniá había desarrollado para explicarla: partiendo de Humboldt, el pensador ruso se había referido a la capacidad del sonido para reconfortar al organismo amortiguando los impactos provenientes del exterior. Sus discípulos desarrollarían esta idea hasta llevarla a la tesis de que el sonido produce una satisfacción física (Pogodin) o que despierta al hombre de la monotonía de la vida cotidiana (Ovsianniko-Kulikovski) (cf. Sheldon, 1966). "Sobre la poesía y el lenguaje transracional" (1916) representa así el último trabajo en el que Shklovski todavía se apoya en Potebniá y su escuela. En *Literatura y cinematógrafo* (1923), por ejemplo, ya sólo se relaciona esta preponderancia fonética con los poemas primitivos próximos al grito.

lingüística moderna y el ideal artístico anti-mimético propugnado por el lenguaje transracional futurista.

La hipótesis de Wundt, confirmada por Zelinski, Ozarovski y James, suponía que al pronunciar estas palabras sin sentido, los órganos fonadores se mueven de forma similar a como nos movemos con el cuerpo para expresar emociones. El placer que se deriva de la pronunciación de este lenguaje incomprensible proviene, pues, de una "danza de los órganos articulatorios" (p. 20). Shklovski aporta su cultura lectora a esta explicación, aduciendo una cita de *Notas desde la Casa de los muertos* de Dostoievski, en la que un personaje afirma encontrar una profunda semejanza entre el movimiento articulatorio realizado para pronunciar la palabra *tilisnut'* y la mueca de terror que se nos queda al imaginar un cuchillo deslizándose sobre nuestra piel, a punto de atravesarla[14]. Pero sobre todo, esta hipótesis le parece muy interesante a Shklovski porque le permite demostrar que los sonidos transmentales no tienen, en el fondo, un estricto carácter mimético. Hay que aclarar aquí que por mimesis, Shklovski está entendiendo la pintura de objetos concretos. Por eso, afirma, las palabras *zaum* no 'imitan' ningún concepto sino tan sólo expresan pura emoción (emoción que se desencadena mediante la articulación de dichos sonidos). El carácter impreciso e inconcreto de la sugestión *zaum*, explica, pues, la consideración de Shklovski de estos sonidos como no miméticos. Desde el momento en que la relación entre sonido y sentido se vuelve clara y precisa, el proceso asociativo que está en su origen se convierte en un paso automático que realizamos casi inconscientemente. En el caso de los sonidos transracionales, por el contrario, hasta que no pronunciamos las palabras y efectuamos determinados gestos articulatorios, no se produce en nosotros la emoción ligada a dichos sonidos.

[14] Aunque Shklovski no lo cita en este trabajo, Bieli ya había expuesto una teoría muy similar sobre la conexión existente entre los movimientos articulatorios y los gestos corporales. La contribución de Iakubinski al volumen colectivo de *Opojaz* de ese año, "Sobre los sonidos del lenguaje del verso" (1916), sí que recogía, en cambio, las ideas del teórico simbolista. Éstas aparecerían también más tarde, en parte, en la noción más compleja de Tiniánov de 'la sonrisa del público'. Por su parte, Eichenbaum y Jakobson negaron cualquier tipo de correspondencia entre los fonemas poéticos, auto-significantes, y la realidad como habían hecho sus compañeros (cf. Mandelker, 1983). Posteriormente, en alguno de los artículos sobre cine de Shklovski, la conexión entre movimiento corporal, emoción y arte, volvería a aparecer si bien de forma secundaria: "En mi opinión, si fuera posible aplicar dinamómetros a las butacas de una sala cinematográfica, nos convenceríamos de que aun en un film «sin atracciones» el espectador reacciona emotivamente porque revive la emoción en forma sofocada, y probablemente la reviviscencia poética está conexionada aquí con la represión de una imitación efectuada por el cuerpo. Esto tiene algo en común con el discurso interior cuando se oyen recitar versos" ("Errores e invenciones", en *El asalto de Hamburgo*, 1928, p. 131).

En un artículo de 1959 titulado "Pro y Contra Viktor Shklovski", R. Jakobson ofrecía otra interpretación para las palabras *zaum* del tipo *Kuboaa*. Aplicando el concepto lingüístico de 'signo cero', Jakobson precisaba que en realidad no se trataba de un significante sin significado sino de un significante con 'significado cero'. De ahí su uso versátil en los más diversos contextos (cf. Rudy, 1992, p. xiv). Pese a la interpretación personal y diferenciada del *zaum* que ofrecía en este trabajo, el lingüista ruso concordaba con Shklovski en señalar la fuerte dependencia contextual de este tipo de palabras (garantía para Shklovski de su carácter no mimético). Las palabras *zaum* no son signos convencionales, con un significado abstracto y estable, sino que presentan una significación dinámica y fuertemente motivada.

Pero la mayor dificultad que existe para definir el lenguaje transracional no deriva tanto, según Shklovski, de su carácter contextual como del hecho de que este fenómeno suele mostrarse generalmente bajo un estado mixto o impuro. Palabras como *Kuboaa*, admite Shklovski, se dan rara vez. Normalmente aparecen encubiertas, ocultas o adheridas a otros fenómenos y de ahí que suelan pasar desapercibidas. Por ejemplo, sugiere Shklovski, la rima en su origen surge como necesidad de crear armonías a partir de una mancha sonora transracional. El significado lingüístico de las palabras rimadas no importa tanto como su correspondencia fónica con dicha mancha sonora. En el tanka japonés, aparece al principio de la composición una palabra que no tiene nada que ver con el tema del poema pero que rima con éste[15]. En una edición de Pushkin, en lugar de "la entrada (*vhod*) sombría estaba cubierta por una cortina" se leyó durante mucho tiempo la frase sin sentido "el banco del agua (*vod*) sombría estaba cubierto por una cortina". El error no se corrigió en mucho tiempo porque, aunque el sentido estaba deteriorado, la correspondencia sonora se mantenía. Lo que está claro es que en poesía, las palabras no se eligen tanto por su significado como por su sonido y ritmo. Más que la sinonimia, lo que prima es el principio de la homofonía en la selección léxica del poema. De ahí que el material de la poesía no sea exactamente la palabra, sino el sonido[16]:

---

[15] Shklovski inventa aquí un ejemplo ruso para mostrar el procedimiento del tanka a sus lectores poco familiarizados con el japonés. Inventamos también nosotros un ejemplo español: un poema que verse sobre la luna, empezaría, por ejemplo, con la palabra 'tuna'.

[16] Shklovski sigue claramente aquí los principios de isofonía e isorritmia, establecidos por los futuristas como los medios principales para trabajar con el lenguaje en poesía (cf. el capítulo "Ritmo vs. metro" de este trabajo).

> "el verso a menudo aparece en el alma del poeta bajo la forma de manchas sonoras no constituidas en palabras. A veces la mancha se aproxima, otras retrocede, y finalmente se vuelve clara y coincide con una palabra sonora. El poeta no decide hablar una 'palabra transmental'; generalmente la transracionalidad se oculta bajo la máscara de un contenido de apariencia normalmente engañosa por lo que los poetas tienen que admitir que no entienden el contenido de sus propios versos" (p. 16).

Ahora bien, existe un caso en el que los sonidos transracionales son mantenidos en pureza en el lenguaje creado para expresarlos: las glosolalias de las sectas religiosas y los místicos. En "Las nuevas vías de la palabra" (1913), Kruchënij ya había mencionado que el lenguaje transracional practicado por ciertas sectas (*ossobniaks*) para hablar la lengua del espíritu santo, le había servido como modelo para su propia poesía. Incluso, el poeta futurista confesaba haber experimentado en alguna ocasión el don de lenguas de las sectas místicas. Aduciendo más ejemplos de ello, Shklovski explicaba cómo gracias al precedente prestigioso de la Biblia, los hombres religiosos que de pronto han comenzado a hablar lenguas extrañas y desconocidas, en lugar de avergonzarse de ello, han tratado de trascribirlas pensando que se trata de un mensaje del espíritu santo.

Pero el último caso de lengua transracional en pureza, al que Shklovski pretendía llegar desde el principio de su argumentación, es el de la palabra autosuficiente de los poemas futuristas. En las conclusiones del artículo, Shklovski dejaba abierta la pregunta: ¿el lenguaje transracional es un fenómeno marginal limitado a los ejemplos expuestos o se trata de un fenómeno más difundido pero de forma mixta o encubierta y, por lo tanto, difícil de identificar? Konovalov ha registrado un crecimiento en las manifestaciones de glosolalia, en el verano de ese año triunfó en París un tipo de canción negra transracional[17], la poesía simbolista ha mostrado un enorme interés por los fenómenos fónicos y, finalmente, los futuristas han irrumpido con un uso deliberado y consciente de este tipo de lenguaje. Muchos procedimientos poéticos tienen un origen extra-artístico y hasta que no son introducidos por algún autor o escuela poética, no son reconocidos como tales. Parece, por tanto, que el mérito del futurismo reside en haber percibido la poeticidad del lenguaje transracional y, consecuentemente, haberlo introducido en el campo del arte. El lenguaje *zaum*, concluye Shklovski, es el lenguaje del futuro.

[17] Shklovski se refiere al '*scat*', improvisaciones jazzísticas vocales en las que se crean sonidos para imitar los solos de algún instrumento.

Vemos, por tanto, que aunque en "La resurrección de la palabra" (1914) y "Sobre la poesía y el lenguaje transracional" (1916), el concepto de *ostranenie* no aparece formulado todavía como tal, Shklovski expone ya los principales rasgos del fenómeno de la desautomatización literaria; rasgos que habrían de determinar muchas de las ideas fundamentales de los primeros trabajos de *Opojaz* (cf. Lanne, 1983, 2005; Jaccard, 2005): el proceso de desgaste lingüístico, la oposición poesía/ lenguaje prosaico (sonido/ sentido), la perceptibilidad (*oščutimost'*) de la forma poética, etc. Lo que nos llama la atención aquí es la mayor amplitud con que es considerado el fenómeno de la desautomatización, vinculado no sólo a la esfera artística, sino también a otros hechos extra-artísticos como el lenguaje religioso-sectario e infantil, los estados de excitación sentimental, experiencias relativamente comunes o familiares, etc. Esto es una constante de los primeros escritos de Shklovski. En "El arte como artificio" (1917), recuérdese, se hacía referencia a situaciones de la vida cotidiana tan triviales como las relatadas por Tolstói en sus diarios. El efecto estético desautomatizador descrito por los primeros trabajos de Shklovski se mezclaba, pues, con otro tipo de efectos no artísticos. Tal y como se desprende del conocido pasaje de "La resurrección de la palabra":

> "Actualmente el arte viejo está muerto y el nuevo no ha nacido todavía; las cosas también están muertas y hemos perdido la sensación del mundo. Somos como el violinista que ha dejado de sentir el arco y las cuerdas; hemos dejado de ser artistas en nuestra vida cotidiana, no amamos ni nuestras casas ni nuestras ropas y nos quitamos sin remordimiento una vida que ya no sentimos. Sólo la creación de formas nuevas del arte puede devolver al hombre la sensación del mundo, puede resucitar las cosas y acabar con el pesimismo" (1914, p. 71).

Asimismo, en "El arte como artificio", se aludía irónica y literariamente a la capacidad artística de aumentar la productividad, hacer más felices los matrimonios y traer la paz en el mundo. En palabras del propio Shklovski, el arte está para combatir la automatización que "devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido'" (Shklovski, 1917, p. 60)[18].

[18] Más tarde, en "La forma y el material en el arte" (1923), recordaría: "Quizás todo el horror (que se siente empequeñecido) de nuestros días, la Entente, la guerra, Rusia, puede ser explicado por nuestra incapacidad para sentir piedad por el mundo, por la ausencia de un arte extenso". Las palabras de Shklovski resuenan más tarde en boca de Jakobson ("¿Qué es poesía?, 1933-1934), en el que es más difícil encontrar afirmaciones sobre las funciones 'extra-literarias' de la literatura: "La poesía nos protege contra la automatización, contra la herrumbre que amenaza nuestra fórmula del amor y del odio, de la revolución y de la reconciliación, de la

La mayor amplitud con que es considerada en esta primera etapa la desautomatización nos indica dos cosas: en primer lugar, el carácter intuitivo de las primeras aproximaciones de Shklovski a la cuestión. El teórico ruso había percibido ya la potencial aplicación del concepto para explicar multitud de fenómenos, tanto artísticos como extra-artísticos, por lo que constataba ya indirectamente la dialéctica permanente entre el ámbito artístico y los dominios extra-artísticos, que estudiarían con mayor detenimiento Tiniánov o los estructuralistas checos.

En segundo lugar, Shklovski fue progresivamente abandonando esta generalidad para centrarse en los aspectos exclusivamente literarios de este proceso dialéctico y ganar en rigor científico (Lanne, 1983; Nicholas, 1992, pp. 69-72). Una vez probado y aclarado el papel de los hábitos automáticos en la conducta humana como punto de partida desde el que describir el efecto contrarrestante de la desautomatización artística, Shklovski podía ya centrarse en su verdadero centro de interés: el efecto de la desautomatización literaria y los medios empleados para conseguirlo. Con ello, además, seguía la máxima de *Opojaz* de que lo verdaderamente específico en el arte hay que buscarlo en la forma: aunque la desautomatización pueda aparecer en fenómenos extra-artísticos, ello no quita que sea una propiedad artística fundamental. Lo que debe estudiarse es de qué forma específica se presenta y se comporta en las obras artísticas.

Sin embargo, la generalidad del concepto nunca fue abandonada del todo por el teórico formalista, pues era necesario un cierto grado de abstracción si se quería cumplir con las aspiraciones científicas que ambicionaba *Opojaz* en sus inicios. De esta forma, lo recordaba años después Shklovski en *Tercera fábrica* (1926):

> "Lo importante es que nos acercamos al arte sistemáticamente. Hablamos del arte como tal. Rechazamos verlo como un reflejo. Localizamos los diferentes rasgos del género. Empezamos a definir las tendencias básicas de la forma. Comprendimos que, de hecho, se pueden extraer de las obras literarias las leyes homogéneas que determinan su forma.
>
> En resumen, la ciencia era posible". (p. 38).

En el caso de Shklovski, esta generalización se la iba a facilitar el concepto de desautomatización que, como vimos, posee un carácter aglutinante que permite aunar en una misma explicación las distintas leyes formales con las que se estructura el arte literario.

---

fe y de la negación" (p. 125). O en las reflexiones de Mukařovský ("Función, norma y valor estéticos como hechos sociales", 1936) sobre la presencia de la función estética en objetos y situaciones no estéticas.

"El arte como procedimiento" (1917) suponía la culminación de las búsquedas y tentativas anteriores. Los distintos procedimientos formales que caracterizan al arte eran igualados en este trabajo en un mismo efecto: promover una visión intensa e imaginaria de los objetos. "Casi siempre, donde hay imagen hay singularización" (p. 65), afirmaba Shklovski haciendo un uso algo amplio y vago del término de 'imagen poética'. Es decir, cuando la percepción debe recorrer el trayecto imaginario que le propone la forma al establecer una relación entre términos semánticamente alejados entre sí, se desencadena un efecto estético desautomatizador:

> "La imagen poética es uno de los medios de crear una impresión máxima. Como medio, y con respecto a su función, es igual a los otros procedimientos de la lengua poética, igual al paralelismo simple y negativo, igual a la comparación, a la repetición, a la simetría, a la hipérbole; igual a todo lo que se considera una figura, a todos los medios aptos para reforzar la sensación producida por un objeto (en una obra, las palabras y aún los sonidos pueden ser igualmente objetos)" (pp. 57-58).

"El arte como procedimiento" se refiere, por tanto, en realidad, a un único procedimiento: la desautomatización perceptiva, que, debido a la imprecisión terminológica de Shklovski (cf. Sheldon, 1966, pp. 126-127; Hansen-Löve, 1988, p. 634), unas veces aparece como un procedimiento más (*ostranenie*) y otras como la finalidad o efecto de todo procedimiento (*priëm ostranenija*). Ello nos recuerda que los diversos procedimientos (*priëmy*) señalados por los formalistas rusos, al menos en el caso de Shklovski, no son nunca considerados aisladamente en su inmanencia, sino siempre como procedimientos para provocar un efecto de extrañamiento perceptivo (*priëmy ostranenija*), que conecta el espacio textual con el espacio de su resultado estético.

2.5. 1919-1925: Los estudios de la prosa

En 1919 *Opojaz* publicaba su tercer volumen colectivo (*Sbornik*), gracias a la financiación del *Narkompros* conseguida por Maiakovski, que por entonces mantenía buenas relaciones con Lunacharski. En esta recopilación de artículos, los formalistas recuperaron los dos volúmenes anteriores, en los que Shklovski había publicado "Sobre la poesía y el lenguaje transracional" (1916), y "El arte como procedimiento" (1917), y les añadieron nuevas contribuciones. Shklovski rescataba pare este tercer volumen un trabajo sobre "Potebniá" publicado en 1916 en el periódico *Noticias bursátiles*, y escribía para la ocasión "La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo" (1919). Dado el volumen considerable de la publicación, esta recopilación recibió el subtitulo de *Poética*. La antología se presentaba así, en cierto modo, como un cierre de inventario del periodo transcurrido entre 1916 y 1919, pues a partir de entonces *Opojaz* iba a experimentar una serie de cambios: 1919 es el año de ingreso de Eichenbaum y Tiniánov, y del alejamiento progresivo de parte de los integrantes de la primera etapa (Brik, Iakubinski y Polivánov). Esta reestructuración de la plantilla determinará un desplazamiento paulatino del interés teórico de *Opojaz*, centrado hasta entonces principalmente en el componente fónico y lingüístico de la poesía, hacia el ámbito de la prosa y la historia literaria.

Originariamente, "La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo" era el primer capítulo de un libro que Shklovski preparaba ya en 1918 con el título de *El siuzhet como manifestación del estilo*, que nunca vio la luz como tal (cf. Sheldon, 1966). Años después, el artículo ocuparía el segundo capítulo de su obra *Sobre la teoría de la prosa* (1925). Su título es ya muy significativo: el *siuzhet* es equiparable a un procedimiento artístico más, porque comparte la finalidad última de la desautomatización perceptiva: del mismo modo que la poesía complica su forma para aumentar su perceptibilidad, la prosa enreda la organización de los motivos para llamar la atención sobre la propia construcción del *siuzhet*[1].

[1] "Los métodos y los procedimientos de la composición del *siuzhet* son análogos y, en principio, idénticos, por ejemplo, a los procedimientos de la instrumentación fónica. Las obras literarias representan un *tejido* de sonidos, de movimientos articulatorios y de ideas. La idea en una obra de arte es o bien del mismo tipo que el aspecto fónico y articulatorio del morfema, o bien un cuerpo extraño" (Shklovski, 1919, p. 155).

La pareja material/ procedimiento está también claramente en el origen de la oposición entre la fábula (como material no conformado) y el *siuzhet* (como transformación artística de la fábula por medio de los procedimientos), que tanto rendimiento teórico habría de dar posteriormente[2]. Por el momento, Shklovski simplemente parecía haber encontrado el modo de explicar la prosa sin hacer referencia a su contexto de gestación. Asimismo, el teórico formalista descubría que a partir de los procedimientos estilísticos analizados en sus trabajos anteriores podía clasificar los distintos tipos de *siuzhet*: la trama de algunas novelas no es sino el desarrollo narrativo de la figura del paralelismo, del enigma, del oxímoron, la metonimia o el procedimiento de la puesta al desnudo[3]. Todo ello no significaba, no obstante, una inmanencia extrema, como han querido hacer ver las revisiones críticas del formalismo. Las transformaciones artísticas del *siuzhet* van encaminadas a renovar los vínculos automatizados con el referente.

La inmanencia de la teoría de la prosa de Shklovski simplemente trataba de evitar el método que había seguido la poética histórica de Veselovski, cuyo objetivo principal había sido explicar la coincidencia de *siuzhet* en relatos distintos rastreando sus parentescos y filiaciones. La teoría de Veselovski interpretaba la elección de los diversos motivos que componían el *siuzhet* como un reflejo de una determinada situación socio-cultural; interpretación ésta inadmisible para el Shklovski formalista, pues la historia literaria posee unas leyes internas, establecidas de acuerdo con la mecánica automatización/ desautomatización, que no responden de manera directa al contexto social externo. Shklovski buscaba ejemplos deliberadamente apropiados para ejemplificar su teoría: el motivo del rapto de los piratas, típico de las novelas de aventuras, viene impuesto por los requisitos formales de la novela, que necesita crear trabas a los protagonistas para crear una tensión que sólo se resuelve al final. ¿Por qué la elección de los piratas y no otro tipo de trabas? Veselovski argumentaría que el motivo refleja la existencia del peligro que representaban los piratas en un momento dado. Shklovski no concede valor a este tipo de razones ambientales y replica: los piratas cumplen con el esquema formal de dilación típico

[2] Como señala Volek (1985), más adelante, Tomashevski habría de profundizar en esta distinción, considerando la fábula como el conjunto de motivos en su conexión lógica (temporal-causal), frente al *siuzhet* como la conexión de motivos tal y como aparece en la obra. A los formalistas les interesa determinar no 'lo que pasó en realidad' (la fábula) sino la manera en que se enteró de ello el lector (el *siuzhet*).

[3] Véase el trabajo que Todorov presentó en el *Centro de Humanidades Johns Hopkins* en 1966, para una ampliación y formalización más rigurosa de esta intuición de Shklovski (cf. Macksey & Donato, 1970).

del *siuzhet* de la novela de aventuras. Su elección está determinada por exigencias artístico-técnicas que buscan cumplir con la tradición literaria del género antes que con el reflejo de una determinada situación.

Éste, lo hemos visto, es el tipo de razonamiento por el que Shklovski se ganó la mayor parte de las críticas marxistas. Bajtín [Medvedev, 1928] consideraba que la teoría formalista de la prosa conducía a un autotelismo extremo, en el que los procedimientos constructivos son contemplados como una especie de mecanismo que funciona solo y tiene sentido en sí mismo. Para la concepción formalista de la literatura, el material sólo cobra sentido en tanto que motiva el procedimiento constructivo autotélico. Esta visión, explicaba Bajtín, provenía de una reacción contra la explicación tradicional que consideraba los procedimientos como meras técnicas auxiliares subordinadas al material. En este sentido, la explicación tradicional resultaba también incorrecta y adolecía de un exceso de realismo. Ahora bien, criticaba Bajtín: "El envés siempre es peor que el haz" (p. 177). El formalismo se ha pasado hacia el otro extremo: si no importa la significación ideológica que pueda tener el material en la realidad, sino tan sólo la significación estructural que adquiere dentro de la obra artística, ello implica que el más diverso material puede rellenar un mismo procedimiento, que cualquier motivación es buena, e incluso que puede desaparecer, como en el caso del recurso que pone al desnudo el procedimiento. La pareja material/ procedimiento, en opinión de Bajtín, revive la vieja y errónea oposición contenido/ forma, sólo que invirtiendo su jerarquía:

> "¿Por qué, por ejemplo, hay que considerar al personaje que se opone a los amantes como la motivación para retardar la acción, y no al contrario, este impedimento como la motivación que permite introducir al opositor? ¿Por qué, en general, no se puede considerar el procedimiento como motivación para introducir un material siempre nuevo?" (p. 186).

El problema de fondo que enfrenta aquí ambas posiciones revela, de nuevo, la oposición implícita entre un enfoque genético (Veselovski, Bajtín) y uno funcional-receptivo (Shklovski). La visión estructural de Shklovski le hacía fijarse exclusivamente en la función argumental de los diversos motivos, pues en ella radica su eficacia artística desautomatizadora. Shklovski piensa siempre en el efecto estético que el *siuzhet* provoca en el receptor, obligado a seguir su organización complicada. Nunca observa las causas que llevaron en su origen a elegir el material novelesco. En todo caso, estas causas se explican

en función de la necesidad de crear un determinado efecto en el lector. De ahí, pues, la insistencia formalista en el procedimiento y su indiferencia ante el material. Sin embargo, tanto la interpretación de Shklovski como la de Bajtín son igualmente correctas, lo que ocurre es que cada una está observando una parte diferente del complejo proceso de la creación literaria: las relaciones entre el autor y el contexto socio-histórico desde el que se crea la obra (Bajtín), y las relaciones entre el autor y los modelos y técnicas literarias que se manejan para producir un determinado efecto (Shklovski).

Por otra parte, es posible encontrar un término medio entre ambas posiciones enfrentadas. La propia dinámica de la desautomatización –aunque Shklovski no lo advirtiera por entonces- favorece la convivencia de ambas explicaciones, pues en su origen la unión del material y del procedimiento obedece siempre a motivaciones contextuales. Sólo con la automatización de la misma, aparece el uso del procedimiento desvinculado de su contexto originario y determinado exclusivamente por exigencias formales. Pongamos un ejemplo: la conocida fábula de Eros y Psique que aparece en *El asno de oro* de Apuleyo, narra la historia de amor de estos dos personajes a partir de un esquema argumental muy conocido en los cuentos populares: la protagonista femenina debe pasar tres noches con su futuro esposo sin verle el rostro para poder casarse con él. El incumplimiento de esta condición conlleva la separación de los amantes que, tras diversas pruebas, acaban juntándose de nuevo en un matrimonio feliz. Según B. Bettelheim (1977), en el origen del cuento estaría el reflejo de una determinada situación social: el cuento recrea los antiguos matrimonios convenidos por los padres en los que los esposos se casaban sin conocerse antes del día de la boda. En aquellas situaciones era muy frecuente la existencia de una gran diferencia de edad, por lo que la joven esposa solía sentir miedo o, como mínimo, repugnancia ante la idea de juntarse con un desconocido mayor que ella. Por eso, en este tipo de cuentos, el esposo suele ser un monstruo (*La bella y la bestia*) o un ser repugnante (una rana, una serpiente, etc.). En el caso de Eros y Psique, se trata del hermoso dios del amor. El cuento introduce, pues, la siguiente variante: por medio de la figura del oponente, representada por las hermanas de Psique, se le dice a la protagonista que su futuro esposo es un monstruo, induciéndola al incumplimiento de la prohibición. La 'moraleja' del cuento es que se debe ser paciente, no fijarse en las apariencias y entonces el marido monstruoso pasará de rana a príncipe.

Existen variantes del cuento en las que el protagonista es masculino. En estos casos, el cuento cambia para adaptar el mensaje al sexo del destinatario: la futura esposa oculta su rostro durante tres noches al protagonista. Sólo si éste es capaz de esperar, descubrirá que tras el velo, la oscuridad, el desnudo progresivo del cuerpo femenino, etc. (los motivos son muy variados), se oculta una bella mujer. Sin embargo, el protagonista nunca puede esperar y pierde a la esposa, que le exigirá multitud de pruebas para recuperarla. El motivo del velo representa el himen, la virginidad, y la moraleja del cuento aconseja al hombre ser paciente y respetuoso con la mujer si quiere conseguir un matrimonio feliz. La explicación sociológica que acabamos de ofrecer, no obstante, deja escapar un detalle: la sociedad cambia y las normas que rigen la institución matrimonial se modifican. El esquema argumental de este tipo de cuento, automatizado, se sigue manteniendo aunque ya no refleje ninguna realidad social. Las interpretaciones del mismo cambian. La motivación también. La lógica que gobierna las variaciones del cuento son ya más estructurales que sociales. Cuando la situación social que dio origen al cuento no se corresponde con la realidad social del lector, éste percibe el relato contra el trasfondo de la tradición literaria a la que pertenece y el juego consiste ahora en una búsqueda de contrastes sorpresivos respecto del fondo automatizado de dicha tradición. Desde esta perspectiva hay que darle la razón a Shklovski cuando afirma que, "de todas las influencias que se ejercen en la historia de la literatura, la principal es la *influencia de una obra sobre otra*" (Shklovski, 1919, p. 156).

La posición de Shklovski, no obstante, ofrecía una ventaja sobre la visión marxista. La explicación estructural, desvinculada de su contexto de gestación, permitía obviar la cuestión del origen real o no del material novelesco. Dicho de otro modo, con su insistencia en la legalidad propia del arte, el formalismo partía del supuesto de que la obra literaria era ante todo una ficción y que, por ello, no se correspondía al cien por cien con la realidad[4]. Lo prioritario era descubrir y explicar esas leyes artísticas que diferenciaban la literatura de la realidad. Con ello, el formalismo ruso, se adelantaba a las teorías estructuralistas de la ficción literaria que habrían de desarrollarse sesenta años después en Occidente (cf. Hodgson, 1985).

[4] "Por ello, a la pregunta de Tolstoi: '¿Por qué Lear no reconoce a Kent, y Kent, a Edgar?', se puede contestar: porque es necesario para crear el drama, y la irrealidad preocupaba tan poco a Shakespeare como poco le preocupa al ajedrecista saber por qué el caballo no puede progresar en línea recta" (Ibidem, p. 147). El desarrollo de esta idea dará origen posteriormente a una obra entera sobre esta cuestión: *El movimiento del caballo* (1923).

A finales de 1919, Shklovski había empezado a trabajar junto con Eichenbaum para el Estudio de Traductores. Shklovski, que no dominaba otra lengua aparte del ruso, conoce allí la obra de los grandes prosistas extranjeros. Al año siguiente, durante su breve estancia como profesor en el departamento de Historia literaria del Instituto estatal de Historia del Arte de Petrogrado, toma ya para sus clases sobre la construcción de la trama los casos de Sterne, Cervantes y Rózanov. En 1921 sale la cuarta recopilación de *Opojaz*, que contiene exclusivamente los trabajos de Shklovski sobre el *siuzhet*, publicados separadamente con anterioridad en el periódico *La vida del arte*: "La progresión del *siuzhet*" (que contenía, a su vez, "Los discursos de Don Quijote" y "La construcción del relato y la novela"), "*Tristam Shandy* de Sterne y la teoría de la novela", "Rózanov". En el *Viaje sentimental* (1923), se recordaba así esta etapa:

> "El libro sobre Don Quijote y uno sobre Sterne los escribí con mis alumnos. Nunca había trabajado tanto. Discutía con Alexandr Vexler sobre la importancia del tipo en la novela. Es tan agradable pasar de un trabajo a otro, de una novela a otra, ver cómo ellas mismas desarrollan por sí solas la teoría" (p. 222).

Más tarde, en el primer número de la revista *Lef* (1924), Shklovski publicaba su trabajo sobre la novela de misterio, género literario cultivado entonces por algunos escritores rusos del momento (Beli, Kaverin, Slonimski y Pilniak) con el fin de renovar la tradición narrativa. En 1925, Shklovski reunía todos sus trabajos sobre la prosa en un solo volumen titulado *Sobre la teoría de la prosa* (*O teorii prozy*). Manejamos la segunda edición (1929), traducida al francés por G. Verret en 1973, en la que Shklovski incluía, junto con los trabajos mencionados, un capítulo sobre "La literatura sin *siuzhet*" y otro sobre "El reportaje y la anécdota". Parte de los ensayos de *Sobre la teoría de la prosa* han sido ya traducidos al español, en cuyo caso optamos por la versión española[5].

En los citados trabajos, Shklovski redundaba en la idea de la forma como relación de materiales, en la necesidad de aislar esa forma como objeto específicamente artístico. En "La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo" ya se afirmaba que "la forma debe entenderse aquí como la ley de la

[5] Parcialmente el trabajo dedicado a Rózanov y al *Quijote* en las antologías de Volek (1992, 1995). El capítulo sobre "La construcción del relato y la novela", está traducido en la de Todorov (1965). En cuanto a los capítulos dedicados a la novela de misterio de Dickens y al *Tristam Shandy* de Sterne, nos hemos decantado por la versión inglesa de los mismos en Matejka, L. & Pomorska, K. (1978), y Lemon, L. T. & Reis, M. J. (1965), respectivamente.

construcción del objeto" (p. 156). Ahora en su trabajo sobre Rózanov, Shklovski señalaba: "La obra literaria es forma pura, [...] una relación de materiales" (p. 171). Con este tipo de afirmaciones, Shklovski volvía a separarse de la crítica literaria biográfica, ideológica y contenidista, y se reafirmaba en su concepción literaria puramente relacional. Que Rózanov se valiera de su propia vida como material literario, o que A. Beli afirmara haber escrito una autobiografía no significaba que el crítico debía adoptar una perspectiva biográfica en su estudio de la obra literaria. ¿De qué sirve identificar el origen del material literario, se preguntaba Shklovski, si dicho material ya no es el mismo desde el momento en que ingresa en el cuerpo de la obra?

Desde la perspectiva de Shklovski, la revelación del origen tan sólo servía para satisfacer la curiosidad erudita y de ahí su propuesta de prescindir de este tipo de datos. Ahora bien, el énfasis en la obra, desvinculada de su contexto de gestación, no es igual a un enfoque inmanente que no va más allá de la estructura formal de la obra, como se suele afirmar a propósito de la crítica formalista. Dicho énfasis procede de una clara conciencia de que lo importante no es el origen sino el efecto estético buscado por el autor que le lleva a una determinada selección y disposición del material. La vida, las ideas, los contenidos, etc, son considerados por Shklovski funcionalmente, como piezas organizadas para crear determinados efectos: contrastes, rupturas de las expectativas, cualquier tipo de impresión que nos obligue a contemplar los objetos a través de canales no automatizados. Para cumplir este propósito, el escritor tiene sobre todo en cuenta la tradición literaria de la que parte, el repertorio de formas que tiene a su disposición para construir la obra:

> "No hay que dejarse llevar por la biografía de un escritor, éste escribe y busca después los pretextos. No hay que dejarse llevar sobre todo por el psicoanálisis. El psicoanálisis analiza los problemas mentales de *un* individuo; pero, no es *un* individuo el que escribe, sino una época, una escuela o un grupo" (1925, p. 251).

La argumentación de Shklovski hacía hincapié en otra de las características de la concepción formalista de la literatura: la visión anónima de la historia literaria como reacción frente a la llamada 'historia de los generales', que hasta entonces había desarrollado la crítica tradicional. El punto de vista técnico y anónimo adoptado por los formalistas era, una vez más, consecuencia de su fijación por lado receptivo y evolutivo de la literatura. Así pues, desde esta perspectiva, se proponían principalmente dos tipos de

corrección a la 'historia de los generales': 1) el motor de la historia literaria no es tanto la continuidad como el cambio. 2) el cambio que introduce todo gran escritor no es comprensible sin tener en cuenta la tradición literaria automatizada desde la que escribe. Un cambio dado en una época dada puede ser introducido por uno o varios escritores. No es tan importante determinar la autoría del cambio como detectar las leyes que regulan el proceso general de la evolución literaria. El arte no se modifica por una voluntad individual sino "para responder al deseo de tener siempre un material sensible y experimentable" (ibidem).

De ahí que sea incorrecto afirmar que la concentración en los problemas de la forma, sea igual a una desatención completa del resto de los aspectos de la literatura. Lo que ocurre, más bien, es que Shklovski los incluye dentro de los problemas formales[6]. Ya la vanguardia de principios de siglo había demostrado cómo en el arte no existían contenidos vedados. Desarrollando esta idea, los formalistas consideraban inoperante la oposición 'forma vs. contenido', y proponían sustituirla por la pareja 'procedimiento formal vs. material'. Tal era el objetivo, por ejemplo, del capítulo inicial con el que Shklovski abría su obra sobre *Literatura y cinematógrafo* (1923), titulado "La forma y el material en el arte". Lo que habitualmente se denomina contenido –las ideas del artista, la realidad que aparece reflejada en la obra- no es sino el material que es transformado por el creador de acuerdo con una serie de leyes formales, con el fin de crear una estructura nueva y desautomatizadora. Shklovski recopilaba numerosos testimonios de pintores, músicos y escritores que afirmaban que su trabajo no partía tanto de la realidad, como del manejo de sonidos, líneas y colores, etc. Aquellos que buscan en las obras de arte descifrar las correspondencias con la realidad se olvidan de lo que le es más específico: su transformación en una estructura artística. Por otra parte, la insistencia shklovskiana en diferenciar el arte de la realidad deriva, sobre todo, de la asignación de una finalidad desautomatizadora para el primero: la realidad –Shklovski no se cansa de repetirlo- es el mundo de los objetos automatizados, es el diván que Tolstói limpiaba cotidianamente, es

[6] En *Viaje sentimental*: "Las bases del método formalista son simples. Es el retorno al oficio. Lo más notable del método es que no niega el contenido del pensamiento en el arte, sino que considera dicho contenido como una de las manifestaciones de la forma" (p. 269).

aquello que ya no percibimos y que el arte debe transformar para devolvérnoslo resucitado[7]:

> "Vivimos en un mundo cerrado y empobrecido. Ya no sentimos el mundo en que vivimos más que sentimos la ropa que llevamos puesta. Pasamos volando a través del mundo como los personajes de Julio Verne, 'a través del espacio exterior en una cápsula'. Pero en nuestra cápsula no hay ventanas.
>
> Los pitagóricos solían decir que no oímos la música de las esferas porque ésta suena ininterrumpidamente. Del mismo modo aquellos que viven junto al mar no oyen el ruido de las olas. No somos conscientes incluso de las palabras que proferimos. Hablamos un lenguaje penoso de palabras usadas de forma incompleta. Nos miramos a la cara entre nosotros pero no nos vemos. [...]
>
> Lo primero de todo debemos sacudir las cosas... Debemos arrancar las cosas de su secuencia ordinaria de asociaciones. Las cosas deben removerse como los leños en el fuego...
>
> El poeta quita las etiquetas de las cosas... Las cosas se rebelan, desprendiéndose de sus viejos nombres y tomando un nuevo aspecto con sus nombres nuevos. El poeta lleva a cabo una dislocación semántica, arrebata el concepto fuera de la secuencia en la que normalmente se encuentra y lo transfiere con la ayuda de la palabra (el tropo) a otra secuencia de significados. Y entonces tenemos una sensación de novedad al encontrar el objeto en una secuencia reciente" ("La forma y el material en el arte", 1923).

De ahí la insistencia de Shklovski no en el material real, extra-artístico y automatizado, sino en el procedimiento que lo transforma y resucita para su contemplación estética. La conocida fórmula de Shklovski "el contenido (incluyendo el alma) de una obra literaria equivale a la suma de sus procedimientos estilísticos" (en "Rozanov...", p. 173), se viene considerando como una explicación simplificadora y mecanicista de la compleja dinámica literaria. Pero si continuamos leyendo el ensayo de Shklovski, observamos que junto con el carácter exagerado de este tipo de formulaciones, aparecen ya consideraciones sobre el papel de las normas estéticas y el contexto literario que luego profundizarían Tiniánov y Mukarovský:

> "La obra de arte tiene un alma en tanto que construcción, en tanto que relación geométrica de materiales. También la elección del material se realiza según rasgos formales. Se escogen los valores significativos, perceptibles. Cada época

[7] Una tesis muy similar se puede encontrar en el trabajo de Jakobson "Sobre el realismo artístico" (1921). En él, el teórico moscovita parecía seguir muy de cerca el concepto de desautomatización de Shklovski, al afirmar que todo creador se considera realista en el sentido de que su obra va destinada a hacer más perceptible la realidad. El desvío respecto de los modelos anteriores de 'realismo', no persigue sino romper las convenciones automatizadas y provocar la aparición de la realidad bajo un sesgo no habitual y automatizado.

> tiene su índice, su lista de los temas prohibidos por anticuados" (Ibidem, pp. 173-174).

Si bien de manera implícita, la necesidad de contar con el contexto histórico-literario está ya aquí. La crítica del formalismo que en su momento hizo Mukařovský insistía, más que en la ausencia de este tipo de consideraciones, en su carácter implícito. El empirismo del método formal obviaba la tarea de explicitar los presupuestos epistemológicos desde los que se realizaba la observación. De esta forma, el formalismo ruso proyectaba constantemente, aunque sin hacerlo patente, la serie socio-cultural sobre la literaria: los valores literarios son significativos o perceptibles para un determinado contexto histórico y cultural.

Por otra parte, la insistencia en la forma se traducía, como decíamos, en una insistencia en el carácter ficticio de la literatura. Si bien los formalistas no hablaron ni reflexionaron nunca sobre dicho carácter, su reivindicación de la existencia de leyes artísticas propias lo evocaba continuamente: "Las formas del arte son explicables por las leyes del arte; no son justificables por su realismo" (en "Sterne...", p. 57). Al tratar la cuestión del contenido sentimental literario, por ejemplo, Shklovski reaccionaba contra la asociación superficial entre arte y sentimiento, afirmando que los sentimientos en arte debían entenderse sólo como una técnica desautomatizadora más desde la que ofrecer una visión renovada de las cosas. El arte es trans-emocional, reivindicaba Shklovski. Y, como prueba de ello, citaba los hechos horribles de algunos cuentos infantiles, que nunca son vividos como tales porque se consideran parte de la estructura artística. El rechazo del sentimiento como materia artística no debe entenderse, pues, como una negación categórica de la capacidad artística para vehicular sentimientos. Shklovski simplemente está reivindicando la necesidad de distinguir el sentimiento real del sentimiento manipulado artísticamente. De nuevo, si tomamos sólo las afirmaciones provocativas, como la que afirma que el sentimiento debe examinarse como una pieza más de la composición artística, al igual que "un mecánico debe examinar la correa de transmisión para comprender los detalles de una máquina" (Ibidem, p. 44), podemos pensar en el formalismo extremo con el que se ha considerado los escritos de Shklovski de esta época. Pero ya hemos visto que la cosa no es tan simple.

2.5.1. El contraste como fuente de efectos desautomatizadores

El tipo de transformación que produce un procedimiento literario sobre el material, las diversas formas con las que el arte dispone sus materiales, parecen regirse casi exclusivamente para el Shklovski de este periodo por la ley del contraste. Éste es un término fundamental del pensamiento literario de Shklovski al que la Crítica debería conceder una mayor importancia. Una de las técnicas artísticas más elementales para producir un efecto desautomatizador, es la de colocar en posiciones próximas dos elementos opuestos entre sí. Por utilizar un símil pictórico, si sobre un fondo completamente negro dibujamos un cuadrado blanco, nos parece que el negro es más negro y el blanco más blanco como resultado de esa contraposición contrastiva. Esta idea aparece una y otra vez en los escritos de Shklovski. El arte plástico de la época (los collage cubistas y constructivistas) y los experimentalismos tipográficos futuristas habían hecho del contraste el procedimiento compositivo por excelencia (cf. Leclanche-Boulé, 2003)[8]. En *Sobre la teoría de la prosa*, Shklovski lo había empleado para explicar la motivación que rige en las construcciones argumentales del *siuzhet*[9] y valorar la originalidad artística de los prosistas sometidos a examen: Chéjov organiza los motivos compositivos de sus tramas de tal modo que, aunque sus cuentos parten por lo general de temas poco originales, terminan por desembocar en una solución ingeniosa e inesperada, que contrasta con los finales tradicionales del cuento ruso; la técnica del paralelismo, estudiado como procedimiento constructivo de los cuentos de Tolstoi, persigue la misma finalidad.

Los distintos recursos compositivos que Shklovski distingue en esta obra como técnicas de la construcción del *siuzhet* –la estructura escalonada, el paralelismo, el enmarcado (*obramlenie)* y el ensartado o enhebrado (*nanizyvanie*)- pueden igualarse todos ellos en el efecto del contraste, en el recurso que busca crear las sensaciones diferenciales a las que se había referido Christiansen. El énfasis de Shklovski en este efecto general pone

[8] El famoso *Cuadrado negro* de Malévich, por ejemplo, se fundamentaba en un procedimiento claramente contrastivo: "Malévich expuso un cuadrado negro colocado ligeramente inclinado, en contraste sobre un fondo blanco" (Shklovski, 1966, p. 143). La reutilización de la estructura métrica popular de la *čatuška*, llevada a cabo por Kruchënij, también (cf. Sola, 1989). Explotando la yuxtaposición como única forma de unión entre los dos versos de la *čatuška*, el poeta futurista buscaba crear asociaciones semánticas alógicas y poco evidentes.

[9] Incluso para el caso de la literatura clásica. En *Sobre la prosa literaria* (1925) leemos: "Esto es muy patente en la historia de la literatura griega, que concentró sus temas en torno a los conflictos de unas cuantas familias selectas" (citado por Volek, 1995, p. 272).

de manifiesto que, para el teórico ruso, no todos los procedimientos artísticos que la retórica suele clasificar bajo una misma categoría, deben ser considerados de la misma forma. Por ejemplo, cuando Shklovski examina el procedimiento del paralelismo, tiene muy claro que éste no consiste en una simple comparación sino en una yuxtaposición de dos secuencias que contrastan entre sí. Es decir que, no todo paralelismo, por el hecho de comparar, es un paralelismo artístico. En *Zoo o cartas de no amor* (1923b), Shklovski escribía: "para la creación de paralelismos todo sirve" (p. 48). Sin embargo, hay que tener en cuenta que, tal y como lo expone el teórico formalista, un paralelismo que no produce una sensación diferencial es como si, en cierto sentido, perdiera su función de establecer paralelos. Una comparación en la que ya se conoce de antemano la relación de similitud establecida exime de la tarea perceptiva de encontrar los paralelos y, por lo tanto, resulta innecesaria e ineficaz desde el punto de vista estético[10].

El recurso del contraste no sólo fue estudiado con profusión por Shklovski, sino empleado por él mismo en sus ensayos y obras de ficción (cf. Waller, 1995, 2005). El procedimiento, además, dejó una influencia importante en la prosa experimental de los Hermanos Serapión y en la técnica del montaje fílmico vertical de Eisenstein. R. Sherwood (1976) ha argumentado que tras estos casos, no se produce otra aplicación del modelo de prosa propugnado por Shklovski, hasta la llegada del *nouveau roman* francés. Recientemente, la generación de escritores norteamericanos conocida como los 'language writers' han reivindicado la antecedencia de Shklovski en el uso y teorización de estos procedimientos (cf. L. Hejinian, 2002). En *Crítica bajo control* (1970), Cesare Segre estudiaba los paralelismos del *Viaje sentimental* de Shklovski, explicando la técnica del siguiente modo:

> "Tomemos una comparación de tipo tradicional y suprimamos el *como*: la yuxtaposición de los dos términos de comparación puede producir un *shock*, si se capta en seguida; o la impresión de una luz imprevista, si se capta después de un esfuerzo interpretativo" (p. 196).

La finalidad desautomatizadora del paralelismo es evidente. Veamos algunos ejemplos de ello, extraídos de *Zoo o cartas de no amor* (1923b). En esta obra, Shklovski

[10] Del mismo modo, en *Viaje sentimental*, se aludía a la capacidad de la ironía "para relacionarlo todo" (p. 228), pero previamente ya se había especificado que por 'ironía' no se debía entender simplemente "el 'escarnio', sino el procedimiento de percibir contemporáneamente dos fenómenos desacordes o la simultánea atribución del mismo fenómenos a dos series semánticas" (ibidem, p. 277).

prologaba cada una de las cartas con un sumario de su contenido en el que suele aparecer esta técnica. Por ejemplo, en la carta 18 nos encontramos con la siguiente retahíla de contrastes:

> "Sobre la primavera, el Prager Diele, Éhrenburg, las pipas, el tiempo que pasa, la boca que se remueve y el corazón que se desploma apenas se va el color de la otra boca. Sobre mi corazón" (p. 91).

Otro ejemplo:

> "Los zorros tienen sus madrigueras, al detenido se le da un camastro, el cuchillo pasa la noche en la funda, y tú no has tenido dónde apoyar la cabeza" (p. 24).

La secuencia producida por Shklovski parece tener como modelo el collage pictórico, ya que juega con distintos niveles de contraposición. Por un lado la que se deriva de las tres primeras frases, próximas entre sí por la acción de cobijo que todas ellas representan, pero muy distantes semánticamente entre sí. Por otro lado, existe un fuerte contraste entre el cobijo que reciben los zorros, el detenido o el cuchillo, y el que no ha recibido Jlébnikov (el sujeto de la frase "tú no has tenido dónde apoyar la cabeza"): la bajeza del recluso o la del arma homicida contrastan con el trato desfavorable que recibió Jlébnikov, resaltando de este modo su carácter injusto.

El procedimiento había sido bautizado por Tiniánov ("La literatura hoy", 1924) como 'prosa imaginaria', por la peculiar acumulación de imágenes con la que Shklovski formaba estas secuencias. M. Waller (1995), en su estudio de *Zoo*, lo bautiza como 'principio de incongruencia' e insiste en su lógica sinecdóquica antes que metafórica. Analizando detalladamente los diversos recursos en que dicho principio se plasma, Waller llega a considerar incluso que Shklovski ha creado un nuevo género de construcción literaria, a caballo entre los procedimientos de la prosa y el verso, y del que un buen ejemplo sería *Zoo*. La construcción de esta novela, aparentemente incongruente y fragmentaria, obtiene su unidad semántica mediante un sutil ritmo interno que une contrastivamente las partes entre sí.

Por nuestra parte, creemos que el procedimiento actúa como una fusión de la lógica asociativa de la metáfora y la estrategia metonímica de la unión por contigüidad, para conectar series semánticas alejadas entre sí de forma brusca que cree un efecto de sorpresa iluminadora. De ahí que el procedimiento de la puesta en paralelo de contrastes esté

estrechamente relacionado con la peculiar sintaxis que caracteriza la escritura de Shklovski. El formalista ruso presenta una clara preferencia por la yuxtaposición, antes que por la subordinación, lo que obliga en todo momento a suplir imaginariamente el nexo que une las frases y párrafos entre sí. A ello hay que sumarle los saltos bruscos y frecuentes de idea a idea, que tienen hasta un reflejo en la propia composición gráfica del texto. Sus famosos párrafos de una línea sentaron escuela. Zoshchenko describía la sintaxis fragmentaria de Shklovski, de la que se sentía deudor, como sigue: "*rompió el primero con la vieja forma de la lengua literaria. Acortó la frase. 'Dejo aire' en sus artículos*. Se hizo fácil y agradable de leer. Yo he hecho lo mismo" (citado por Depretto-Genty, 1985b, p. 178; el subrayado es de la autora).

Como iremos viendo en las páginas sucesivas, el contraste y la yuxtaposición son algunas de las marcas que caracterizan la técnica expresiva de Shklovski a lo largo de toda su carrera intelectual, independientemente del carácter de la obra que escribiese (cf. Conio, 1984)[11]. Éstas reaparecen incluso, más allá de la escritura, en el trabajo cinematográfico que desarrolló a partir de 1924 en el estudio conocido como la Tercera fábrica. Parece, por tanto, que dichos procedimientos tienen que ver con la lógica asociativa predominante en el pensamiento de Shklovski. Tal y como lo recoge V. Pozner (1996) a partir de la entrevista con los supervivientes de aquel estudio cinematográfico que colaboraron con Shklovski, éste sorprendía a sus compañeros con su asombrosa habilidad para relacionar los partes más inconexas y alejadas entre sí. Dicha habilidad le valió pronto la reputación de 'hombre para todo', al que se recurría frecuentemente para solventar cualquier tipo de problema que entorpeciera los diversos aspectos implicados en la creación de una película. Por ejemplo, Iliá Vaisfeld afirmaba de él que "podía comenzar por cualquier parte, el principio o el final, por aquello que nos suponía un problema: *tenía hallazgos que modificaban nuestra*

[11] Son muchos ya los que han llamado la atención sobre esta peculiaridad estilística de Shklovski. Recogemos como muestra uno de los testimonios más significativos y próximos a Shklovski. Con motivo de la traducción al checo de la *Teoría de la prosa* de Shklovski, Mukařovský escribía en la introducción: "En lugar de pruebas extensas, presenta ilustraciones sinecdóquicas. El material literario de soporte lo escogió Shklovski sin ninguna consideración delicada con el gusto convencional, sino más bien buscando una expresividad de cartel: entre las obras literarias, sean del pasado o contemporáneas, prefiere las que irritan y sorprenden a aquellas cuyas asperezas han sido limadas por la mano de su propio creador o por un largo peregrinaje a través de los manuales y las antologías. [...] La composición y estilo de *Teoría de la prosa* se apoyan en una coordinación débil de oraciones y de párrafos enteros en lugar de la subordinación sintáctica fluida. Tanto su predilección por la paradoja como por la formulación fragmentaria pueden desconcertar al lector" (Mukařovský, 1934, pp. 57-58).

percepción del film. Era en cierta medida un seguro de urgencia" (traducción y subrayado nuestros). Por su parte, Boris Altshuler recordaba: "Shklovski estaba en todas partes y todo el mundo trataba de sacar provecho de sus consejos. Dotado de una memoria excepcional, *tenía sobre todo la facultad extraordinaria de asociar fenómenos o situaciones aparentemente muy alejadas, combinar cosas de entrada incompatibles*" (ibidem).

Consciente del potencial artístico e iluminador de este procedimiento, Shklovski se dio cuenta muy temprano de que su uso producía excelentes resultados también en el terreno del ensayo literario. Acercando la escritura crítico-literaria a la escritura artística, Shklovski obliga a sus lectores a realizar este tipo de 'saltos mentales' también en sus trabajos de teoría literaria. Así, en su estudio sobre Sterne, declaraba:

> "ciertamente habría sido posible hacer un uso más completo del material introducido en cada cita porque casi ninguna técnica aparece representada en ningún lugar en su forma pura; pero este enfoque habría transformado mi trabajo en algo así como una traducción interlineal con observaciones gramaticales. *Habría olvidado el material y por lo tanto lo habría agotado tanto que habría desprovisto al lector de la posibilidad de entenderlo*" (p. 55, traducción y subrayado míos).

Shklovski es plenamente consciente de cómo la crítica literaria puede alejarse fácilmente respecto de su verdadero propósito: explicar las obras literarias pero sin anular el goce estético (desautomatizador, en este caso) que las hace obras de arte. Por eso, la crítica literaria debe imitar los procedimientos artísticos de su objeto. Shklovski estaría así dentro de la categoría que M. Asensi (2003, pp. 348-349) ha llamado 'teoría *en* la literatura', para diferenciarla de la 'teoría de la literatura' que cree en la posibilidad de construir un metalenguaje distinto del lenguaje artístico para hablar y reflexionar sobre el arte. Shklovski conoce el poder iluminador de la pregunta abierta y, por eso, trata de evitar cerrar aquello que no contiene un carácter conclusivo: "Haré, ahora, algunas conclusiones, aunque no me gusta; quien debe hacerlas es el lector" (p. 146), afirmaba en su análisis del *Quijote*. Éste es justamente el efecto que causa su estilo: Shklovski interrumpe de pronto su argumentación e introduce una anécdota que, en principio, nos parece fuera de lugar. Ello nos obliga a ralentizar la lectura y prestar una mayor atención a las palabras del teórico ruso. Un poco más adelante, descubrimos la conexión: la anécdota expresa en otro plano el problema que estaba discutiendo unas líneas más arriba y que, aparentemente, había quedado en suspenso. El problema sigue inconcluso en el texto explícito, pero no en la

reconstrucción lectora a la que nos ha obligado Shklovski. Comprendemos el problema pero por otras vías distintas de la argumentación tradicional.

Este peculiar estilo ensayístico le valió a Shklovski en ocasiones las críticas de sus adversarios y de los propios compañeros, que veían en él una falta grave contra el rigor científico (cf. *Tercera fábrica*). Sin embargo, Shklovski estaba convencido de que el sacrificio de la exhaustividad no obedecía tanto a razones de pereza como a una convicción en que el modo indirecto y elíptico[12] de la expresión artística poseía un poder iluminador superior al del discurso habitual de la crítica. Trasladando el procedimiento de oscurecimiento de la forma al ámbito del ensayo literario, Shklovski pensaba que la función de la crítica era fomentar un proceso de reflexión literaria sobre la construcción formal antes que ofrecer una sarta de fórmulas ya hechas que no incitan a la reconstrucción de la forma. En sus memorias *Érase una vez* lo explicaba de este modo: "Sin duda mi pensamiento no es muy claro./ Pero los pensamientos muy claros son a menudo los pensamientos comunes que son llevados a término, mientras que el proceso del pensamiento, como se sabe, se da ininterrumpidamente" (1966, p. 234).

El carácter híbrido y lúdico del estilo de Shklovski no es, por tanto, una pose superficial sino un trabajo serio y concienzudo de exploración de otras vías por las que desarrollar el género ensayístico. Al parecer, éstas le fueron sugeridas por el padre de la literatura híbrida en ruso: Rózanov. Gran parte de los procedimientos estilísticos empleados por éste, son los que luego Shklovski recupera para aplicarlos, a su modo, en la construcción de sus ensayos. Las obras de Rózanov son consideradas por Shklovski como "un género completamente nuevo, una traición extraordinaria" (1925, p. 277). Esta 'traición' a la que aludía el crítico ruso se fundamenta en la figura del oxímoron: al igual que este procedimiento reúne en una perífrasis dos términos contrarios, Rózanov construye sus obras mediante la contraposición de materiales que de una forma u otra se oponen entre sí. Se trata de una construcción abrupta y fragmentaria, en el que las partes no se unen entre sí por relaciones lógicas sino por su simple yuxtaposición. Shklovski creía ver el origen de

[12] El camino oblicuo del arte, comparado en una de sus obras más conocidas con el movimiento del caballo de ajedrez, no sólo es el método que sigue la literatura sino el que practica V. Shklovski en sus ensayos, como ha comentado acertadamente Ariev (2005): "no creáis que el movimiento del caballo es el movimiento del cobarde./ Yo no soy un cobarde./ Nuestro camino descentrado es el de los audaces, pero qué podemos hacer si tenemos dos ojos y vemos mejor que los bravos peones y los reyes de un credo impuesto por los deberes de su cargo" (*El movimiento del caballo*, p. 9).

esta técnica compositiva en el género periodístico, en el que los distintos artículos se disponen y suceden de forma brusca y relativamente injustificada. La finalidad del procedimiento no era otra que la de ofrecer al lector la posibilidad de establecer los vínculos causales implícitos. Shklovski lo describía de este modo: "se nos da un fragmento de una proposición preparada sin explicar su aparición, y no comprendemos lo que vemos; después viene el desarrollo, -como si se nos diera primero el enigma y después su solución" (1925, p. 286). Rózanov empleaba este modo compositivo para introducir una amplia variedad de temas y materiales (cartas, periódicos, fotografías, etc.), pero también para crear sus personajes, presentados en fragmentos, de los que sólo al final, cuando agrupamos todas las piezas, obtenemos una visión completa. El hilo que une y construye las diferentes partes del *siuzhet*, tanto de las obras de Rózanov como de las de Shklovski, es la reiteración de varios temas que, aparecen y reaparecen constantemente en la obra.

Pero no sólo Rózanov le sirvió de fuente de inspiración para desarrollar su peculiar estilo ensayístico. En general, todos los escritores de los que se ocupa en *Sobre la teoría de la prosa*, dejan una huella en el teórico formalista. B. Tomashevski ya había llamado la atención en 1922 sobre este peculiar recurso compositivo de Shklovski, consistente en adoptar un estilo y unos procedimientos similares a los del autor estudiado. Tal y como lo reconocía el propio Shklovski en su trabajo sobre el *Quijote*: "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" (1925, p. 130). Asimismo, para mostrar cómo A. Beli se valía de una peculiar disposición tipográfica en sus obras, Shklovski no se limitaba a mencionar este dato –como acabamos de hacer aquí nosotros- sino que prefería ejemplificarlo imitando el procedimiento:

> "En el *Diario de un original* Andrei Beli no ha escrito del todo como un zapatero.
>
> Al contrario, ha hecho incluso
>
> lo
>
> que
>
> vais
>
> a
>
> ver,
>
> para
>
> representar
>
> la mina alemana preparada para dar contra el flanco del barco en el que Beli volvía a su país. Los zapateros no escriben esto" (1925, pp. 250-251).

En otro de los ensayos de este periodo, "*Eugenio Oniegin*: Pushkin y Sterne" (1923), Shklovski afirmaba que la "memoria de un poeta se puede honrar no sólo con incienso, sino también con el alegre trabajo de destrucción" (p. 189)[13]. Es decir, a la larga, respetar la tradición, seguir los patrones habituales del género desemboca en la fosilización de sus posibilidades expresivas. Si los ensayos de Shklovski constituyen un desvío constante de lo que canónicamente se concibe como el género 'ensayístico', ello es debido a su firme creencia en que también mediante la ruptura se puede ser verdaderamente fiel a un género literario. Ya que, lo que define a un género no son sus componentes sino la función que éstos cumplen y que motiva la redistribución y cambio constante de los mismos. Por tanto, también en lo que respecta a la crítica literaria, Shklovski preconiza la necesidad de adoptar una perspectiva finalista –y no simplemente inmanente- que ayude a comprender la percepción de la forma que propone la obra:

> "El estudio de la tradición literaria, o sea, el estudio formal del arte, no tendría ningún sentido si no nos proporcionara la posibilidad de percibir la obra nuevamente.
>
> La tarea del método formal, o cuando menos una de las tareas, no es la 'explicación', sino la retención de la atención en la obra, el restablecimiento de la 'orientación hacia la forma', típica de la obra artística" ("*Eugenio Oniegin*: Pushkin y Sterne", p. 188).

De ahí también, la preferencia de Shklovski por la literatura paródica. El *Tristam Shandy* de Sterne, al revelar continuamente sus procedimientos constructivos, de alguna forma ejercía esa mezcla de literatura y crítica literaria que tanto gustaba a Shklovski. El referente de *Tristam Shandy* es la propia técnica novelística, su propia composición. La estructura de esta novela además se rige por el desorden y los contrasentidos, las leyes artísticas se imponen a las de la lógica, pues la fidelidad a la parodia de la novela tradicional de aventuras prima sobre la fidelidad a la realidad. Shklovski dedicaba una atención especial al estudio del tiempo en la novela, con su leyes propias y distintas del tiempo real, analizando los procedimientos empleados por Sterne (disgresiones, prolepsis, analepsis, etc.) para crearlo. *Tristam Shandy* sería así a la prosa lo que la palabra autosuficiente de los futuristas es a la poesía. En el juicio positivo de Sterne, influía

[13] Resuenan en sus palabras el adagio futurista, tan repetido por lo hermanos Burliuk (entre otros): "a menudo sólo la barbarie puede salvar el arte" (citado por Sola, 1989, p. 19).

también, por supuesto, los continuos ejemplos de *ostranenie* que encontramos en la novela. Por ejemplo, Sterne nunca presenta a los personajes, sino que introduce su discurso o sus acciones antes de decirnos de quién se trata. Shklovski decía al respecto que Sterne daba primero los resultados y luego las causas. Lo mismo podría decirse del estilo ensayístico de Shklovski examinado más arriba.

Hasta el análisis de Shklovski, *Tristam Shandy* no había sido comprendida por la crítica literaria rusa[14], que la consideraba una novela mal construida, atípica y aburrida. Los formalistas cumplieron así un importante papel en el rescate de escritores 'de segunda', siendo fieles con ello a su concepción sobre la evolución literaria como una sustitución de las líneas primarias por las secundarias[15]. Contradiciendo el juicio habitual por entonces sobre el escritor inglés, Shklovski concluía tajante: "*Tristam Shandy* es la novela más típica de la literatura mundial" (p. 57). La conclusión a la que llegaba el teórico ruso, nos ofrece una pista importante más sobre los criterios de valor artístico subyacentes a su juicio estético. En "Rozanov..." escribía a este respecto:

> "Es generalmente conocido el hecho de que las obras más grandes de la literatura (hablo ahora sólo de la prosa narrativa) no encajan en el marco de un género determinado. Es difícil determinar qué es *Las almas muertas*, de Gogol y con qué género se relacionan. *Guerra y paz*, de Lev Tolstoi, *Tristam Shandy*, de Sterne, caracterizadas por la ausencia casi completa de un relato que les dé encuadre, pueden llamarse novelas, sólo porque alteran precisamente las leyes de la novela. La propia pureza del género, por ejemplo, de la 'tragedia pseudoclásica', es comprensible sólo como la oposición del género a un canon que no siempre se ha encontrado a sí mismo. Pero el canon de la novela como género puede ser parodiado y alterado más frecuentemente que cualquier otro" (pp. 175-176).

A simple vista, uno está tentado de concluir que para Shklovski el grado máximo de valor literario lo alcanzan aquellas obras cuya originalidad las hace inclasificables dentro de

---

[14] "Resucité a Sterne en Rusia, porque supe leerlo bien. Estaba tan enterrado que una vez mi amigo Eijembaum, disponiéndose a abandonar Petroburgo en dirección a Saratov, le pidió a un profesor amigo suyo, un anglicista, el *Tristam Shandy* de Sterne para leerlo durante el viaje, y aquel respondió: 'No te molestes, es un plomo'. Ahora el mismo profesor encuentra a Sterne un escritor interesante. He hecho revivir a Sterne porque comprendí su estructura, mostrando su vinculación con Byron" (*Viaje sentimental*, p. 269). Esta cita confirma el interés concedido por Shklovski al papel del lector en la elaboración del juicio estético de las obras literarias. La esteticidad reside en la forma y en el buen lector capaz de captarla.

[15] Al parecer esta idea, así como la visión anónima de la historia literaria, la tomaron los formalistas de su maestro S. Venguerov, que en su seminario insistía mucho en la necesidad de estudiar junto a los grandes escritores a los escritores de segunda, cuyas aportaciones suelen aparecer en un rango superior en otra época distinta (cf. Shklovski, 1966). Los formalistas adaptaron la idea de Vénguerov a la concepción artística rupturista del futurismo y a las exigencias revolucionarias de un arte colectivo y anónimo.

los modelos preestablecidos[16]. *Tristam Shandy* es la novela más típica de la literatura precisamente porque cumple con el cometido de toda gran obra literaria: no dejarse encuadrar. Lo típicamente literario, por tanto, es lo atípico. Con esta paradoja, Shklovski ofrecía una definición formal del valor literario, acorde con su concepción estética: si la finalidad última de la literatura consiste en desautomatizar nuestra percepción, sólo aquellas obras que escapen a los modelos preestablecidos serán capaces de provocar una respuesta no automática. Para comprender el valor literario de una obra no es necesario recurrir a su contenido sino sólo a la dialéctica contrastiva que establece respecto de unos determinados modelos literarios automatizados. La concepción del valor artístico de Shklovski privilegia, pues, las obras originales sobre las obras de los epígonos, como es habitual en la historia de la valoración estética.

Pero la teoría de Shklovski, al menos implícitamente, ofrece una explicación para la evidencia de que una obra original siempre es mejor que aquella que se limita a imitar otras anteriores. El mérito de las primeras no estriba sólo en su prioridad cronológica sobre las segundas. Esto no es más que la manifestación superficial con que se presenta el complejo fenómeno de la valoración estética. Una obra original impone una tarea de la que las obras de los epígonos eximen, porque dicha tarea ya ha sido realizada por aquélla. Esta tarea es un requisito necesario para que se produzca una renovación de la percepción, una visión estética de las cosas. Sólo aquellas obras para las que no disponemos de códigos preestablecidos con las que interpretarlas, exigen el despliegue antieconómico de un tipo de percepción intensa y no modelada por patrones ya dados, que desemboca en una visión estética. Evidentemente, toda obra es descodificada a partir de ciertos modelos preexistentes, pues ninguna creación es completamente original (no se crea nunca a partir de la nada). Pero las obras originales, de alguna manera, reformulan de manera inédita –de nuevo, la clave reside en la forma- la tradición previa de la que parten, invalidando gran parte de los códigos habituales de descodificación literaria. El camino trazado por este tipo de obras sienta precedente. Cuando el lector se encuentra de nuevo con el modelo inaugurado por la obra original en otra obra, reconoce el modelo, interpreta a partir de éste

[16] Esta es la conclusión superficial y precipitada que se suele sacar del énfasis shklovskiano en la originalidad artística. La encontramos, por ejemplo, en Todorov (1965), que en el prólogo a su antología del Formalismo ruso concluye su exposición del concepto de desautomatización con la siguiente afirmación: "Sin embargo, identificar el valor de una obra con su novedad (como a veces hicieron los formalistas) es una simplificación exagerada" (p. 12).

y se evita el gasto de energía que le supone el tipo de percepción al que nos hemos referido más arriba. Así, cuanto más veces es imitada una obra más pierde su potencial estético. De las obras no originales se puede decir lo mismo que del aprendiz de diablo de la fábula que Shklovski recogía en su *Viaje sentimental*:

> "¿Recordáis la fábula del diablo que convertía a los viejos en jóvenes, quemándolos primero para después resucitarlos rejuvenecidos? Un aprendiz de diablo se dispone a repetir el prodigio, consigue quemar al hombre, pero no resucitarlo" (p. 173).

No es de extrañar, pues, que partiendo de esta concepción del valor literario, Shklovski desarrollara una teoría sobre la evolución literaria en la que el motor del cambio era la desautomatización respecto de las normas y tradiciones automatizadas[17]. En "Rozanov...", exponía esta teoría con la famosa imagen de la herencia de tío a sobrino: "La historia literaria se mueve hacia delante según una línea quebrada, discontinua. [...] en el curso de la sucesión de las escuelas literarias la herencia no pasa de padres a hijos, sino de tíos a sobrinos" (p. 172). Es decir, que los hijos literarios no buscan sus modelos en los padres con los que ya están familiarizados sino en el ejemplo exótico y sugestivo del tío lejano. Esto explicaría que, autores totalmente desapercibidos en su época, sean rescatados por la posteridad y valorados positivamente:

> "Este cambio de la percepción de un autor es una ley histórico-literaria que se explica por el hecho de que cada escritor es percibido no aisladamente sino sobre el trasfondo de nuestra tradición. Lo comparamos con nuestras normas estéticas. Para que una obra nos guste, no es necesario, de ninguna manera, que coincida con nuestras normas estéticas; lo que importa es el carácter de sus infracciones. Las cosas habituales no se experimentan, no se sienten con 'temperatura' diferente. [...] El escritor vuelve a revivir cuando empieza a ser percibido de manera nueva. Las revoluciones literarias no sólo crean nuevos valores artísticos, sino que restablecen los viejos. Tiene lugar no tanto una reevaluación como, más bien, un viraje" (1923, pp. 187-188).

[17] Más tarde, cuando los formalistas empezaron a ocuparse de la teoría cinematográfica, tuvieron la oportunidad de comprobar esta hipótesis de forma más objetiva. El arte crea constantemente nuevos procedimientos huyendo del automatismo al que toda forma tiende, y el cine nos permite asistir a este proceso desde sus orígenes. En literatura, aunque no siempre sea posible comprobarlo, también se inventaron en su día por primera vez los distintos procedimientos literarios. Por ejemplo, el paralelismo que, dada su excesiva familiaridad, nos parece hoy un recurso fácilmente identificable y hasta manido, no lo conocía todavía Homero. La interpretación histórica de Shklovski nos descubre que el extrañamiento ha estado siempre en el origen y en la causa del cambio artístico.

Como se verá más adelante, cuando nos ocupemos de la obra de Tiniánov y Mukarovský, la consideración de los determinantes contextuales de una obra literaria estaba ya sugerida por Shklovski. Tiniánov y Mukařovský no hicieron –que no es poco- sino desarrollar, completar y perfeccionar esa intuición. Por su parte, Shklovski insistía más en describir la dialéctica del movimiento evolutivo en abstracto. Ésta se mueve también por la ley del contraste, porque sólo la oposición crea diferencias perceptibles. En "Rozanov...", Shklovski empleaba la imagen de la traición amorosa para ilustrar el mecanismo, y, con esa 'teoría en la literatura' que siempre practicó en sus ensayos literarios, yuxtaponía a continuación un texto del propio Rózanov que iluminaba la idea recién expuesta:

> "Los dientes de los engranajes (la diferencia) se desgastan, se alisan, dejan de encajar uno en el otro. Y el *árbol* se para, el *trabajo* se interrumpe, ya que ha desaparecido la máquina como la 'oposición' de dos cosas.
>
> Ese amor, desaparecido por muerte natural, no resucitará nunca. De ahí que antes de su final (su medianoche) estallan las traiciones como la última esperanza del amor. Nada separa (nada crea una diferencia entre los amantes) tanto como la traición de alguno. El último diente no gastado crece y con el encaja el dientecillo opuesto" (p. 175).

Por último, antes de dejar este apartado dedicado a comentar los artículos recogidos en *Sobre la teoría de la prosa*, debemos hacer referencia al análisis que Shklovski lleva a cabo sobre la novela de misterio cultivada por Dickens, Conan Doyle, Radcliffe o Dostoievski. Frente a lo que es habitual en otro tipo de novelas, estructuradas según un orden narrativo cronológico, los relatos de misterio desordenan la cronología dando primero los resultados y ocultando sus causas hasta el final. Este género literario se mostraba idóneo para ejemplificar la teoría literaria de Shklovski puesto que adoptaba la estructura del enigma, analizado años antes en "El arte como artificio" (1917). Le permitía, pues, trasladar al *siuzhet* sus conclusiones anteriores sobre los procedimientos retóricos de la adivinanza y el eufemismo. Éstos, al no nombrar nunca al objeto directamente producían un tipo de percepción extrañada que finalmente concluía en un reconocimiento sorpresivo. El mecanismo de la intriga y el terror de la novela de misterio, seguía justamente este procedimiento:

> "En la novela de misterio tanto el enigma como la solución son importantes. Dicha novela ofrece la posibilidad de impedir la acción, situándonos en una perspectiva extraña, y excitando así el interés del lector. Lo más importante es no dar al lector la oportunidad de reconocer el objeto. Una vez el objeto es reconocible, ya no nos asusta" (1925, p. 224).

Consciente de que, especialmente en el caso de las novelas policíacas, su éxito reside en el impacto sorpresivo final, Shklovski trataba de que su análisis no destruyera el efecto estético perseguido por estas obras:

> "Comparémoslo [el esquema de las novelas de Sherlock Holmes] brevemente con *El escarabajo de oro* de E. Poe (obra supuestamente conocida; si alguien no la conoce, le puedo asegurar que tendrá el placer de leer la primera vez un excelente relato). En cuanto a mí, analizaré el relato de manera que no estropee ese placer" (p. 168).

Vemos, pues, que el proceder general de Shklovski en *Sobre la teoría de la prosa* para explicar la estructura de los distintos tipos de *siuzhet* empleados por los diversos géneros literarios, no es otro que el de aplicar la lógica de los procedimientos micro-estructurales, estudiados en sus ensayos anteriores como rasgos característicos de lenguaje literario, al ámbito macro-estructural de la trama novelesca[18]. Así, hemos visto como la prosa de Rózanov es explicable como la traslación del oxímoron a la estructura global de la obra[19]. Las novelas de Tolstói, en la interpretación de Shklovski, están construidas como un gran paralelismo, las de Dostoievski como un enigma. Lo que el teórico ruso denominó 'historias fundadas en un error' no son otra cosa que la aplicación macro-estructural del calambur, porque juegan con la posibilidad de una doble interpretación a partir de la semejanza exterior de dos situaciones, etc. La teoría de la prosa de V. Shklovski se muestra así coherente con el conjunto de su pensamiento literario, y constituye un precedente importante de los intentos posteriores de aplicar las figuras retóricas a niveles lingüísticos superiores.

En 1925, la teoría sobre el género fantástico apenas se había desarrollado como habría de hacerlo a partir del conocido ensayo de Todorov en 1970. Shklovski se centraba entonces en la novela de misterio[20] que, sin embargo, no era la que más se aproximaba a su

---

[18] Más adelante, en *Tercera fábrica* (1926), Shklovski expresaba su convicción de que, a partir de esa concepción global del procedimiento literario, era posible establecer las bases de la ciencia literaria: "Hemos entendido que a un macronivel existe realmente la homogeneidad de las leyes que configuran las obras [...] es posible la ciencia" (en Volek, 1995, p. 275).

[19] "Este procedimiento se llama oxímoron. Podemos interpretarlo en un sentido más amplio./ El título de uno de los relatos de F. Dostoievski, *El honesto ladrón*, es un oxímoron incontestable, pero *el contenido mismo* de este relato es igualmente un oxímoron *desarrollado en siuzhet*" (1925, p. 283).

[20] Por entonces Shklovski se limitó a situar este género dentro de la historia de la prosa literaria. Según su visión, la novela de misterio (desde Radcliffe a Dickens) habría surgido para suplantar a la automatizada novela de aventuras (automatización probada por la aparición de su parodia: *Tom Jones*), ofreciendo nuevas e

ideal estético. La literatura fantástica, en tanto que no resuelve nunca la duda final y mantiene la incertidumbre en una tensión constante, cumple con mayor eficacia el bloqueo de los códigos automáticos que produce la *ostranenie*. Es posible encontrar algunas pinceladas de esta idea desperdigadas en las reflexiones del teórico ruso, pero no podemos afirmar que Shklovski desarrollara una teoría completa de la literatura fantástica. Más adelante, trataremos de establecer la conexión entre desautomatización y literatura fantástica que Shklovski no llegó efectuar en su obra crítico-literaria.

2.5.2. 1923: El exilio en Berlín

Tal y como lo relata Shklovski en su *Viaje sentimental*, la SR o Unión para la defensa de la Asamblea Constituyente, a la que Shklovski pertenecía desde 1918, había sido duramente reprimida por los bolcheviques tras su triunfo. Los miembros de dicha organización –entre ellos, el hermano de Shklovski, Nicolás- fueron arrestados y fusilados. Shklovski consiguió huir y esconderse en Saratov. En 1919, gracias a la intercesión de Gorki para que se anulara el proceso que existía contra él, Shklovski vuelve a Moscú. Pero en 1922, la ChK organiza de nuevo un arresto contra los miembros de la SR que habían escapado a la primera 'purga'. Una noche de invierno en que Shklovski vuelve a su domicilio, ve las ventanas de su cuarto iluminadas y sospecha que se trata de la ChK. Huye con lo puesto y, atravesando a pie el lago helado de Ladoga, llega a Finlandia. De allí pasa a Berlín donde permanece de junio de 1922 a septiembre de 1923. En poco más de un año termina y publica cuatro obras: *Viaje sentimental*, *Zoo o cartas de no amor, Literatura y cinematógrafo* y *El movimiento del caballo*.

De las dos primeras, no se puede decir que se trate de obras de crítica literaria, pero tampoco son un libro de memorias o una novela epistolar típicas. En ellas la relación de anécdotas personales se entremezcla con consideraciones de teoría literaria, retratos de personajes contemporáneos y la queja melancólica e insistente del exiliado, ampliando así las posibilidades expresivas de estos subgéneros literarios. En este sentido y siendo fieles a

---

ingeniosas soluciones para trabar de forma diferente (y artísticamente más eficaz) el recurso de las acciones paralelas. Es, pues, un cambio de motivación de las digresiones que retardan la acción. Dickens representaría los últimos coletazos del género, en tanto que la estructura de la novela de misterio está usada con otros fines distintos a la creación del suspense. A partir de la novela de misterio, Dickens crea la novela social.

Shklovski, *Viaje sentimental* y *Zoo o cartas de no amor* son dos de las novelas más típicas dentro de su género, un intento por superar la crisis de la narrativa contemporánea a la que se refieren constantemente sus trabajos sobre la prosa de esta época. Así lo confesaba el propio Shklovski en *Zoo*: "Este libro es una tentativa para salir de los límites de la novela corriente" (p. 82).

En un trabajo de 1924 titulado "La literatura hoy", Tiniánov (pp. 214-215) hacía una breve reseña de *Zoo o cartas no de amor*, en la que calificaba la obra de Shklovski de 'cosa fronteriza' por la conjunción que allí se daba entre novela, folletón y teoría literaria, unidas por un mismo tono emocional. En 1924, este tipo de prosa híbrida podía considerarse como un género nuevo, resultado de la reunión de ciencia y arte, cuyos precedentes, en opinión de Tiniánov, podían contarse con los dedos de una mano. Tiniánov citaba el caso de Heine, que en su *Historia de la filosofía y de la literatura en Alemania,* en sus *'Cuadros de viaje'* o en sus *Cartas de París*, había ya utilizado esta peculiar mezcla. Por su parte, Eichenbaum consideraba que el carácter híbrido de la novela estaba emparentado con el estilo coloquial y lleno de anécdotas del *skaz* (cf. Marcadé, 1985). Volviendo la vista atrás sobre estas obras en *El asalto de Hamburgo* (1928), Shklovski afirmaba que la estética del fragmento y del contraste introducida por sus obras de ficción había cumplido de sobra el papel renovador de la tradición literaria que se había propuesto inicialmente:

> "¿Qué considero importante en mi obra no teórica sino literaria? Importante es la sensación de la disociación de las formas y el tratamiento de éstas. La noción de la cohesión de una obra literaria es reemplazada en mis obras por el valor de la parte separada. Para mí es más interesante la contradicción que la cohesión de las partes. Y ya que esto es probablemente necesario en el estado actual de la evolución literaria, este rasgo peculiar mío no ha sido expulsado de la literatura, sino introducido en ella por mí" (citado por Sheldon, 1966, p. 155).

Shklovski se atribuye aquí un papel de iniciador pero, en realidad, como lo hemos visto, la novedad introducida por él es el resultado de la conjunción genial del estilo de sus prosistas favoritos, analizados en *Sobre la teoría de la prosa* (1925): Beli, Rózanov, Sterne y Cervantes. En el caso del *Viaje sentimental*, el título remite claramente a la obra homónima de Sterne, independientemente de que le hubiera sido sugerido por un amigo, según lo relata el propio Shklovski en el prólogo escrito para la edición italiana de 1963. Las referencias van más allá del título, ya que Shklovski imita gran parte de los procedimientos del escritor inglés: el desplazamiento cronológico, las digresiones e

interrupciones, los procedimientos de puesta al desnudo (se dirige constantemente al lector, parodia las partes convencionales de la novela), el tópico del manuscrito hallado, etc. (cf. Sheldon, 1966; Waller, 2005). Ahora bien, mediante la aplicación de estos procedimientos formales a un material muy diferente, Shklovski renueva la tradición novelística en la que se inscribe.

De Rózanov y Beli, Shklovski adopta la estética del fragmento, potenciado en detrimento de la coherencia y unidad de la obra: por ejemplo, sin haber numerado las partes 1 y 2, aparece de pronto una parte III, que además interrumpe el hilo narrativo; son frecuentes los saltos bruscos e inesperados; a menudo el lector se topa con párrafos de una frase. A este fragmentarismo hay que sumarle la mezcla de géneros y materiales de diversa procedencia (novela de aventuras, crónica de guerra, lecciones de mecánica automovilística o de teoría literaria, pasajes líricos...)[21], la abundancia de términos orales y coloquiales, y un humor negro que coloca juntas con un sarcasmo brutal las partes más disonantes entre sí[22].

La ironía actúa en esta obra como procedimiento distanciador o extrañificador por excelencia, tratando de ejemplificar una de las máximas recurrentes en su teoría literaria: los acontecimientos terribles pierden su dureza al ser desgajados de su contexto real e insertados en un texto artístico. El tratamiento estético de los acontecimientos bélicos que Shklovski recoge en esta obra provoca en el lector un fuerte impacto desautomatizador. El procedimiento del extrañamiento resulta particularmente evidente en la parte en la que Shklovski relata su viaje y estancia en Persia, y aprovecha para cuestionar algunos de los valores rusos desde la perspectiva oriental[23] (cf. Waller, 2005). No obstante, tal y como

[21] El origen de los materiales puede ser tan diverso, que Shklovski llega incluso a insertar el relato del asirio Lazar Zervandov para completar parte de la crónica bélica recogida en su *Viaje sentimental*. Este procedimiento será el que predomine luego en *Zoo*, pues Shklovski intercala sus cartas de amor a Alia con las respuestas de ésta. Jugando con el carácter fragmentario de la obra, Shklovski propone incluso en la carta 19 que el lector siga un orden distinto del lineal en su lectura. La carta 19, atribuida a Alia, aparece tachada para que nos la saltemos y la leamos sólo al final.

[22] Más tarde, en uno de los ensayos que componen *El asalto de Hamburgo* (1928), Shklovski valoraba positivamente este procedimiento en I. Babel: "Los expertos en caricias dicen que se acaricia bien con palabras groseras./ "El sentido y la fuerza del empleo de una palabra con una coloración léxica opuesta a la entonación residen precisamente en el sentimiento de esta no coincidencia" (I. Tiniánov, *Problema de la lengua del verso*). El sentido del procedimiento de Babel consiste en hablar con la misma voz de las estrellas y de la blenorragia" ("Isaac Babel. Romanza crítica" 1924, p. 224).

[23] La perspectiva del extranjero, era curiosamente, junto con la ironía, el otro rasgo con el que Shklovski caracterizaba la poética de Babel en el mencionado trabajo: "Babel aparenta ser un extranjero, porque este procedimiento, como la ironía, facilita la escritura" (ibidem, p. 226).

señala Sheldon (1966), a pesar de esta composición aparentemente desordenada, Shklovski consigue dotar de unidad a su obra por medio de un procedimiento tomado de Beli: una especie de organización musical en la que palabras, anécdotas, etc., se repiten conectando las partes entre sí, formando un tejido de referencias que cohesiona la obra. Este recurso lo empleará Shklovski en sus escritos sucesivos, en los que constantemente nos encontramos alguna referencia a sus obras anteriores. De esta forma consigue otorgar unidad a su variada producción ensayística, al tiempo que amplia el significado de los motivos repetitivos de su pensamiento, renovados por el nuevo contexto en el que aparecen.

Ahora bien, el recurso de la referencia a obras anteriores no consiste en el procedimiento convencional y académico de remitir al lector a otra obra o a otra parte del texto en el que ya se ha tratado una cuestión. En Shklovski esta técnica se traduce en una especie de aparición sorpresa, más o menos explícita, de acontecimientos de su vida privada o de fórmulas acuñadas en obras del pasado en mitad de la exposición que en esos momentos tiene entre sus manos. El carácter autobiográfico de *Viaje sentimental* justifica sobradamente este recurso. Sin embargo, a partir de esta obra, se trate o no de un libro de memorias, ya sea una obra de ficción o un ensayo de teoría literaria, la vida y obra de V. Shklovski aparecen como un ingrediente más, indispensable en la construcción del texto. Se trata de un 'yo' de papel, un 'yo' como procedimiento literario del que se sirve Shklovski para jugar con la puesta al desnudo de las técnicas compositivas. El material autobiográfico, por el mero hecho de verse inserto en un contexto artístico, tal y como había explicado en el caso de Rózanov (de quien toma prestado este recurso), se convierte en un procedimiento compositivo más. Así lo explica claramente el propio Shklovski en *El asalto de Hamburgo* (1928): "el Viktor Shklovski del que hablo no es sin duda del todo yo y si por casualidad nos encontramos y charlamos, podrían surgir entre nosotros algunos malentendidos" (citado por Depretto-Genty, 1985b, p. 177).

Este rasgo, sumado al peculiar estilo de escritura de Shklovski al que ya nos hemos referido, dotaba de un sello inconfundible a cada una de sus obras[24]. Eichenbaum (1929) afirmaba al respecto:

[24] Shklovski no sólo es un personaje literario de sus obras sino que apareció frecuentemente en las obras de otros escritores contemporáneos: es Shpolianski en *La guardia blanca* (1924) de Bulgákov, aparece en las novelas de Kaverin *El final de la banda* (1925) y *Escandalizador* (1928), en *La nave loca* (1931) de O. Forsh, etc. (cf. Depretto-Genty (1985b).

> "Es difícil determinar lo que es –hombre de letras, periodista culto, o cualquier otra cosa. Es un escritor, en el verdadero sentido del término: escriba lo que escriba, todo el mundo reconoce que es de Shklovski. Es fisiológicamente un escritor porque tiene la literatura en la sangre, pero no en el sentido en el que se dice es un 'hombre de letras' de los pies a la cabeza –es justamente lo contrario. La literatura le es inherente al igual que respirar, que caminar. Es un elemento de su apetito. La degusta, conoce los ingredientes de los que está hecha, le gusta prepararla él mismo y variar su composición. Es por eso que lee los libros de manera profesional, conversa con la gente de manera profesional, vive de manera profesional" (pp. 35-36).

El componente autobiográfico es también el material del que se nutre *Zoo o cartas de no amor*, compuesta a partir del 'collage' y transformación de la correspondencia que mantuvieron V. Shklovski y Elsa Triolet. Los subtítulos de la obra revelan ya su carácter paródico, que trata de ir en contra del tono amoroso habitual de las novelas epistolares. Junto con el de '*cartas de no amor*', *Zoo* tenía originalmente otro subtítulo más, '*La tercera Eloísa*', que la sitúa en la tradición de las célebres novelas epistolares, *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, *Journal to Eliza* de Sterne, o las cartas de los amantes medievales Abelardo y Eloísa[25]. Shklovski explicaba en el prólogo que la única condición que le había puesto su amada para escribirle cartas desde el exilio, es que éstas no versaran sobre tema amoroso. Ello obligaba a Shklovski a ingeniárselas para hablar de los más diversos asuntos, que acaban por convertirse en metáforas de la queja amorosa. Con ello, el teórico de *Opojaz* ejemplificaba la máxima teórica de que el camino del arte es siempre un camino indirecto y ponía en práctica su teoría de la evolución literaria, expuesta dos años antes en su trabajo sobre Rózanov[26].

El carácter híbrido de la novela, al que nos referíamos un poco más arriba, explica que encontremos en ella numerosas reflexiones teórico-literarias. El pensamiento estético expuesto en sus obras anteriores aparece otra vez en este nuevo contexto. Resuenan así sus inicios futuristas con "La resurrección de la palabra" (1914), cuando Shklovski afirma que "todas las bellas palabras han desfallecido" (p. 13) y manifiesta su confianza en el poder de

[25] El nombre de la heroína de estas novelas coincidía además con el la destinataria de las cartas de Shklovski: Alia, máscara literaria tras la cual se escondía Elsa Triolet. Una verdadera carta de no amor de V. Shklovski a Elsa Triolet puede consultarse en el volumen colectivo *Recherches croisées Aragon/ Elsa Triolet* n.º 4, 1992, Groupe de Recherche sur ARAGON et Elsa TRIOLET du CNRS & Fonds Elsa TRIOLET-ARAGON du CNRS (París) & GRELIS (Besançon), pp. 44-51.

[26] Es decir, que el arte se renuevan trasladando al primer plano elementos de géneros que hasta entonces habían permanecido en una posición secundaria. En *Viaje sentimental*, Shklovski volvía a recordarlo: "Las nuevas expresiones artísticas proceden de la canonización de formas inferiores del arte" (p. 269).

la palabra para resucitar las cosas. Como en *Viaje sentimental*, el crítico ruso parece compartir todavía el entusiasmo futurista que le asigna al arte una potente capacidad para influir sobre la realidad, para modificarla y renovarla. Los acontecimientos narrados por *Zoo* y *Viaje sentimental* reflejan justamente los cambios continuos a los que se vieron sometidos los protagonistas de la historia rusa de esta época, de gran utilidad para comprender el devenir del Formalismo ruso. Tal y como lo relata Shklovski, todo sucede a gran velocidad y los tiempos exigen una versatilidad y capacidad de adaptación sorprendentes, si se quiere sobrevivir en esta época de existencia agitada y convulsa. Pese a la defensa que en su momento hiciera *Opojaz* sobre el carácter autónomo de los distintos sistemas, el contexto socio-histórico relatado por estas dos obras explica gran parte del interés formalista por el cambio y los fenómenos funcionales[27].

El tono futurista se manifiesta además en el tipo de observaciones y descripciones sobre la modernidad que plagan estas dos obras. Así por ejemplo, en *Zoo* leemos: "Abrió la puerta, y (diré por cubismo) el viento arrojó en el rectángulo la lluvia como un prisma y el paraguas como un sector esférico" (pp. 104-105). Pero sobre todo, donde más se muestra la influencia irónica y revisionista de la vanguardia, es en la puesta al desnudo del procedimiento que Shklovski practica constantemente en estas obras: en el prefacio de *Zoo*, Shklovski revelaba cómo se le había ocurrido la construcción de la obra y cómo la había llevado a cabo. Tratando de ejemplificar la tesis de que el autor no es más que el punto de intersección entre dos fuerzas, Shklovski afirmaba que el libro se había escrito prácticamente solo, siguiendo la lógica estructural que imponía la motivación y la relación del material[28].

---

[27] Más tarde, en la revisión de su pasado que Shklovski llevó a cabo en *La cuerda del arco* (1975), afirmaría: "Entonces yo afirmaba que el arte no poseía contenido alguno, que estaba desprovisto de afectividad, y al mismo tiempo escribía libros tan sangrantes como *Viaje sentimental* o *Zoo*. *Zoo* se subtitulaba *Cartas de no amor*, porque era un libro de amor" (p. 327). Por su parte, Ariev comentaba refiriéndose a estas obras de Shklovski (2005): "Quizás, sólo un individuo saturado de emociones podía proclamar, como lo hacía el escritor de los años veinte, que el arte no es emocional" (p. 18). Sobre cómo la revolución afectó a la concepción de la historia literaria de los formalistas, ver el significativo testimonio de Tiniánov, recogido por L. Robel en "Théorie et création dans l'oeuvre de Tynjanov", *Revue des Études Slaves* LV/3, 1983, pp. 451-455.

[28] Este tipo de afirmación provocativa hay que entenderla en su función reactiva contra el biografismo imperante en la crítica literaria anterior al Formalismo ruso (cf. *Viaje sentimental*, pp. 229-230, 270-271). Ésta contrasta con una anécdota relatada por Shklovski en *Viaje sentimental*: a punto de perder la vida al probar unos explosivos, Shklovski confiesa que lo único que se le pasó por la cabeza en ese momento fue su trabajo sobre "La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo", y, sobre todo: "¿Quién lo habría escrito sin mí?" (p. 254).

En *Viaje sentimental* jugaba asimismo con este recurso para ejemplificar lo expuesto en sus obras teóricas. Así, tras la intercalación de una anécdota extensa en el curso de la narración, Shklovski se justificaba: "Toda esta digresión se basa en el procedimiento que en mi poética he llamado 'dilación'" (p. 219). El final de la obra se construía con el mismo principio de puesta al descubierto: "El final de los libros debe reunir sus motivos. Por eso hablaré ahora del doctor Shed, cónsul americano en Urmia..." (p. 310). En cuanto a *El movimiento del caballo*, escrito este mismo año, Shklovski no sólo nos descubre en el prólogo el procedimiento seguido para la construcción de la obra, sino que además aparece como personaje de la obra en una fábula inventada por él[29].

Otra de las constantes del pensamiento literario de Shklovski que reaparece en estas obras, es la valoración de la originalidad y el cambio creativo. Si en "Rozanov..." había comparado la explotación de un procedimiento literario con la técnica del barbecho, para subrayar la necesidad de no agotar el carácter estético de un procedimiento, en *Zoo* afirmaba en un sentido parecido: "El escritor no puede ser agricultor: es un nómada y con la manada y su mujer pasa a otro pasto" (p. 31). Las imágenes empleadas por Shklovski ponen de manifiesto la estrecha conexión que en su pensamiento tienen los problemas del valor estético con los problemas del cambio y el desgaste literarios. Dentro del peculiar zoológico que describe Shklovski en esta obra, el mono[30] es el animal escogido para representar al escritor. Por eso:

> "El ejército de los monos no pernocta allí donde ha comido, y no bebe el té de la mañana allí donde ha dormido. Está siempre sin casa.
>
> Nuestro deber es la creación de cosas nuevas" (ibidem).

La evolución artística está determinada por la necesidad de que exista siempre una contraposición, una diferencia que resalte sobre el fondo automatizado. Así lo recordaba Shklovski en *Zoo*: "...en el arte es necesario lo que es local, vivo, diferenciado" (p. 84). "El

---

[29] Se trata de una reescritura paródica de la fábula del ciempiés, aprovechada para mostrar el sin-sentido de la teoría marxista del arte. Así, el animal de la fábula exclama al final: "Víctor Shklovski tenía razón cuando decía: la mayor desgracia de nuestra época es querer regular el arte, sin saber de qué se trata. [...] Y sin embargo, el arte no es un medio de propaganda entre otros, -igual que la vitamina, que debe encontrarse en los alimentos junto con las proteínas y las grasas, es necesaria para la vida del organismo, aunque no sea ni una proteína ni una grasa [...] ¡Camaradas de revolución, camaradas de guerra, devolved al arte su libertad, no porque se trate del arte, sino porque no podemos regular de antemano lo desconocido!" (pp. 14-15).

[30] Esta elección remite a la sociedad de los monos creada como broma por Rémizov para parodiar la proliferación de sociedades, organizaciones y comités en los meses inmediatos a la revolución. A ella pertenecían el propio Rémizov, Blok, Kuzmín, Zamiatin, y por supuesto, Shklovski, apodado como 'el mono de rabo corto' (cf. Sheldon, 1966).

arte es fundamentalmente irónico y destructor. Reaviva el mundo. Su función es crear deformidades –a través de contraposiciones" (p. 269), repite en el *Viaje sentimental*. Cuando la capacidad de renovación se agota, el único recurso que queda es el de la parodia: "Finalmente, todas las contraposiciones se agotan. Entonces sólo queda una cosa, pasar a los 'momentos', desmenuzar las conjunciones, convertidas en tejido *cicatrizable*" (*Zoo*, p. 81). Si bien una novela paródico-epistolar de temática amorosa, como *Zoo*, no parece el lugar más adecuado para exponer reflexiones teórico-literarias, Shklovski no desaprovecha la ocasión para resumirnos en unas líneas su teoría sobre la evolución del género narrativo: la novela surge como resultado de la unión de diferentes relatos en un *siuzhet* común. Una de los procedimientos más simples para conseguir esta unión consiste en emplear al mismo protagonista en todos los relatos. Cuando esta técnica se automatiza, el género narrativo empieza a profundizar en la psicología del héroe. Más tarde, lo que se automatiza es la propia idea de *siuzhet*: el lector ya no busca el placer de recomponer una trama sino la lectura de fragmentos interesantes por sí mismos. Es entonces cuando los procedimientos del *siuzhet* se ponen al descubierto, cuando se denuncia su trabazón arbitraria, para llamar la atención sobre los fragmentos por separado: "En un teatro checo de este tipo de *divertissement* tuve ocasión de ver otro procedimiento, aplicado desde hacía tiempo en los circos. Un clown, al final del programa, hace todos los números, parodiándolos y desenmascarándolos" (p. 82).

La necesidad de cambio constante es un requisito indispensable para mantener el dinamismo propio del arte, para luchar contra la vida humana común, "terrible, obtusa, estancada, inelástica" (p. 32). En parte, el arte se construye como un universo diferente de la vida, con unas leyes propias, para ganar una libertad y movilidad de la que no se dispone en el mundo real. Los monos construyen su zoo personal entre el mundo y ellos mismos, para poder regirse por otra lógica, artística: "Para nosotros la torre de Babel es más comprensible que el parlamento, tenemos dónde anotar las ofensas, para nosotros las flores y los dolores van juntos porque riman" (ibidem).

Continuando con su defensa de la autonomía artística, en la carta decimoquinta, Shklovski distinguía entre dos actitudes ante el arte: aquellos artistas que lo consideran como un espejo de la realidad son calificados por Shklovski como 'traductores'. El verdadero artista, por el contrario, cree que el arte es un universo autónomo con sentido en

sí mismo. El arte no tiene un contenido extra-literario. Su contenido son las palabras, las relaciones, los desajustes. "Si el arte puede compararse a una ventana, será únicamente a una ventana dibujada" (p. 80).

El tema de la autonomía del ámbito artístico será, justamente, el hilo conductor ideado para reunir los diversos artículos agrupados en *El movimiento del caballo*. Si en los primeros textos formalistas, Shklovski se había apoyado en esta idea para atacar el enfoque extrínseco de las teorías literarias precedentes, ahora volvía a hacerlo pero para arremeter contra la política artística de los bolcheviques. Insertando un dibujo con un tablero de ajedrez y un caballo desplazándose de acuerdo con el movimiento oblicuo que le corresponde en este juego, Shklovski ilustraba el propósito de esta obra:

> "Hay muchas razones para la extrañeza del movimiento del caballo, y la primera es la convención del arte... Escribo sobre la convención del arte.
>
> La segunda razón es que el caballo no es libre: procede en diagonal porque el camino directo le está vedado" (p. 7).

La afirmación de que el arte posee unas reglas de juego que le son específicas está estrechamente unida aquí a la crítica contra la igualación marxista de los imperativos artísticos y sociales: la acción directa social no puede equipararse con el camino indirecto de la literatura. A pesar de las críticas que Shklovski lanzaba contra sus compañeros futuristas en uno de los capítulos del libro ("Ea, ea, Marcianos") por haber ofrecido sus servicios artísticos a la política social bolchevique, gran parte de los argumentos que esgrime para dilucidar la relación correcta entre arte y acción social van a ser muy similares a los de la futura *Lef*. Como ya hiciera en el *Viaje sentimental*, *El movimiento del caballo* no escatima en la relación de detalles sobre las consecuencias negativas de la Revolución. Junto con los desastres humanos, el frío, el hambre o la muerte, hay un último damnificado: el arte. El programa marxista de ideologizar todas las esferas de la vida produce unos resultados verdaderamente nefastos en el terreno artístico, como Shklovski se encarga de demostrar en esta obra.

Sus argumentos son los siguientes: si verdaderamente se quiere emplear el arte como medio para educar al pueblo en los ideales revolucionarios, hay que encontrar un método más eficaz que el empleado hasta el momento. El escaso gusto artístico de los responsables de la cultura y el arte programa un tipo de espectáculos para los soldados rojos, demasiado práctico, tradicional y accesible, que no está educándolos en la novedad y

el valor artístico verdadero. El carácter simple e insistente de este tipo de propaganda tiene un resultado opuesto al que se está buscando: el mensaje se automatiza y el pueblo deja de percibir su función propagandística. La prueba de ello es que los soldados suelen quedarse con la música de los himnos revolucionarios pero no con la letra. Irónicamente Shklovski propone "fundar una 'Liga para la protección de los soldados rojos contra el vodevil, la estupidez y la conferencia de objeto cosmográfico" (p. 51).

En el *Viaje sentimental*, Shklovski había relatado cómo la economía de guerra obligaba a un tipo de actuación pragmática y funcional. Más tarde, en uno de los artículos de *El movimiento del caballo*, "Los clavos y el samovar", se valdría de este argumento para desacreditar la interpretación marxista del arte: en la guerra, las cosas se transforman constantemente para adaptarlas a la situación de urgencia. En tales casos, un samovar puede servir para martillar un clavo. Pero no por ello diremos que el samovar entra en la categoría de 'martillo'. Hay que convenir que no es una herramienta muy adecuada. Dando la vuelta a los argumentos marxistas desde esta perspectiva funcional, Shklovski considera que usar el arte como medio de propaganda es también nocivo para la propaganda: es lo mismo que usar un samovar para clavar un clavo. Si cada sistema tiene una lógica propia, Shklovski reclama con sorna: "En nombre de la propaganda, liberad el arte de la propaganda" (p. 43).

Ante el reproche marxista de que el arte de vanguardia es elitista y poco accesible para la mayoría, Shklovski responde argumentando la necesidad de educar el gusto artístico ¿Por qué se defiende la educación de los niños y no la de los adultos? Shklovski recuerda cuando enseñó aritmética en el frente y defiende la posibilidad y los beneficios de la educación de los soldados. Sin embargo, critica, es más fácil darles cosas malas que invertir en un esfuerzo mucho mayor para educarlos.

En segundo lugar, Shklovski entiende que el criterio de la división de tareas debería aplicarse también al arte: es decir, que cada cual se ocupe de lo que entienda, que los bolcheviques se ocupen de la revolución y que los teóricos de la literatura se encarguen del arte. Shklovski pide respeto para él y sus camaradas formalistas por el servicio que prestan a la sociedad (ayudar a comprender mejor la literatura) y se autoproclama como un camarada de la revolución que trabaja duro en la tarea de construir una ciencia de la literatura. La necesidad de la especialización laboral entronca con las reivindicaciones frecuentes en la época del oficio artístico como una profesión más entre otras, que requiere

años de práctica y aprendizaje (cf. *El oficio del escritor*). El resultado de dejar el arte en manos de gente no preparada es catastrófico.

En un artículo titulado "Los oportunistas", Shklovski criticaba duramente los montajes chapuceros e improvisados del teatro Heroico-Revolucionario. Hasta la obra más simple, recuerda Shklovski, debe estar *hecha*, terminada, debe tener una forma. "En arte, la improvisación no existe. Para ser más exactos, la improvisación sólo es posible como modificación de la forma, como manifestación de ésta, en fin, en un contexto *nuevo*" (p. 53). El resultado de una forma artística poco trabajada es el de una construcción débil que se aferra a los recursos más convencionales y estereotipados para no venirse del todo abajo. Incluso, los proverbios o los cuentos populares, a simple vista sencillos, están hechos con una construcción estilística muy sutil. Si el pueblo puede comprenderlos y gozarlos, ello quiere decir que no está tan cerrado al arte difícil y construido del presente. Es un error, pues, la política de ofrecer experiencias artísticas fáciles al público cuando el arte y la vida son dificultad. Acercándose a las afirmaciones que poco después enunciaría B. Brecht a propósito del teatro, Shklovski observa que la facilidad deseada por el hombre no es más que un engaño, una ilusión. El público quiere ser engañado y va al teatro para experimentar esa falsa facilidad.

En 1919, Shklovski había estado trabajando para el periódico *La vida del arte* junto con otros formalistas (Jakobson, Eichenbaum, Tomashevski,) escribiendo artículos de teoría literaria, folletones y crítica teatral. Más tarde pasaba a trabajar para el Departamento teatral del gobierno (TEO), en la sección que dirigía A. Blok, donde tuvo que leerse muchas de las deficientes piezas teatrales escritas por los miembros de *Proletkult*, a las que aludía en "Los oportunistas". El propio Shklovski se dedicó a la escritura teatral durante 1921, produciendo obras apresuradas y de dudosa calidad literaria para salir de apuros económicos (cf. *El asalto de Hamburgo*, 1928). Gran parte de los artículos que componen *El movimiento del caballo* (1923) pertenecen a este periodo de la carrera periodística de Shklovski. Éste reúne sus artículos de crítica teatral y artes plásticas publicados entre 1919-1921 en *La vida del arte*, añadiéndoles unas 'viñetas' descriptivas de la época, dos prólogos y un epílogo para dotar de unidad a esta obra-collage que es *El movimiento del caballo*. Los títulos extraños escogidos por Shklovski para anunciar cada uno de estos artículos –"Papá, ¡es un despertador!", "Mermelada de grosella y arenque", etc.- contribuyen asimismo al

desconcierto y al estimulo de la curiosidad lectora, que suelen provocar los ensayos de Shklovski[31].

En la concepción artística de Shklovski, en la que el valor literario está íntimamente ligado a un efecto imprevisto e inédito sobre el receptor, no sólo se quedan fuera las obras deficientemente construidas sino también las grandes obras clásicas, a las que, a fuerza de devenir demasiado habituales, se les ha desgastado parte de su eficacia estética. Retomando sus argumentos de "La resurrección de la palabra" (1914), Shklovski compara la situación del teatro ruso con la señora del *Iványov* de Chéjov, que ofrece a todo el mundo que va a su casa confitura de grosella porque había preparado mucha cantidad y 'había que terminársela'. Las obras clásicas no es que sean malas sino que llevan envasadas, como la confitura, mucho tiempo. Es una lastima que los frutos frescos de la literatura (el teatro de vanguardia) se queden sin apreciar por degustar las obras de los clásicos 'en conserva'. Una obra debe estrenarse en su tiempo presente pues es entonces cuando está más viva que nunca. La idea de que el valor estético de una obra sólo es percibido por la contemporaneidad (*sovremennost'*) tendrá, como veremos, un rendimiento espectacular en la teoría literaria de Tiniánov. En Shklovski la idea se tiñe de notas desautomatizadoras: un autor escribe para su tiempo, para ofrecer una percepción renovada de las cosas que es efectiva en su época, pues dicha percepción se construye a partir de un determinado fondo perceptivo automatizado.

Los creadores que prefieren seguir la vieja tradición en lugar de buscar nuevos caminos no son ni siquiera representantes de la vieja tradición, porque no son creadores. "Es imposible crear utilizando formas ya encontradas, porque la creación es cambio" (p. 82). Para Shklovski sólo es arte el presente que aporta algo nuevo, por eso: "En realidad, el arte antiguo no existe, no tiene una existencia objetiva, y por eso es imposible producir una obra conforme a sus cánones" (pp. 82-83). Para permanecer vivo el arte tiene siempre que romper con su pasado. Esto se ve muy bien en arquitectura, donde todos los grandes arquitectos han sido grandes destructores, o en los palimpsestos medievales. Shklovski advierte que estas destrucciones se deben menos a los cambios de los modos de vida que al

[31] Sobre esta peculiar técnica de titulación reflexionaba Shklovski en *El asalto de Hamburgo*, donde leemos: "Es bueno usar temas lejanos en el folletón. Se empieza por emplear un título inesperado, que cree una transición brusca entre el título y la primera línea. El título normalmente sólo se explica al final del folletón" (citado por Sheldon, 1966, p. 244). La obra *El asalto de Hamburgo* también había seguido en parte esta técnica compositiva, disponiendo los artículos que la componían de la forma más contrastiva posible.

hecho del "perpetuo proceso de osificación por el cual los objetos dejan de ser percibidos concretamente para ser 'reconocidos'" (p. 84). El pasado sólo sirve para coleccionarlo, pero artísticamente está muerto.

> "Toda forma artística nace, vive y muere entre el momento de la visión y de la percepción sensible, cuando el objeto está animado, cuando es acariciado en cada uno de sus pliegues, y el del reconocimiento cuando el objeto, la forma se convierte en un destajista obtuso, un epígono, algo aprendido de memoria, por seguir la tradición, que ni siquiera el comprador ve" (pp. 84-85).

No obstante, Shklovski no está absolutamente en contra de las obras clásicas, sino sólo de que éstas copen todos los teatros rusos de la época, sin dejar un espacio para las nuevas piezas de la vanguardia. Si el público contemporáneo no está preparado para estas 'obras del futuro' y se prefiere representar un clásico, al menos, reclama Shklovski, que no se monten los de siempre: la gente está ya harta de la confitura de grosella. En el caso de la adaptación teatral de un clásico, Shklovski es partidario de un amplio margen de libertad, pues lo principal en la revisión de un texto del pasado no es tanto el respeto literalista al mismo como convertirlo en una obra viva, en la que la estructura sea percibida de nuevo. Shklovski critica a los que afirman que resulta de mal gusto adaptar libremente un clásico, afirmando que eso es lo que han hecho toda la vida los grandes escritores (Goethe con Shakespeare, por ejemplo). Si la finalidad de la literatura es renovar la percepción automatizada, cuando asistimos a la representación de un clásico no queremos simplemente reconocerlo sino recibirlo de un modo desacostumbrado. De ahí que Shklovski afirme que los dramas históricos de Merezhkovski se aprecian mejor si no se conoce la época que éstos recrean, del mismo modo que el material histórico de las obras de Tolstói tiene un valor artístico porque aparecía en un contexto en el que se lo podía percibir de nuevo.

En cuanto a las versiones teatrales de obras no dramáticas, Shklovski ilustra su opinión sobre la cuestión con la fábula de "La pulga herrada": dado que cada género literario posee unos procedimientos específicos, una manera propia de deformar el material, la traducción de un género a otro puede convertirse en una operación tan costosa como la de herrar una pulga. Cuando terminamos la tarea, resulta que la pulga ya no puede saltar. La transformación artística no consiste tanto en la labor del herraje como en la de favorecer el salto. Las observaciones de Shklovski sobre el fenómeno de la traducción señalan, de nuevo, la estrecha vinculación que une forma y efecto, sobre la que tendremos ocasión de

reflexionar más adelante. En "Literatura y cinematógrafo" (1923), la cuestión reaparecía a propósito de las adaptaciones cinematográficas de novelas o piezas teatrales. Shklovski se reafirmaba en su postura: una adaptación no debe buscar el reconocimiento sino la visión. "Es escogiendo un ángulo de vista inhabitual que obtenemos ese 'casi nada' que hace el arte" (p. 112). Ese 'casi nada', sin embargo, se pierde al pasar de la literatura al cine.

El movimiento del caballo es, pues, una de las raras incursiones de la crítica formalista en el género dramático. Shklovski se acerca al teatro atraído sobre todo por el rendimiento espectacular que en él tienen los procedimientos de la puesta al desnudo. En el teatro ruso de los años veinte, V. Meyerhold, al que Shklovski le dedica varios artículos, era el representante máximo del tipo de arte que propugnaba la crítica literaria formalista, no sólo por el experimentalismo de sus montajes sino también por las similitudes que presentaba su teoría biomecánica de la dramaturgia con el lenguaje *zaum* del futurismo (cf. Sheldon, 1966): según Meyerhold, ciertos gestos corporales podían provocar determinadas emociones en el espectador, por lo que el trabajo del actor debía concentrarse en una serie de ejercicios para dominar la comunicación físico-sentimental. Contraponiendo al lenguaje la "elocuencia muda del cuerpo", Meyerhold afirmaba que la palabra no era sino un bordado más en el gran tejido del movimiento.

Siguiendo el proceder típico del formalismo, Shklovski advierte que su objetivo será estudiar no el teatro sino la 'teatralidad', rasgo éste que puede encontrarse también en los géneros no dramáticos (como las novelas de Cervantes o Sterne, los románticos, Gógol, etc.). Desde esta perspectiva funcional, la teatralidad es definida como "el subrayado de la convención" (p. 71), cuya finalidad consiste en crear un efecto oscilante entre la ilusión de realidad y su ruptura, que Shklovski denomina 'rampa psicológica': "el teatro reclama una ilusión intermitente, es decir una ilusión que de pronto aparece, como de pronto desaparece, [...] la acción es percibida tanto como real que como ilusoria" (p. 72).

La atención crítica de Shklovski no deja de lado, como suele ser habitual en el formalismo ruso, el caso de los géneros dramáticos secundarios, como la 'Comedia popular' de Radlov o el circo. De este último, no se puede decir que se trate de un género artístico en puridad, pero su carácter híbrido entre espectáculo, entretenimiento y arte, lo convierten en un campo de pruebas óptimo para afinar la construcción de una teoría sobre la especificidad de la dramaturgia. Si para el Shklovski de 1923 el arte es igual a la forma, a

la construcción, a la introducción de un orden específico, a la transformación por medio de una serie de procedimientos formales de un material dado, ¿es posible considerar el circo como un arte? Exceptuando el número de los payasos (que proviene de la farsa), ninguno de los números circenses posee una construcción artística y, sin embargo, el circo tiene algo de artístico que cualquiera puede percibir. Shklovski afila entonces su teoría literaria: el arte no es tanto la suma de procedimientos como la conjunción especial de una serie de artificios constructivos. Examinado uno por uno (el *siuzhet*, el ritmo, la 'belleza', etc.) en el caso del espectáculo circense, se da cuenta de que éste sólo posee uno de los rasgos distintivos del arte: la dificultad. Los trapecistas nos impresionan por la complicación de su proeza, pero aún nos impresionan más cuando hacen su número sin red. A mayor dificultad, mayor tensión y mayor impresión estética resultante. El procedimiento artístico único del circo está, pues, emparentado con las leyes generales de la ralentización de la composición y con el tema principal del teatro heroico: el hombre vence sus dificultades.

Si la mayor parte de los artículos que componen *El movimiento del caballo* versan sobre el teatro de la época, una sección titulada "Arte representativo" (pp. 81-105) reúne la opinión crítica de Shklovski sobre las artes plásticas del momento. El formalista ruso traslada a este campo su reflexión sobre la perceptibilidad (*oščutimost'*) o textura de las formas literarias que, recordémoslo, había sido importada a su vez de las artes visuales: "Todo el trabajo del artista –pintor o poeta- se reduce en última instancia a crear un objeto continuo, palpable en cada una de sus partes –un objeto textural" (p. 96). El arte no refleja o copia la realidad sin más sino una determinada percepción –continua, palpable- de ésta. Para ello no se sirve tanto de procedimientos imitativos como de convenciones (perspectiva, volumen, etc.) que buscan reproducir ilusoriamente la percepción estética. De ahí que el primer objetivo de la forma artística sea que el ojo se detenga en ella. Aduciendo numerosos ejemplos de la psicología de la percepción, Shklovski trata de mostrar cómo sin el apercibimiento de dichas convenciones el efecto artístico pasa del todo inadvertido: por ejemplo, cualquier figura vista rápidamente es percibida sin volumen. La valoración de la novedad artística y de los movimientos de vanguardia guían de nuevo el juicio estético de Shklovski. A lo largo de la historia del arte, los pintores han cultivado la textura de forma más o menos consciente. El mérito del cubismo o del suprematismo es que por primera vez estos procedimientos se aplican de forma totalmente consciente en pintura: los

procedimientos artísticos aparecen desnudos, libres de la 'obligación mimética', exhibiendo todo su potencial estético.

En 1923, Shklovski publicaba además un texto en el que se ocupaba de la teoría de otras artes, aparte de la literatura. Nos referimos a "Literatura y cinematógrafo". Para las pretensiones científicas del formalismo ruso, el cine ofrecía una oportunidad irrepetible de elaborar una teoría científica de un arte desde sus comienzos más inmediatos. Por otra parte, la industria cinematográfica sirvió de 'refugio profesional' para algunos de los formalistas (en especial para Shklovski y Tiniánov), cuando los tiempos adversos no les permitieron ejercer su dedicación literaria. Existe una antología de los textos formalistas sobre el cine preparada por F. Albèra en 1996. Nosotros aquí no vamos a ocuparnos de la labor cinematográfica de V. Shklovski, pues ello supondría entrar en consideraciones sobre el séptimo arte que se salen de nuestra competencia. Para esta cuestión remitimos a la tesis doctoral leída por V. Pozner en 1996 sobre "V. Shklovski guionista y teórico del cine en los años 1919-1931", así como a la publicación póstuma *De 60 años. Trabajos sobre el cine* (Moscú, Iskusstvo, 1985), en la que se recopilan los artículos y libros de V. Shklovski consagrados a este arte.

Sólo haremos referencia, por el momento, al problema de la percepción continua de la forma, en la que Shklovski sitúa los efectos estéticos del arte, cuya solución resulta algo más complicada en el caso del cine. Su material son los fotogramas que, reproducidos a alta velocidad, nos dan la impresión del movimiento. Sin embargo, a pesar de su fuerte poder de ilusión, el cine sigue siendo 'hijo de la discontinuidad' y podemos notar su hechura como adición de momentos estáticos sucesivos. Por ello, sentencia Shklovski, el cine nunca podrá representar el movimiento puro, sino simplemente el movimiento-signo, el movimiento-acto (los gestos de la mímica actoral). Hay que tener en cuenta que las películas que Shklovski tiene como modelo, se proyectaban a una velocidad diferente de la actual, en la que la sucesión de fotogramas era mucho más perceptible. Si a ello le sumamos la excesiva cercanía desde la que Shklovski emite sus juicios (el cine era prácticamente un arte 'recién nacida'), comprenderemos que tanto en ésta como en otras de las opiniones sobre el séptimo arte –como la de que el cine sustituiría al teatro, por ejemplo- el teórico formalista

se equivocara de plano[32]. Todo ello explica, pues, que Shklovski contrapusiera en este trabajo la continuidad perceptiva de las otras artes a la discontinuidad cinematográfica:

> "El mundo del arte es el mundo de la continuidad, el mundo de la palabra continua; el verso no puede ser fragmentado en acentos tónicos, no tiene puntos acentuados, constituye un lugar en el que se rompen las líneas de fuerza. [...]
>
> El mundo continuo, es el mundo de la visión. El mundo discontinuo, es el mundo del reconocimiento" (pp. 113-114).

Si en principio el cine parece situarse del lado no artístico del reconocimiento, por otra parte ofrece la ventaja de investigar de modo experimental algunas cuestiones sobre la percepción estética como por qué lloran o por qué ríen los espectadores, qué hace que lo cómico se torne trágico, etc. Para ello es preciso, en primer lugar, analizar las leyes de construcción del *siuzhet* cinematográfico. Metódicamente, Shklovski traslada su teoría de la prosa al campo del montaje fílmico. Cuando le llegue el turno a la cuestión de la breve historia del cine, Shklovski aplicará igualmente su concepción de la evolución literaria. Así, las últimas muestras del cine de Chaplin, en las que abundan los procedimientos meta-ficticios de la parodia, dan a entender que esta estructura de comedia estaría ya en su última fase de decadencia. Shklovski auguraba entonces un buen futuro al género de películas menos explotado por entonces y considerado como un tipo de cine menor: las películas de terror, el cine de acción, etc. Contrario a los trasvases entre las distintas artes, Shklovski valoraba negativamente el cine psicológico pues le parecía una supervivencia nefasta del teatro en el cine. En cambio veía en el cine de dibujos animados un campo muy fértil de posibilidades sin explotar, sobre todo en lo que se refiere a los procedimientos de puesta al desnudo de las convenciones cinematográficas.

Como veremos en el capítulo siguiente, la progresiva inmersión de Shklovski en el mundo del cine no sólo le permitirá afinar sus juicios sobre el séptimo arte, sino que además le proporcionará un nuevo modelo artístico sobre el que poner a prueba su teoría literaria y ajustarla en pro de una mayor coherencia.

---

[32] En general, las primeras reacciones de los formalistas y futuristas ante el nacimiento del cine no fueron positivas, pese a que, con el desarrollo del séptimo arte, se irían modificando. Así, el 18 de septiembre de 1913, Maiakovski escribía en *Kino-Revista*: "La belleza no reside en la naturaleza. Sólo el artista puede crearla.../ Sólo el artista extrae de la vida real imágenes artísticas, y el cinematógrafo, a lo más que puede aspirar es a multiplicar, más o menos afortunadamente, estas imágenes. Por tal causa yo no tengo más remedio que proclamarme contrario a su aparición. Cinematógrafo y arte son fenómenos de diferente orden" (citado por Fernández Santos, 1974, p. 33).

2.6. 1924-1930: La crisis del Formalismo

> "Algunos dicen: en Rusia, la gente se muere en la calle, en Rusia, se come, o se puede comer, carne humana...
> Otros dicen: en Rusia, las universidades funcionan, en Rusia, se llenan los teatros.
> Que cada uno escoja...
> Inútil escoger: Todo es verdad.
> En Rusia, hay lo uno y lo otro.
> En Rusia todo es tan contradictorio que nos hemos hecho todos astutos sin haberlo querido ni deseado" (*El movimiento del caballo*, p. 8).

"los hombres no gobiernan en la vida con hechos sino con palabras" (Tolstói)

En su *Viaje sentimental* (1923), V. Shklovski comentaba: "Eijembaum dice que la diferencia principal entre la vida revolucionaria y la común ordinaria es que ahora se perciben más los mínimos detalles. La vida se ha convertido en arte" (pp. 309-310). Con estas palabras, el teórico formalista se sumaba a las múltiples declaraciones, frecuentes por entonces en los artistas e intelectuales de diferentes campos, destinadas a establecer una correlación entre lo que habían defendido en el periodo prerrevolucionario y lo que habrían de manifestar ante el nuevo panorama surgido con los cambios introducidos por la Revolución. Efectivamente, fueron muchos y variados los modos mediante los que se trató de que la expresión 'arte revolucionario' coincidiese tanto en el sentido estético como en el político. En el caso de V. Shklovski, los conceptos de perceptibilidad o de extrañamiento serán reinterpretados en ocasiones como procedimientos cuyos efectos estéticos no contradicen la proclama revolucionaria de desprenderse de los viejos hábitos burgueses para forjar una realidad nueva. Asimismo, la tesis futurista de que es el cambio de formas el que determina el cambio de contenidos (cf. Kruchënij, 1913) parecía situar, en principio, la práctica artística revolucionaria de la vanguardia en una posición afín a la política propuesta por la revolución (cf. Canavagh, 1993). De ahí que una parte importante de los futuristas vieran en la Revolución una posibilidad para destruir los antiguos modelos de arte y sociedad, y abrir una puerta a lo Nuevo.

Ahora bien, frente a las declaraciones entusiastas de gran parte de los futuristas y de algunos de sus compañeros formalistas sobre el poder de cambio que trajo la Revolución, sobre la necesidad de posicionarse[1] y abandonar la vieja concepción burguesa del arte

[1] Así, por ejemplo, O. Brik afirmaba que después de Octubre, "no hay nada ni puede haber nada apolítico" (citado por Sola, 1989, p. 152). Este formalista de los primeros tiempos de *Opojaz*, así como Iakubinski y Polivánov, pertenecían al Partido comunista.

autónomo, desvinculado de la acción social, Shklovski mantuvo una posición más escéptica y crítica, fiel en la mayoría de los aspectos al viejo credo formalista. Es más, las afirmaciones al respecto que subscribe en este periodo no dejan de estar cargadas de cierta dosis de ironía. Como la que, por ejemplo, se desprende del siguiente pasaje de *Viaje sentimental* (1923):

> "si entonces nos hubiesen preguntado: '¿De parte de quién estáis? ¿De Kornilov, de Kaledin o de los bolcheviques?', Task y yo habríamos escogido los bolcheviques. A la pregunta: '¿Prefieres ser ahorcado o descuartizado?' Arlequín en una comedia responde: 'Prefiero el potaje'" (p. 147).

La desenvoltura con que en este pasaje se pinta a los bolcheviques como la solución menos mala, o la burla contra su nefasta política cultural que veíamos en *El movimiento del caballo* (1923), darán paso, sin embargo, poco a poco, a una actitud más ambigua y prudente, que contempla con amargura el endurecimiento progresivo del Partido contra los disidentes. Los intentos de modificar la orientación de *Opojaz* hacia el ideal político que se le impuso al formalismo llegarán tarde y serán considerados insuficientes. Sin embargo, a pesar de su fracaso, existió una manera de conciliar la visión marxista y formalista de la literatura. Lo que ocurre es que, al igual que pasó con el futurismo (cf. Sola, 1989), no se dieron las condiciones de desarrollo cultural necesarias para que tales propuestas fueran evaluadas con una concepción del arte moderna e independiente de los viejos ideales estéticos, conservados por el marxismo.

Al conflicto de ideales estéticos habría que sumarle la lucha de poder que se inició entre los distintos grupos artísticos rusos, movidos por intereses político-económicos, para comprender las causas del conflicto entre el marxismo y el formalismo. Los meses inmediatos a la revolución se inició un periodo de relativa tolerancia política, en el que coexistieron diversos partidos de izquierda junto con el partido bolchevique. Todavía se podía no ser bolchevique y no ser considerado por ello como anti-bolchevique. En este contexto político, los futuristas, decepcionados por el programa cultural bolchevique, rechazan la primera invitación del partido a unirse a su programa y se sitúan del lado de los anarquistas, considerados como el grupo político más próximo a su ideario estético. Los diversos manifiestos publicados el 15 de marzo de 1918 en *La gaceta de los futuristas* así lo proclaman: un arte verdaderamente revolucionario tiene que ser independiente de los dictados estatales (cf. Jangfeldt, 1988). Asimismo, los miembros del otro grupo artístico

que habría de jugar un papel decisivo en la lucha contra los formalistas y futuristas, los *Proletkult*, rechazaban asimismo la adhesión a la política cultural bolchevique, concordando con el futurismo en que la creación de una cultura radicalmente nueva pasaba por la independencia estatal (cf. Aucouturier, 1988).

A pesar de este rechazo inicial compartido, ambos grupos habrían de disputarse poco después el apoyo del estado para asegurarse su continuidad y desarrollo. En primer lugar, los futuristas, recordando a los bolcheviques sus orígenes ligados al ataque de la burguesía, ofrecieron sus servicios literarios como expertos en el cambio, la revolución y la novedad. Una sociedad nueva como la que anunciaba la Revolución precisaba de una cultura nueva, y sólo el arte innovador de los futuristas era capaz de alcanzar este objetivo. Tal y como recordaba Brik en el n.º 2 del *Arte de la Comuna*, el arte proletario no es, como reclamaban los *Proletkult*, un arte que representa al proletariado en el sentido mimético de la expresión, sino un arte que comparte un mismo objetivo que éste: la creación de un mundo nuevo[2]. Frente a la propuesta de la vanguardia, los *Proletkult*, agrupados en torno de la revista *Cultura proletaria*, defendían el programa literario de A. Bogdanov sobre la necesidad de crear una cultura proletaria distinta de la cultura burguesa. Al lado de estos dos grandes grupos habría que nombrar a un tercero en la lucha por el poder: el reunido en torno a Gorki, de menos peso en este debate, pese a que su programa literario era el que más se ajustaba a lo que sería la línea oficial del Partido en asuntos literarios durante los años treinta. Esto es, la línea lukacsiana que defendía los valores del realismo tradicional y la función cognitiva de la literatura, concebida como el reflejo de las contradicciones históricas (cf. Eisen, 1996).

El 28 de marzo de 1917 se publicó el manifiesto colectivo "En pro de la revolución", firmado, entre otros, por Brik, Maiakovski y Shklovski, y dirigido a los obreros, soldados y partidos políticos. En él, el grupo de artistas firmante prestaba sus servicios gratuitos para hacer más impactantes, eficaces y convincentes las 'llamadas' de la revolución. Un examen del trabajo emprendido por los futuristas para la propaganda

[2] En sus propias palabras: "Si no podéis crear nada personal, si todo vuestro arte no consiste sino en diferentes maneras de desfigurar lo real, no tenemos necesidad de vosotros, sois demasiados entre nosotros, creadores de la cultura humana" (citado por Sola, 1989, p. 159). Por su parte, Punin igualaba de forma similar el arte del pasado con el mundo del pasado para proclamar al futurismo como el representante único y absoluto de la innovación: "en la medida en que el proletariado comunista es creador, el arte de los realistas no es su arte [...] solamente nosotros somos los artistas del mundo nuevo" (ibidem, p. 160).

comunista nos permite comprender de qué modo se dio el paso de la concepción artística prerrevolucionaria a las nuevas consignas político-culturales. Este paso podría describirse como una conversión del funcionalismo anterior en una suerte de utilitarismo: del principio constructivo de la obra de arte, identificado por la vanguardia con la orientación de ésta hacia una determinada dirección estética, se pasa a la identificación de dicho principio con una especie de utilidad social que la obra debe cumplir. En las artes plásticas, este utilitarismo se traduce en la sustitución del modelo abstracto anterior de Malévich o Kandinsky, por el arte constructivista de Tatlin, Altman o Ródchenko[3]. En poesía, el lenguaje *zaum* de los futuristas empieza a ser interpretado no ya sólo como una nueva forma de expresividad sino como un tipo de fuerza de convicción muy eficaz, puesto que llega al auditorio sin pasar por la criba de la lógica. La idea vanguardista del arte como fin en sí mismo cede el paso, por tanto, a la noción del arte como medio de acción social. Como afirmaba Punin, a partir de Octubre, "inventar significa actuar creativamente, es decir trabajar sobre la realidad" (citado por Sola, 1989, p. 165).

Ahora bien, dentro de esta nueva noción artística, había diferencias de grado. Frente a los futuristas, que defienden un arte de propaganda como fase transitoria y educativa del gusto desde la que pasar al verdadero arte innovador[4], aparecen otras propuestas como la de Tretiakov, en las que el descuido de la forma o la vuelta a modelos artísticos del pasado no son valoradas como negativas ni transitorias si se cumple con una finalidad político-social. La postura de Shklovski en este periodo se situó más cerca de los primeros que de los segundos, pero sin llegar a compartir nunca del todo el nuevo ideal promovido por el arte de propaganda. Un arte que aspiraba a conseguir, en palabras de Punin, "el máximo de expresividad con la mínima pérdida de tiempo" (ibidem, p. 171), y que promovía una percepción rápida y simultanea acorde al arte de cartel, chocaba forzosamente con la poética de la dificultad perceptiva que había defendido Shklovski. Asimismo, si bien Shklovski siempre defendió la capacidad artística para construir una realidad nueva e

[3] A. González García, F. Calvo Serraller y S. Marchán Fiz han recogido en una publicación titulada *Escritos de arte y vanguardia 1900/1945* (2003, pp. 167-181, 285-351), algunos de los manifiestos futuristas y constructivistas rusos más significativos de este periodo, en los que se puede comprobar la evolución de un modelo artístico al siguiente, a la que nos estamos refiriendo. Asimismo, el trabajo de Leclache-Boulé (2003) se ocupa detalladamente de la compleja articulación y transformación de las nociones de arte revolucionario y revolución social, que manejan los distintos artistas rusos de esta época.

[4] En palabras de Maiakovski: "el arte no nace como arte de masas, se convierte en arte de masas como resultado de una suma de esfuerzos [...] la adecuación a las masas, es el resultado de nuestra lucha" (citado por Sola, 1989, p. 238).

incluso actuar sobre ella, nunca compartió los medios directos con los que se pretendía lograr este fin.

En 1918, el comisario del *Narkompros*, Lunacharski, crea la Sección de las Artes Plásticas (IZO), que poco a poco iría arrebatándole el poder a la estatal Unión de creadores artísticos (SDI), con el fin de ganarse la adhesión de los artistas a su programa político. Paralelamente, la guerra civil y el terror rojo, iniciados ese verano, ponen fin al periodo de convivencia de los diversos partidos de izquierda: los bolcheviques tienen ahora todo el poder y todo aquel que no es del partido es considerado como un adversario político. IZO saluda la Revolución pero entiende que en el plano artístico sólo la vanguardia es capaz de llevarla a cabo. Numerosos artistas de vanguardia (futuristas, cubistas, suprematistas) se adhieren a esta organización: Malévich, Rozánova, Kandinski, Maiakovski, Brik, Altman, Punin, etc. IZO se convierte así en el bastión de la vanguardia. A finales de 1918, los futuristas tenían ya un gran poder de influencia sobre la política cultural: a su cargo estaba la educación artística de toda la República y la elección sobre las nuevas adquisiciones de obras para los museos; gracias a la financiación del *Narkompros*, podían difundir fácilmente sus ideas en diversas publicaciones, como *El arte de la Comuna* (dirigido por Brik, Punin y Altman), *El Arte* y *Las Artes plásticas*.

El punto central de la ideología de IZO era la lucha contra la influencia perniciosa que la herencia cultural podría tener sobre la nueva sociedad. Ello no significaba que se rechazase de plano el arte del pasado, sino sólo que se combatiera el hecho de que la permanencia de sus modelos desgastados no dejara desarrollarse el arte del futuro. Hay una fuerte insistencia, por tanto, en la necesidad de innovar y experimentar, así como una crítica despiadada contra el academicismo artístico. El segundo punto clave de su ideología iba dirigido contra el grupo adversario de los *Proletkult*: el arte debe permanecer en manos de profesionales, debe evitar ser practicado por gente de escasa formación artística y gustos tan convencionales como el de los academicistas (cf. Jangfeldt, 1988). Pese a la mayor proximidad de los idearios estéticos de los *Proletkult* a la política cultural bolchevique, éstos tardaron varios años en obtener el apoyo del Partido: todavía en 1920, Lenin condenaba esta asociación y la obligaba a someterse al Comisariado del pueblo para la Instrucción (cf. Shklovski, 1972; Aucouturier, 1988).

Sin embargo, los cambios de mentalidad artística que los futuristas esperaban promover en la población no llegaban. Su ideario estético, muy avanzado para la época, era difícil que triunfara en un país en el que las tres cuartas partes de la población eran analfabetas. En diciembre de este año se programan una serie de conferencias para explicar el futurismo a los obreros. En enero de 1919 se crea el Colectivo comunista-futurista (*Kom-Fut*), formado por Brik, Kushner y dos obreros, para llevar a cabo la política cultural futurista y combatir la de los bolcheviques. Pero las críticas contra los futuristas van creciendo día a día: en el primer aniversario de la Revolución los artistas de vanguardia decoran las calles de Petrogrado con motivos geométricos. Estos decorados son vistos como incomprensibles por la mayoría. Los *Proletkult* acusan a los futuristas de acaparar la IZO no dejando que se desarrolle ninguna otra manifestación artística, de estar más interesados en el poder que en el arte. En 1919, el Comité ejecutivo del Soviet de Petrogrado decide que la celebración del 1º de mayo no va a ser confiada ya a la vanguardia, y amonesta al *Narkompros* por la dictadura futurista creada dentro de la IZO, contraria a los principios del verdadero arte comunista. En mayo, Lenin critica a los futuristas por beneficiarse de los órganos destinados para la educación del pueblo para dar salida a sus creaciones personales, que no tienen nada que ver con el arte proletario. Como resultado de ello, *El Arte de la Comuna* (con diecinueve números) y *El Arte* (con ocho) dejan de publicarse.

Pese a estos reveses sufridos por la vanguardia, la campaña contra el futurismo y formalismo todavía no ha adquirido la virulencia de los ataques que recibirán a partir de 1924. Retomemos ahora el itinerario de Shklovski: cuando los futuristas deciden encargarse de la dirección de IZO, éste se encontraba sirviendo en el ejército como mecánico e instructor de coches armados. Shklovski vuelve de la guerra y se encuentra con que sus viejos camaradas, los mismos que antes de la revolución habían defendido que el artista no tenía responsabilidad civil, habían cambiado sus ideales artísticos por los del bolchevismo. El artículo que reaparece en *El movimiento del caballo* con el título de "Ea, ea, Marcianos" (1919), fue escrito, en palabras del propio Shklovski, "con motivo de la ascensión de los futuristas a los cargos de dirección del *Narkompros*, sección del arte" (p. 33). A pesar de ser un artículo escrito "con un sentimiento de profunda amistad hacia las personas contra

las que polemizo" (p. 35)[5], el texto dirigía severas críticas a la adhesión de sus compañeros futuristas a las consignas del partido bolchevique. La defensa insistente de la autonomía artística que encontrábamos en los escritos de Shklovski entre 1919 y 1921, debe entenderse siempre en este contexto de reacción. Es decir, como un ataque al determinismo causalista con que el marxismo hacía depender la literatura de la base económico-social, y no como una negación absoluta de la relación existente entre literatura y sociedad.

Mientras no existió una línea ideológica clara del Partido en cuestiones literarias, este tipo de debate literario fue posible (cf. González García et. alt., 2003)[6]. Más tarde los formalistas tendrían que adoptar otras estrategias para seguir manifestando sus ideas artísticas, ante la imposibilidad de expresarlas ya abiertamente. Al final, la lucha derivó en una competencia basada más en la desacreditación del contrario que en el fortalecimiento propio, que obligó a los formalistas a enzarzarse en el tipo de debate artístico-filosófico que habían rechazado hacer desde sus primeros trabajos. Sólo ante el ataque marxista de los presupuestos implícitos en su doctrina literaria, los formalistas se vieron en la necesidad de entrar en este tipo de debate (cf. Nakov, 1985). El carácter político-estratégico de esta lucha explica, pues, la posición extrema de uno y otro bando. Como en el primer periodo formalista, en el que las afirmaciones se teñían de la exageración provocativa del futurismo, las declaraciones de esta época hay que entenderlas en su contexto de lucha[7]. A partir de éste, resulta interesante analizar no sólo la conocida oposición de los formalistas al marxismo, sino también su ambigua 'contribución' al mismo:

En 1924, Shklovski organizaba el número de la revista *Lef* como un monográfico dedicado a Lenin, en respuesta a los ataques recibidos por Trotski (cf. *Literatura y revolución*). En dicho número aparecieron, junto con el trabajo de Shklovski, "Lenin como descanonizador", artículos de Eichenbaum, Tiniánov, Tomashevski, Iakubinski y Kazanski.

---

[5] Efectivamente, la diferencia de opiniones entre Shklovski, Maiakovski y Brik no impidió que trabajaran juntos en la editorial IMO (*Iskusstvo molodyj*: Arte de la juventud) entre 1918 y 1919 (cf. Shklovski, 1940).

[6] Así, por ejemplo, el punto diez de la resolución del Partido sobre 'política literaria', emitida el 18 de junio de 1925, recomendaba todavía prudencia para con los 'compañeros de ruta', a los que se debía respetar por la labor desempeñada como especialistas de la técnica literaria. Es más, el punto once exigía combatir la actitud 'ligera y desdeñosa' hacia los problemas de la tradición literaria y los especialistas del lenguaje literario, así como luchar contra la creación de una literatura proletaria 'de laboratorio'. El arte, se proclamaba, debe ser libre para escoger sus modelos de emulación y la manifestación de una arrogancia comunista en este terreno debe ser evitada (cf. Sola, 1989, p. 153).

[7] Así Jakobson (1984) recordaba una discusión privada con Shklovski a propósito de la famosa afirmación 'el color de la bandera no depende de los problemas sociales', en el que el líder de *Opojaz* admitía que en realidad se trataba de un término medio entre una y otra posición.

El examen de los trabajos escritos por Shklovski durante estos años finales de la etapa formalista, nos revela la peculiar estrategia que siguió el crítico formalista para ajustar sus posiciones iniciales con las imposiciones cada vez mayores del Partido en materia artística. Para algunos (Erlich, 1955, 1976; Thompson, 1971; García Berrio, 1973), Shklovski acabó por abandonar progresivamente sus ideales para poder sobrevivir bajo el nuevo régimen. Para otros (Sheldon, 1975; Eisen, 1996; Pozner, 1996), Shklovski se valió de su peculiar estilo ambiguo y amante de las contradicciones, para contrariar al marxismo bajo la apariencia de estar sometiéndose a su credo[8]. Nosotros nos inclinamos por esta segunda interpretación: en lo esencial, el pensamiento de Shklovski no cambió. En algunos casos –sobre todo, cuando se trataba de sus propios compañeros- Shklovski aceptó las críticas y matizó las afirmaciones extremas de sus primeros trabajos. Asimismo, su preocupación constante por seguir la orientación viva del arte del presente, le llevará a desechar ciertos aspectos de su primera 'poética', por no adecuarse a la realidad artística del momento. Pero en lo esencial nunca varió el fundamento último de su pensamiento artístico, principalmente porque éste no era contrario a los verdaderos poderes revolucionarios del arte: la capacidad poética para renovar la visión del mundo es el instrumento más eficaz para dar cuenta de las nuevas formas sociales[9]. Así pues, lo que nos interesa describir en este apartado son las modificaciones que experimentan los principios fundamentales del pensamiento de Shklovski, de acuerdo con un doble propósito: 1) evitar la persecución y poder mantener su oficio vocacional de escritor. 2) evitar modificar en lo sustancial su concepción artística, lograr que ésta siga siendo válida en el nuevo periodo que se inicia en la literatura rusa de la segunda mitad de los años veinte.

Las obras que examinamos en este apartado se caracterizan así por un estilo en progresión creciente de ambigüedad y desesperación, mediante el que Shklovski construye

[8] Todavía hoy, recuerda recientemente C. Depretto-Genty (2005), las opiniones están divididas en torno de esta cuestión, sobre todo en lo que se refiere a la interpretación de "Monumento a un error científico" (1930). En Rusia, la tesis defendida por Freidin sobre la renuncia formalista de Shklovski se enfrenta con la defendida por Galushkin, que ve una continuidad y no una ruptura entre el Shklovski formalista y el 'post-formalista'. Por su parte, Depretto considera que el examen de la correspondencia de Shklovski durante esos años muestra de manera bastante evidente el carácter meramente 'de fachada' de sus declaraciones públicas, que no se corresponden con el Shklovski-formalista que escribe las cartas.

[9] De acuerdo con esto, algunos estudiosos (Sheldon, 1966; Kolchevska, 1983; Eisen, 1996; García Gabaldón, 1999; M. Riker) han considerado *Viaje sentimental* como una de las mejores crónicas de la revolución rusa. La presentación caótica y extrañada de la misma que lleva a cabo Shklovski da como resultado un retrato subjetivo y fiel al mismo tiempo de lo que fue este periodo de la historia rusa.

un simulacro de traición para poder mantenerse fiel a sí mismo. Como habremos de demostrar, las adhesiones al marxismo que aparecen en ellas deben tomarse con más que dudas respecto de su sinceridad[10]. Tal y como explicaba R. Sheldon (1975), la versión que hasta entonces figuraba de la trayectoria intelectual de Shklovski (la difundida por V. Erlich en 1955), presentaba *Zoo* como el primer paso de la rendición del líder de *Opojaz* al marxismo. Tras *Tercera fábrica* (1926, segundo paso) y "Monumento a un error científico" (1930, tercer y último paso), Shklovski habría capitulado definitivamente frente al marxismo, haciendo oficial así el fin del Formalismo. El artículo de Sheldon, publicado en 1975 en *Slavic Review*, trataba de mostrar cómo la tesis defendida por Erlich respondía a una lectura apresurada de las obras del crítico literario ruso. Al año siguiente, Erlich contestaba en la misma revista, y ese mismo 1976, Sheldon volvía a rebatir las réplicas de Erlich.

El artículo de Sheldon de 1975 llevaba el significativo título de "Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender". Su autor argumentaba que el origen de la mala interpretación de Erlich provenía de no haber contado con una de las características principales del estilo de Shklovski: la contradicción. Ya hemos examinado en las páginas precedentes la afición de Shklovski por yuxtaponer partes disonantes entre sí para originar una iluminación con su contraste. En esta ocasión, el procedimiento le servía para adjuntar, inmediatamente a continuación de sus concesiones al marxismo, afirmaciones contrarias que no sólo desmienten las primeras sino que –en la mayoría de los casos- las ridiculizan. Quizás la obra de Cervantes, como ha sugerido recientemente Ariev (2005), le sirviera de inspiración a Shklovski para este procedimiento. Recuérdese cómo el formalista confesaba el contagio que había experimentado su escritura con la del *Quijote*: al igual que Cervantes había construido el personaje de Alonso Quijano mediante la alternancia de los momentos

[10] Como le confesaba el propio Shklovski en una carta a Gorki con el motivo de su regreso del exilio a Rusia: "Vuelvo, lo que venga dependerá de la solidez de mis huesos... Voy a tener que mentir, Aleksei Maksímovich. Sí, mentir. No espero nada bueno" (citado por Depretto-Genty, 2000, p. 72). Por otra parte, el doble juego ya lo había comenzado Shklovski en 1923, año en el que colabora simultáneamente con dos periódicos de ideología opuesta: el *Periódico rojo* y el *Contemporáneo ruso*, contrario a las posiciones marxistas sobre el arte (cf. Sheldon, 1966). En *Sobre la teoría de la prosa* (1925), Shklovski comentaba un hecho muy similar de la biografía de Rózanov del siguiente modo: al parecer, el escritor ruso escribía en diferentes periódicos, bajo pseudónimos diferentes y con estilos diferentes, como una manera más –según la interpretación de Shklovski- de emplear el material de su vida privada como un procedimiento literario, consistente en crear contrastes entre opuestos para evitar decidirse por uno de ellos: "el hecho biográfico es elevado al nivel de un hecho estilístico. El Rózanov negro y el Rózanov rojo forman un contraste literario" (p. 281). ¿Estaba proyectando aquí Shklovski su propio proceder en la escritura de ensayos y obras de ficción?

de sabiduría y desvaríos del protagonista, Shklovski se valía por su parte de un intercambio de posiciones similar. El juego con la autoría del *Quijote*, que se desarrolla en la propia obra cervantina, es explotado asimismo por Shklovski desde su obra *Zoo* para volver ambigua la responsabilidad de sus afirmaciones[11]. De ahí que nunca veamos aserciones unívocas en sus libros, pese al aparente tono categórico de algunas de sus fórmulas más polémicas.

El procedimiento había sido pasado por alto por Erlich, pero no por los censores que, en ediciones posteriores de las obras de Shklovski, se habían encargado de suprimir la segunda parte de la yuxtaposición. De esta forma, Shklovski parecía un fiel seguidor de los ideales marxistas. Sheldon demostraba además cómo los críticos marxistas nunca se dieron del todo por satisfechos con las rendiciones y enmiendas de Shklovski[12]. Éstas aparecían siempre escritas de manera ambigua, por lo que prácticamente durante toda su vida, Shklovski no dejó nunca de ser sospechoso de disidencia y de tener problemas para publicar sus trabajos.

La idea de que *Zoo* representa la primera rendición de Shklovski proviene de la última carta del libro, en la que Shklovski suplica al Comité Central que le permita volver a Rusia y solicita la amnistía. Una súplica similar, aunque más indirecta cierra también *Viaje sentimental*. Sin embargo, tras los ruegos de *Zoo*, Shklovski introduce un pasaje en el que cuenta cómo a los turcos derrotados por los rusos en la batalla de Erzerum perdieron el brazo derecho. Cuando, al paso del ejército vencedor, los turcos levantaron el brazo en señal de rendición, los rusos se lo amputaron sin piedad. No parece muy adecuado, pues, recordar la crueldad del interlocutor al que se le está rogando clemencia. Curiosamente, este pasaje fue suprimido en la edición censurada de 1964, quedando sólo la súplica.

---

[11] Este procedimiento es denominado por Steiner (1985) meta-ironía. En el caso de *Zoo*, Shklovski se valía de la alternancia de su discurso con el discurso de Alia para hacer dudar al lector de la autoría del libro. Así, en algunos pasajes, Shklovski se atribuye la creación entera de la obra, en otros reconoce la autoría de Alia y en otros juega con disimular su autoría bajo la máscara de Alia. El yo ficticio, 'de papel', que aparece invariablemente en las obras de Shklovski a partir de 1923, juega constantemente con este procedimiento (cf. *El asalto de Hamburgo*, 1928). Para una aplicación actual del mismo, véase más adelante el capítulo dedicado a explicar "Cómo está hecha la *Trilogía de Nueva York* de Paul Auster".

[12] Sheldon recordaba los comentarios de Beskin en 1927, que calificaban a Shklovski como la figura más reaccionaria de la escena literaria soviética y la más peligrosa, por la habilidad demostrada para encubrir sus ideas como un zorro que borra sus huellas con la cola. O las palabras de Lezhnëv, que advertía: "A pesar de algunos momentos que se aproximan al Marxismo, Shklovski básicamente permanece fiel a sus viejas posiciones" (citado por Sheldon, 1975; p. 97).

En *Viaje sentimental*, Shklovski finalizaba sus memorias con la relación de la historia del cónsul americano, el doctor Shed. Este personaje recorría Persia con su carro recogiendo los niños que los asirios abandonaban en su huida por no poder mantenerlos, y se los llevaba después a sus padres. Al igual que el amor no correspondido de la amada le había servido en *Zoo* para referirse a su amor por Rusia no correspondido, Shklovski se comparaba ahora con uno de estos niños de Oriente abandonados[13] y se quejaba al doctor: "Doctor Shed, yo pertenezco a Oriente [...] ¡Doctor Shed! Las escaleras del exilio son amargas" (p. 315). El párrafo final del libro enlazaba con el que luego escribiría para *Zoo*: "Con su nombre, y con el nombre del doctor Gorbenko que no permitió al pueblo asesinar a los heridos griegos de Kerson y con el nombre, que ignoro, del chofer que me rogaba que salvase los coches, termino este libro" (p. 315).

Las ruegos de Shklovski fueron finalmente atendidos, no tanto por la promesa de enmienda (que éstos no contenían) como por la mediación de sus amigos de *Lef*. En 1924, de vuelta en Rusia, Shklovski publicaba "Lenin como descanonizador" (1924). El título del artículo era bien significativo: el teórico marxista era considerado por Shklovski al mismo nivel que los artistas geniales –fuera de todo canon- a los que anteriormente había dedicado sus estudios. En contraste con el tono elogioso, habitual por entonces, de los escritos dedicados a Lenin, Shklovski destacaba el carácter más irónico y revolucionario de éste, sin omitir su lado oscuro: el tono en ocasiones grosero de sus discursos y su patente obsesión por el enemigo. Como escritor, Lenin cumplía con todas las características para ganarse el favor de Shklovski: un hábil manejo de la ironía, el cultivo de la expresión novedosa y alejada de los caminos trillados, la obstaculización de la percepción, etc. Shklovski defendía que el poder de Lenin, como el poder del arte, provenía de sus habilidades para ironizar, para ir más allá de la rigidez dogmática de la ideología y obtener un margen más amplio de actuación. Lenin, pues, no era visto aquí como el representante impersonal de un dogma estático e inamovible, sino como un hábil orador que dominaba el potencial persuasivo del lenguaje.

La estrategia de Shklovski era bien astuta, pues pretendía convencer a sus oponentes marxistas de la validez de sus premisas teóricas mostrando cómo, gracias a ellas, es posible

[13] El motivo reaparece en *Tercera fábrica* (1926), pero empleado de otro modo. Esta vez, los niños que Rusia ha abandonado son los escritores, al imponerles restricciones a su libertad creativa: "Estos niños tienen nuevos nombres: Turguénev, Dostoievski, ..." (p. 80).

analizar y comprobar la calidad oratoria de los discursos de Lenin. El líder marxista aparecía incluso, en el trabajo de Shklovski, como un hombre profundamente preocupado por el proceso de desgaste y automatismo lingüísticos. Antes de desarrollar un argumento, Lenin solía introducir una reflexión sobre cómo las palabras habían cambiado y, de este modo, no dejarse atrapar categorialmente por sus adversarios políticos. Shklovski observaba cómo Lenin había puesto en práctica la máxima 'divide y vencerás', al separar verbalmente en dos grupos al partido (bolcheviques y mencheviques) para hacerse con el poder dentro de éste[14]. La esencia del poder de Lenin radicaba, pues, en su capacidad para no quedarse adherido a ningún esquema ideológico y moverse libremente redefiniendo su posición, o la de sus oponentes, a voluntad. La búsqueda de un lenguaje propio, objetivo de todo escritor, era emprendida también por Lenin, que mostraba una oposición constante contra las frases muertas, como estrategia de desacreditación de todo aquel que tratara de apropiarse de su terminología.

El trabajo de Tiniánov sobre Lenin apuntaba en una dirección similar a la de Shklovski. Observando los recursos empleados por Lenin para vencer verbalmente a sus oponentes, Tiniánov destacaba la crítica del líder marxista a la vacuidad con que se suelen emplear en los discursos grandes palabras abstractas como 'libertad', 'igualdad' o 'revolución'. Al igual que el arte huye de las etiquetas y fórmulas vacías, Lenin exigía a sus oponentes que ofrecieran una interpretación concreta de estos términos frecuentes en sus discursos políticos. Por su parte, Eichenbaum sostenía que el estilo de Lenin no se caracterizaba por ninguno de los recursos retóricos tradicionales, sino por adoptar una orientación irónica hacia el estilo del adversario. Curiosamente, la ironía leniniana no iba en la mayoría de los casos dirigida contra sus enemigos, sino contra los miembros de su propio partido (contra los más estrechos de mente), contra la pretensión vacua de la mayoría de los eslóganes, y, en general, contra todo cliché (cf. Eisen, 1996).

Los artículos formalistas sobre la oratoria de Lenin son una de las escasas incursiones del grupo en lo que fue el campo inicial de la retórica, a la que, como ocurrió con el caso de la poética, también trataron de revitalizar con su peculiar visión. En una carta escrita el 2 de octubre de 1924, Shklovski comentaba a Tiniánov:

[14] "Cada discurso o artículo empieza todo como si fuera desde el principio. No hay términos establecidos. Éstos aparecen en el medio de una determinada pieza, como el resultado concreto de un trabajo disyuntivo" (citado por Eisen, 1996, p. 75).

> "Kámenev ha hablado de nuestros artículos sobre Lenin con Maiakovski; no acababa de creer que Eichenbaum y Tiniánov hubieran comprendido tan bien la personalidad de Lenin, sin conocerlo. Dijo que todo lo que habíamos escrito se correspondía sorprendentemente con el Lenin vivo. Esto resulta agradable independientemente de cualquier otra consideración.
>
> Estamos en lo cierto. Es nuestra vía y no la de la biografía y el marxismo la que permite dar con la clave" ("Trois lettres de Viktor Chklovski", p. 120).

La táctica de Shklovski había surtido efecto, pero sólo en parte. Los trabajos formalistas sobre Lenin demostraban además lo nefasto de ideologizar tanto en arte como en política. Lo cual, no obstante, no significaba que no existieran diferencias entre el discurso artístico y el discurso político. Ambos pueden compartir unas mismas estrategias persuasivas –como es de sobra conocido por los tratados de Retórica- pero la finalidad de uno y otro es bien distinta. Los formalistas lo sabían y también los marxistas que, por ello, nunca aceptaron la visión de los primeros sobre el arte revolucionario.

Ese mismo año (1924), en un trabajo sobre "Andrei Beli", Shklovski volvía a encumbrar la ironía como figura retórica revolucionaria por excelencia. La visión distanciada e irónica sobre las cosas, argumentaba Shklovski, produce un efecto artístico de cambio social mucho mayor que la adhesión explícita a una ideología determinada por parte del escritor. Shklovski censuraba así la falta de ironía de las últimas actitudes de Beli o Maiakovski, afiliados al Partido, aconsejando al futuro escritor: "en literatura, lo que se debe hacer por encima de todo es guardar las distancias, no dejarse encadenar. Hay que saber mantener un punto de vista irónico en la consideración del material, no hay que dejar que se acerque. Como en boxeo y en esgrima" (Shklovski, 1925, p. 249). Se ve, por tanto, cómo Shklovski adaptaba sus posiciones teóricas en lo que podía al marxismo pero sin hacer concesiones nunca respecto de lo que consideraba el fundamento del arte: la forma y sus leyes específicas[15]. De ahí que Eisen concluyera que la defensa formalista de la autonomía artística no debía entenderse tanto como una huída de la política, sino más bien como:

> "una advertencia y una respuesta a la pregunta 'cómo ser un escritor' dentro de los confines del poder soviético. Ellos captaron la turbulenta esencia del poder soviético con mucha más claridad que la mayoría de sus oponentes marxistas, y su

[15] En "Contemporáneos y Coetáneos" (1924, incluido luego en *El Asalto de Hamburgo,* 1928), por ejemplo, Shklovski arremetía de nuevo contra la excesiva atención que sus colegas escritores concedían a la temática. Al fin y al cabo, argumentaba, "¿qué es el tema en poesía?/ Nada en particular, un clavo, en el que uno se puede colgar a sí mismo, o simplemente un sombrero" (citado por Eisen, 1996, p. 74).

> posición acabó siendo en última instancia mucho más segura que aquella de los que trataron de engancharse al régimen por medio del compromiso artístico o de la solicitación activa" (p. 66).

La socióloga L. Greenfeld (1987) ha tratado de demostrar incluso que la visión formalista de la literatura no es contraria a cierta concepción sociológica, como la representada por la escuela de Weber o Merton. Los formalistas no habrían negado así el enfoque sociológico de la literatura sino tan sólo habrían reclamado un enfoque sociológico más adecuado que el que practicaban los marxistas. Según Greenfeld, los trabajos publicados por los formalistas a partir de 1924, concretamente por Tiniánov, Eichenbaum y los discípulos de éste último (Aronson, Reiser, Grits, Trenin y Nikitin), no sólo habrían contribuido a una mejor comprensión de la literatura sino que además representarían aportes significativos para la sociología de la ciencia[16].

Una opinión similar sostiene W. Mills Todd (1985), quien menciona algunas de las aportaciones formalistas como precursoras de los estudios sobre la literatura como institución de H. Levin, R. Escarpit o P. Bürger. En el Instituto de Historia de las Artes Eichenbaum impartía un seminario sobre la cuestión del 'entorno literario', del que salieron dos volúmenes recopilatorios preparados por sus alumnos en 1929. Aronson y Reiser se encargaron del que llevaba por título *Círculos literarios y Salones*. En el prólogo introductorio, Aronson se encargaba de dejar bien claro la deuda que este tipo de trabajos asumía con obras como *Material y estilo en la obra de Lev Tolstói "Guerra y Paz"* de Shklovski (1928), el tomo primero del *Tolstói* de Eichenbaum[17] (1928), o "El hecho literario" y "Sobre la evolución literaria" de Tiniánov. En el segundo volumen, titulado *Literatura y Comercio (La librería de A. F. Smirdin)*, y preparado por Trenin, Nikitin, Grits, éste último confesaba: "Nuestro trabajo sigue la línea, marcada por los representantes de *Opojaz*, de estudiar los problemas del entorno literario y se trata de una recolección

[16] La tesis de Greenfeld contrasta con la que ofrecía Matejka (1984) sobre esta misma cuestión. Para Matejka, la búsqueda universalista de las leyes literarias acometida por *Opojaz*, presuponía una configuración estructural homogénea de las obras literarias, independientemente de su contexto histórico o socio-cultural. Esta desconsideración de los determinantes sociológicos fue ya censurada en su día por sus compañeros del Círculo Lingüístico de Moscú (cf. Jakobson y Bogatirev, "Filología eslava en Rusia entre 1914-1921", 1922), cuya dedicación folklorista les llevaba a tener más en cuenta el papel de dichos determinantes.

[17] Eichenbaum fue el formalista que más se adentró en el estudio sociológico de la literatura, sobre todo a partir de 1927, con trabajos como "La literatura y el escritor", "La literatura y el entorno literario" o "Domesticidad literaria" (todos ellos recogidos con posterioridad en *Moj vremennik*, 1929). Para un estudio más detallado de los trabajos de Eichenbaum sobre la *literaturnyj byt* y la *literaturnaja ličnost'*, véase Bérard-Zarzyka (1985).

preliminar de hechos que hasta ahora no habían sido confrontados ni evaluados en términos evolutivos" (citado por Mills Todd, 1985, p. 19).

Para Greenfeld, incluso, la noción de sistema de Tiniánov como institución autónoma, definida funcionalmente a partir de la finalidad para la que está construida, sujeta a cambios de jerarquía que, no obstante, dejan intacta la regularidad interna del sistema, etc., presenta notorias semejanzas con el concepto weberiano de institución social. O la conciencia de Eichenbaum sobre la complejidad real y la necesidad de adoptar un enfoque pluralista para dar cuenta de ésta, concuerda en lo fundamental con el método de análisis multidimensional de tradición weberiana. Ambos aspectos están, por lo demás, estrechamente relacionados: si cada sistema posee una legalidad interna resulta una simplificación igualarlos todos bajo una misma perspectiva de análisis.

De acuerdo con esto, los formalistas habrían tenido en cuenta el carácter sociológico de la literatura pero, a diferencia de los marxistas, habrían defendido que se trata de un fenómeno sociológico irreductible a otros fenómenos sociológicos. La función que determina la institución literaria –la perceptibilidad estética de la forma- es bien diferente que la función que determina otras instituciones sociales. Por eso todo elemento extra-literario que entra a formar parte de la institución literaria adopta un comportamiento literario: la literatura adapta sólo aquellos elementos del exterior que pueden entrar en su sistema sin cambiar su lógica interna. Como señalaron Shklovski, Tiniánov o Mukarovský, los cambios vienen de fuera, pero la manera cómo se desarrollan y transforman el sistema literario está determinada por la lógica interna de éste.

Las semejanzas que descubre Greenfeld entre los formalistas y Weber son correctas. No obstante, no nos parecen suficientes para probar la existencia de consideraciones sociológicas en las teorías formalistas. Lo que prueban, sobre todo, es la noción de sistema compartida por Tiniánov y Weber. Seguramente si extendiéramos la comparación a otros ámbitos, como el de la biología o la física[18], encontraríamos también este tipo de coincidencias, pero no por ello afirmaríamos el carácter físico de las teorías formalistas. En

[18] Véase, por ejemplo, el modelo constructivista de realidad manejado por los biólogos Maturana y Varela, que autores como S. J. Schmidt (1984) han tratado de aplicar a la literatura. Por esas mismas fechas, C. H. van Schooneveld (1984, p. 142) ya señalaba que la noción de organismo como sistema autopoyético, homeostático y autorreferencial, propuesta por Maturana, había sido en cierto modo adelantada por la concepción formalista de sistema como entidad autónoma. Cabe mencionar que, junto con el formalismo ruso, los movimientos de vanguardia de aquella época –particularmente el constructivismo- sostenían igualmente una noción de estructura similar (cf. Toman, 1984).

general –y no sólo para el caso de Greenfeld- nos parece que el problema de la perspectiva sociológica del formalismo ruso no ha sido abordado correctamente. No se trata de discutir o comprobar si los formalistas consideraron el componente sociológico de la literatura o no, sino más bien de comprender qué papel jugaba dentro la teoría formalista de la literatura los elementos sociológicos. Partiendo del rechazo formalista de la perspectiva genética, debemos pensar que los elementos sociológicos sólo fueron considerados por los formalistas como factores a tener en cuenta para la determinación del contexto estético-receptivo de la obra. Si en algún momento consideran el papel que éstos pueden desempeñar en la creación de la obra, lo hacen para señalar la función del contexto como conjunto de expectativas que determina al escritor a la hora de elegir su material. Es decir, que se considera la génesis de la obra siempre en función del público lector al que va destinada. Casi nunca encontraremos alusiones sobre cómo el contexto social y biográfico en que se creó la obra aparece reflejado luego en ésta.

¿Quiere decir esto que los formalistas niegan el influjo de este contexto en la génesis de la obra? No. Simplemente no lo tienen en cuenta en sus análisis. La pregunta, pues, a la que hay que responder es ¿por qué no lo tienen en cuenta? La respuesta la hemos dado ya, en parte, en las páginas precedentes: los formalistas consideraban que el análisis de este tipo de determinación contextual, reducía la crítica literaria a una especie de disciplina traductora limitada a descifrar los rastros de la vida oculta en la obra. Este tipo de análisis olvidaba el carácter ficticio de la literatura, la transformación que ésta lleva a cabo de su contexto sociológico: la realidad entra a formar parte de un sistema ficticio y pasa a regirse por reglas literarias. No es que el arte *deba* ser libre respecto de la vida, afirmaban los formalistas, sino que simplemente lo *es*. Si la crítica literaria se limita a revelar esta transformación está destruyendo la especificidad artística, consistente en ejercer dicha metamorfosis.

La solución del formalismo nos parece bastante inteligente y adecuada: no sólo el arte difiere de su contexto original real (pues es el resultado de una transformación de éste), sino que esta transformación –que, al fin y al cabo, toda obra, buena o mala, lleva a cabo- debe ser considerada en tanto que medio para renovar nuestra percepción de la realidad. La realidad aparece, pues, pero no en el origen sino en el destino de la obra de arte. La búsqueda formalista de la literariedad nos revela que para éstos la especificidad literaria

reside en la capacidad de una obra para producir efectos desautomatizadores, esto es, en su valor literario. Los componentes sociológicos no fueron tenidos en cuenta exhaustivamente (pues el grado de consideración de éstos varía de un autor a otro) por los formalistas porque no consideraban que dichos componentes formaran parte de la especificidad literaria y que, por ello, constituyeran un ingrediente a tener en cuenta para examinar el valor estético de las obras[19].

2.6.1. El nuevo panorama artístico: la literatura fakta

A la vuelta de su exilio berlinés (finales de 1923), Shklovski fija su residencia en Moscú, entra en la asociación del Frente izquierdo de las artes (*Lef*), formada en 1923 por los futuristas comprometidos políticamente con la revolución (Maiakovski, Brik, Tretiakov, etc.), y comienza a trabajar para la industria del cine. En Petrogrado, los otros dos miembros del núcleo duro de *Opojaz*, Eichenbaum y Tiniánov, se dedican a enseñar en el Instituto de Historia de las Artes. Los tres amigos mantienen un fluido contacto postal y, cada vez que Shklovski visita Petrogrado, aprovechan para recuperar las discusiones literarias que caracterizaron los primeros años veinte, la época en que *Opojaz* desarrolló su actividad más intensa. Sin embargo su correspondencia muestra a las claras la conciencia de que aquella etapa se ha cerrado, de que es necesario cambiar la orientación del grupo para recuperar su pujanza pasada (cf. Depretto-Genty, 1992)[20]. La nueva situación geográfica y laboral de Shklovski, así como la aparición de nuevas tendencias literarias, explica que su concepción literaria evolucione hacia otros planteamientos. En realidad, el aparato conceptual con que analiza el arte no ha cambiado sustantivamente de un periodo al otro. Lo que cambia es la realidad artística a la que se aplica. Este cambio tiene repercusiones, pues, necesariamente, en una teoría literaria que se promete flexible y construida a partir de su objeto de análisis (cf. Eichenbaum, 1925).

---

[19] Como recordaba una de tantas V. Shklovski: "Ninguna fuerza exterior puede aumentar la potencia de una obras artística: sólo la estructura misma de la obra tiene este poder" (*El movimiento del caballo*, p. 161).

[20] Así leemos en una carta de Shklovski: "Hemos empezado a movernos por inercia y tenemos que revisar nuestro equipaje" (citado por Depretto-Genty, 1992, p. 197). O en el diario de Eichenbaum (enero de 1925): "Vitia [Shklovski] tiene razón cuando dice que deberíamos escribir de nuevo libros incomprensibles como el zorro que gira bruscamente a un lado mientras que el perro continua su búsqueda todo recto. Ya no sobre el *siuzhet*, ya no sobre la composición sino sobre alguna otra cosa" (ibidem, p. 192).

¿Cuál fue la nueva realidad artística surgida en los años veinte soviéticos? En *Sobre la teoría de la prosa* (1925), Shklovski dedicaba los dos capítulos finales a su estudio. Éstos llevaban el significativo título de "La literatura sin *siuzhet*" y "Reportaje y anécdota". La práctica de una narrativa basada en la construcción eficaz de un *siuzhet* y en el empleo de los procedimientos de la puesta al desnudo, es decir el tipo de prosa sobre la que Shklovski había teorizado a principios de los años veinte a partir de las últimas tendencias literarias de entonces (la prosa de los hermanos Serapión), había llegado a un cierto agotamiento hacia 1925. Se imponía ahora, por reacción contra este tipo de prosa estereotipada, una narrativa en la que la construcción del *siuzhet* e invención de tramas ficticias perdían peso a favor de una concentración en un material 'real', de valor documental, expuesto con la menor distorsión artística posible. Desde esta nueva perspectiva artística, géneros como el reportaje periodístico, el documental, el folletón, las cartas, y por extensión todos aquellos escritos cuya finalidad primera es la reproducción de hechos reales, se volvían susceptibles de obtener el rango de 'literarios'. El giro hacia esta nueva literatura de hechos (*literatura fakta*), que fue el nombre que adquirió la nueva orientación narrativa[21], venía determinado asimismo por la necesidad de crear una prosa comprometida con la nueva realidad soviética: gran parte de los *faktoviki* –nombre con el que se designaron a sí mismos los nuevos prosistas 'factuales'- provenían de las filas de *Lef*, disuelta en 1925.

Ahora bien, bajo el término de *literatura fakta* se englobaban modelos poéticos muy diferentes e incluso contradictorios entre sí. En un artículo reciente, M. Weinstein (2001) distinguía básicamente tres concepciones de *literatura fakta*: en primer lugar, una suerte de literatura 'cosista', que proponía acabar con la preponderancia estructural que la novela tradicional concedía al héroe para dar lugar a una literatura sobre las cosas, que pudiera prescindir de los personajes. Tal era la propuesta de Tretiakov en su *Biografía de la cosa*. Este proyecto tuvo su contrapartida, en el terreno del cine, con algunas de las películas de Eisenstein (cf. Pozner, 1996), y en el de las artes plásticas, con el modelo productivista de Altman o Tatlin (cf. Sola, 1989, pp. 208-216).

[21] En 1929 saldría en Moscú un volumen colectivo de artículos (Brik, Neznamov, Pertsov, Trenin, Grik, Shklovski, Tretiakov y Chuzhak), reunidos bajo el título de *Literatura fakta*. Pero los primeros textos sobre la literatura del hecho aparecen en 1925, firmados por Arvatov y Chuzhak. En opinión de Conio (1987), la antología de 1929 supone el último trabajo de la estética productivista, antes de que todos los ideales vanguardistas se vean anulados por la imposición del pragmatismo estatal.

En segundo lugar, algunos autores, como Trenin (*El corresponsal obrero y el escritor*) o el mismo Tretiakov en otros trabajos (*Acerquémonos al periódico, Continuación del siguiente número*), se refieren a la necesidad de acabar con la labor caduca del escritor consistente en ofrecer una percepción estética y distanciada de las cosas, para sustituirla por una descripción de los hechos desde el punto de vista del especialista-productor. La forma breve de la corresponsalía obrera debe alargarse para adquirir las dimensiones del ensayo productivo, en donde las cosas no se describirán ya metafórica o distanciadamente sino mostrando el proceso dialéctico de su producción. Ahora interesa más la fiabilidad de los hechos que su esteticidad. La obra ya no es un fin en sí misma sino un medio para presentar un material real. La correspondencia cinematográfica la representaría en este caso el cine-ojo de Vertov, con su propuesta para superar las limitaciones de la visión humana mediante los avances tecnológicos que incorporaban las lentes cinematográficas[22].

Por último, una tercera postura, representada por Shklovski y Chuzhak, consideraba que este nuevo tipo de literatura no estaba exento de un carácter estético. Partidario siempre de una poética de la originalidad, Shklovski veía en el modelo de la *literatura fakta* un eslabón más de la cadena evolutiva, lleno de posibilidades renovadoras[23]. Si las nuevas formas narrativas resultan estéticas, ello se debe a que contrastan con la prosa con *siuzhet* automatizada del periodo precedente. Por otra parte, el rechazo hacia el *siuzhet* y la valoración del material en bruto servía a los formalistas-factualistas para continuar, desde esta nueva perspectiva, su lucha contra la literatura de los epígonos. Éstos –señalaba críticamente Shklovski (1929a y c)- toman los procedimientos narrativos de la generación anterior tal cual, sin percatarse que la relación entre el *siuzhet* y el material debe establecerse cada vez. Cada material exige unos determinados procedimientos porque la deformación que éstos introducen modifica totalmente la orientación del material. El nuevo punto de partida de la *literatura fakta*, por tanto, resultaba positivo en tanto que evitaba caer en la imitación artificiosa de procedimientos heredados y portadores de una lógica organizadora preestablecida.

---

[22] Brik resumía el programa cinematográfico de Vertov con las siguientes palabras: "Es necesario salir del campo estrecho de la visión ordinaria. Para grabar la realidad, hay que aumentar y no tanto copiar el círculo que el ojo psicológico puede abarcar" (citado por Conio, 1987, p. 157).

[23] En sus escritos sobre el cine, Shklovski lo expresaba claramente: "Yo, personalmente, quisiera hacer ahora un film con material actual, quisiera utilizar los estímulos de nuestro tiempo como *pretexto* para crear una nueva forma artística ("Su presente: Kulechov, Dziga Vertov", 1927, p. 158, el subrayado es nuestro).

Vemos, por tanto, cómo la nueva orientación crítica de Shklovski no ha abandonado en el fondo los pilares que fundamentaban su vieja concepción formalista de la literatura. En *Tercera fábrica* (1926), el crítico formalista situaba el origen de este nuevo género literario no en los cambios sociales promovidos por la revolución, sino el interés por los hechos concretos de la literatura del siglo XVIII, mantenido en barbecho durante el cultivo de la literatura con *siuzhet* del XIX, y elevado ahora de nuevo al primer plano literario. La prosa orientada hacia la construcción de un *siuzhet* no había desaparecido por completo, sino que tan sólo había quedado relegada a una posición secundaria. En *Sobre la prosa literaria* (1925), ya se había referido a la obra de Rózanov como precursora de esta literatura que potencia el material en detrimento de la construcción que lo une en un *siuzhet*[24]. Por otra parte, Shklovski consideraba que, a pesar de esta vuelta a los hechos, la literatura no podía nunca desprenderse del todo de un cierto punto de vista deformador, de un cierto orden de los hechos que necesariamente adopta hasta el relato más neutro. Así, en *Sobre la prosa literaria* leemos: "El *siuzhet* no es una llave sino una ganzúa [...]. El *siuzhet* desfigura el material ya por el simple hecho de elegirlo" (citado por Volek, 1995, p. 272). De ahí la advertencia de Chuzhak, en la misma línea de Shklovski:

> "No estamos en contra del reconocimiento eventual del factor de la invención [...] solamente estamos en contra de la invención considerada como un absoluto. Pensamos que es igualmente perjudicial tanto fetichizar la idea de la factografía como idolatrar la literatura referencial" (citado por Weinstein, 2001, p. 749).

Chuzhac veía además en Shklovski a un gran *faktoviki* porque situaba a un mismo nivel 'factográfico' los más diversos asuntos en sus libros: los automóviles, la teoría literaria, la crónica de guerra, etc. Si la literatura del hecho había llamado la atención de Shklovski, ello se debía en parte al carácter híbrido del nuevo género literario factual, a la nueva organización resultante de la necesidad de estructurar un material de procedencia tan diversa. En definitiva, su interés se volcaba en el tipo de obras híbridas que él mismo había escrito en 1923 (*Viaje sentimental, Zoo*) y que continuaría con *Tercera fábrica* en 1926. En ocasiones, pues, el interés por los hechos que Shklovski confiesa en sus trabajos de esta

[24] "Para mí estos libros constituyen un género nuevo, que se acerca a la novela de tipo paródico, con una historia marco (*siuzhet* principal) débilmente marcada y sin colorido cómico./ El libro de Rózanov fue una tentativa heroica para escapar de la literatura, para 'expresarse sin palabras, sin forma' –y el libro que de ahí salió es magnífico, pues creó una literatura nueva, una forma nueva" (p. 277).

época parece enmascarar una defensa de la prosa fragmentaria que él mismo practicaba y que, a partir de entonces, como sugieren algunos (Conio, 1987), acentúa sus rasgos elípticos. A pesar del cambio de procedimiento constructivo promovido por la nueva narrativa –la potenciación del fragmento en detrimento de la estructura-, Shklovski no variaba su concepción sobre la finalidad literaria de crear nuevas asociaciones inesperadas:

> "El artículo periodístico representa una tentativa para ya no reunir el material en torno del héroe sino en torno del narrador. Es una desnovelización del material. El método del periodista consiste en trasladar la cosa a otro plano por unos medios que no son los del *siuzhet*; el periodista compara las cosas grandes con las cosas pequeñas haciéndolas coincidir en una palabra cualquiera, o bien cuenta un hecho que se ha producido en Occidente comparándolo con un hecho que se ha producido en nuestro país" (*Sobre la teoría de la prosa*, p. 299).

En 1925, Shklovski publicaba *Iprit*, una novela escrita conjuntamente con el hermano Serapión Iványov, que podemos considerar como un paso intermedio entre la prosa con *siuzhet* y la literatura del hecho. En ella Shklovski e Iványov parodiaban los géneros de la novela de aventuras y ciencia-ficción triunfante de la época (como la saga de Tarzán). Su propósito era crear una novela estéticamente válida, a partir de la aplicación del esquema de este tipo de novelas de baja calidad literaria a un material nuevo factual. El resultado fue una novela con grandes dosis de ficción –su tema principal era el relato de una supuesta guerra mundial química- pero que reducía ya considerablemente los procedimientos de la puesta al desnudo y buscaba retratar paródicamente las distintas organizaciones políticas de las naciones contemporáneas. El propio Shklovski comentaba de esta obra:

> "El propósito de la novela era rellenar la forma de aventuras no con un material artificial-literario, como han hecho Jim Dollar (Marietta Shaginián), Valentin Katáev y otros, sino con descripciones de carácter factual.
>
> Me parece que la crisis del género sólo se puede superar haciéndose con los servicios de un material nuevo.
>
> Hemos usado el género de la novela de aventuras para estilizarlo. Una serie de clichés y falsas translaciones tienen lugar.
>
> El momento estético está interrumpido; aparece como resultado de una interpretación posterior.
>
> No estoy completamente satisfecho con la novela porque el material irónico-paródico ocupa demasiado.
>
> En intentos sucesivos, espero trazar la línea de dominancia de los detalles sobre la construcción de forma más precisa" (citado por Sheldon, 1966, pp. 208-209).

La prosa de ficción y los ensayos de otro de los formalistas rusos, I. Tiniánov, también fue valorada por Chuzhak como de alto interés factográfico, dada la profusión de testimonios y documentos contemporáneos que en ellos aparecían. Las conclusiones expuestas por Tiniánov en "El hecho literario" (1924) influenciaron notoriamente tanto a sus compañeros formalistas como a los *faktoviki*. En *Tercera fábrica*, por ejemplo, Shklovski mostraba ya una postura más flexible con la perspectiva sociológica en la carta que dirigía a Tiniánov (vid. infra.)[25]. Sin embargo, Tiniánov no compartía del todo el 'uso' que ciertos *faktoviki* hacían de sus ideas. En cierta medida, los formalistas habían contribuido a este giro de la literatura hacia lo material, lo concreto, la actualidad –que venía ya de los acmeístas y futuristas- al dotarlo de base teórica con la afirmación de que lo extra literario constituye el material de la literatura. Pero a diferencia de los *faktoviki*, Tiniánov nunca olvidó la existencia funcional de dicho material extra-literario: en puridad, la objetividad documental del 'hecho en sí' es imposible (cf. Weinstein, 2001) [26].

Los formalistas había dotado además de base teórica, sin proponérselo, a otra de las consignas enarboladas por el nuevo arte de la *literatura fakta*: el arte debe ser una creación colectiva. Desde sus primeros escritos, los miembros de *Opojaz* se habían referido a la necesidad de sustituir la historia de los 'generales de la literatura' por una comprensión más compleja de la misma, que incluyera el estudio de las diferentes escuelas (primarias y secundarias) que en su relevo componen la tradición literaria[27]. Los nuevos géneros

---

[25] Kolchevska (1983) escribía a este propósito: "Hacia la mitad de los años 20, Shklovski había abandonado sobradamente los aspectos 'puristas' de su credo formalista y escribió una serie de artículos en los cuales, siguiendo los argumentos de Tiniánov en "Sobre el hecho literario", admitía que los factores extra literarios podían tener un efecto sobre la literatura. No obstante, no hay evidencia de que adoptara los 'objetivos sociales' de agitación de sus colegas más pragmáticos de *Novi Lef*" (pp. 459-460).

[26] En *Cómo escribimos* (1930) leemos: "Allí donde acaba el documento, empiezo yo" (p. 37). Con esta frase, Tiniánov expresaba sus reservas hacia el énfasis documentalista de sus contemporáneos, señalando la necesidad de tratar y analizar con detalle el material factual bruto si realmente se quiere extraer de él algo válido: "La idea de que toda una vida está en el documento no está fundada en absoluto: los documentos pueden faltar durante años. Además hay documentos en los que se ha registrado el estado de salud de la mujer y de los hijo, pero en los que el del hombre está ausente. […] El hombre no dice lo esencial y lo que considera como esencial oculta algo todavía más esencial. Por tanto, hay que ocuparse bien de sus asuntos y decir hasta el final lo que no ha sido dicho, hay que ponerse con los documentos más insignificantes. Las cosas importantes se manifiestan a veces bajo las formas efímeras que son las dominantes. [...] En las profundidades las relaciones cambian. En la superficie no son más que ondas, a veces hasta no se ha movido nada" (ibidem).

[27] Tal y como afirmaba O. Brik en "El llamado 'método formal'" (1923): "El Opoiaz propone que *no hay poetas ni literatos sino poesía y literatura*. Todo lo que escribe el poeta es importante como parte de una tarea común y carece completamente de valor como manifestación de su 'yo' [...] *El poeta es el maestro de su oficio* [...] *Se hace indispensable un estudio masivo de los procedimientos del oficio poético*, de sus diferencias con respecto a los dominios contiguos del trabajo humano. [...]"Si Pushkin no hubiera existido, *Eugenio Onegin* se habría escrito igual. América habría sido descubierta aun sin Colón". En este trabajo, Brik

literarios, como el periódico, no sólo cumplían con un objetivo factual sino que ponían en práctica el ideal de la creación colectiva, reclamado por los nuevos tiempos: la rapidez de la vida moderna, argumentaban los *faktoviki*, exige una creación pronta, eficaz y de calidad, que sólo es posible si se aúna el esfuerzo de varios trabajadores. El trabajo artístico debía seguir, por tanto, afirmaba Tretiakov, el mismo modelo de cooperativa (*artel*) que regía en el resto de actividades sociales (cf. Sola, 1989, pp. 194-207). Shklovski, defensor desde sus inicios en la teoría literaria del trabajo científico colectivo, adoptará a su modo este ideal colectivista, sobre todo en sus escritos cinematográficos[28], puesto que las películas son obras de arte en las que resulta muy obvia la necesidad de conjugar el trabajo de diferentes personas.

2.6.2. El trabajo cinematográfico de V. Shklovski

Como señalábamos un poco más arriba, el trabajo cinematográfico también influyó en el cambio de rumbo de la concepción literaria de Shklovski. Uno de los puntos principales que V. Pozner (1996) defendía en su tesis doctoral era precisamente que las opiniones literarias del Shklovski de mediados de los años veinte están determinadas en gran parte por el modelo del séptimo arte. Si en las primeras incursiones en la teoría del cine, Shklovski se esforzaba por analizar el lenguaje cinematográfico a partir de una analogía con el lenguaje literario, ahora ocurría justamente lo inverso. El mayor conocimiento del medio llevaba a Shklovski a examinar desde dentro, a partir de una gran competencia adquirida en las técnicas del oficio cinematográfico, la especificidad del nuevo arte. Ello le llevaba a advertir otros rasgos generales del arte y, consecuentemente, a aplicar el modelo del cine al arte literario. El concepto de *literatura fakta* que se manejaba en la época está, pues, muy ligado a la evolución del arte cinematográfico en los años veinte.

---

proponía sustituir la historia de los 'generales' de la literatura por "*la historia de la evolución de los procedimientos de la formación verbal* [...] *El Opoiaz estudia las leyes de la producción poética*" (en Volek, 1992, pp. 43-44).

[28] Así, en "Cinco episodios sobre Eisenstein" (*El asalto de Hamburgo*, 1928) insistía en que la genialidad de Eisenstein sólo era comprensible como la culminación de una determinada tradición (Lef, Kuleshov, Dziga Vertov y los *kinoki*, los constructivistas) que lo precede. En "Errores e invenciones" (*El asalto de Hamburgo*, 1928) afirmaba directamente: "Eisenstein es al cien por cien un producto de la realidad colectivista soviética y del frente del arte de izquierda con todos sus éxitos y fracasos" (p. 135). Los artículos sobre cine de Shklovski, recogidos en *El asalto de Hamburgo* (1928), han sido tomados de la traducción indirecta que aparece en *Cine y lenguaje* (1967), Barcelona, Anagrama, 1971

Esto se comprende mejor si seguimos el itinerario de los miembros de *Lef*, tras su disolución en 1925. La mayoría de ellos, ahora *faktoviki*, pasarían a engrosar las filas de escritores reconvertidos en guionistas y profesionales del cine. Ya desde sus inicios (1923), la revista *Lef* había publicado textos cinematográficos, como por ejemplo, los manifiestos de Eisenstein y Vertov. En 1926, Brik era nombrado director de la sección de guiones de la Mejrabpom. En sus escritos teóricos sobre el cine, Brik defendía que la finalidad del cine no consistía en hacer llorar o reír, sino simplemente en presentar unos hechos, tal y como parecen confirmarlo sus orígenes, en los que el interés residía en la simple reproducción fílmica de los objetos en movimiento. El desarrollo de la técnica cinematográfica habría posibilitado la filmación de hechos cada vez más complejos, modificados artificialmente para convertirlos en un espectáculo de entretenimiento: trucaje, reconstitución por maquetas, grabaciones en plató, etc. Pero, según Brik, el espectador ya se ha cansado de este cine ficticio y reclama una vuelta a los hechos reales: el documental, el film etnográfico. La importancia de los hechos históricos recientes explica este eclipse de la ficción por la realidad. El publico quiere los hechos tal cual, sin la transformación a la que los somete el arte. La obra de arte no es más que un medio para concretar ese material interesante. Lo que hay que promover es una nueva forma artística de dar cuenta de los hechos con la menor deformación posible.

Por su parte, Tretiakov, cuyo primer guión databa de 1923 y que dirigiría el Comité artístico de la Primera fábrica de Goskino en 1925, expresaba unas ideas muy similares a las de Brik: la creación de un *siuzhet* parece un juego de cartas en el que se barajan nuevas combinaciones a partir de situaciones escénicas ya creadas. Empleando la metáfora del guante que acaba por romperse a fuerza de meterle manos de cualquier tamaño, Tretiakov aludía al hecho frecuente de hacer entrar el material en esquemas argumentales preestablecidos, y reivindicaba la necesidad de realizar la operación contraria: es el material el que exige unos determinados esquemas formales. De esta forma, Tretiakov (1927) proponía su método del 'guión productivista', fundado a partir de tres niveles distintos de falsificación del material: 1) el material flagrante como el que vemos en 'la vida tomada del natural' de Vertov. Lo ideal sería, según Tretiakov, poner cámaras ocultas en las calles que filmaran a los transeúntes evitando cualquier tipo de punto de vista arbitrario. Como esto es un ideal imposible, hay que tener en cuenta que la cámara influye

sobre las personas que están siendo filmadas. 2) puestas en escena en las que se le pide a un trabajador que ejecute una tarea concreta de su profesión delante de la cámara (los tipos de Eisenstein, los modelos de Kuleshov). 3) el nivel de falsificación máximo del material: cine de ficción que emplea actores y decorados para crear una ilusión de realidad. Según Tretiakov, hay que promover el material más flagrante posible. Tretiakov aconseja incluso poner títulos en la pantalla indicando qué es lo que se está filmado, dónde y cuándo, para que no sea percibido como algo típico e impersonal. Como la mayoría de los miembros de *Lef*, Tretiakov apuesta por el cine no interpretado.

Ya hemos visto las opiniones discordantes de Shklovski respecto de este asunto (cf. "Serguei Eisenstein y el 'film no interpretado'", 1927). La propuesta de Tretiakov fue también contestada por Brik, para el que la deformación era imposible de evitar, desde el momento en que la simple fotografía convertía las tres dimensiones de los objetos en dos. Por su parte, Arvatov pensaba que el problema de la pureza del material era un falso problema que debía evitarse. Para éste, incluso 'la vida tomada del natural' de Vertov acababa por convertirse en un procedimiento estético en busca de un encuadre original. Por último, Pertsov, dando la vuelta a la cuestión, atajaba: la función del montaje es justamente la de otorgar un sentido a los fragmentos tomados separadamente, con la finalidad de llevar al espectador a un lugar determinado. El montaje, pues, es un método de análisis de la realidad que, correctamente utilizado, permite aumentar la autenticidad concreta del hecho filmado (cf. Pozner, 1996).

En realidad, tras el rechazo de Tretiakov de la acción deformadora del *siuzhet*, se encontraba de fondo el rechazo a las convenciones literarias automatizadas, en términos no muy alejados de lo que defendía por ejemplo Shklovski. Para Tretiakov el arte debía ante todo promover una toma de conciencia de la nueva realidad soviética. Las viejas convenciones literarias, afirmaba, son como unas gafas sucias que impiden percibir el mundo directa y analíticamente y, por ello, deben ser desterradas. En un artículo titulado precisamente "A través de unas gafas empañadas" (1928), Tretiakov contraponía la visión enturbiada por la literariedad a la claridad con que se percibe la realidad desde la perspectiva inhabitual de un avión, y exhortaba a los escritores a adoptar este nuevo tipo de 'visión afilada' (cf. Kolchevska, 1983).

Compárense las afirmaciones de Tretiakov con el juicio que Shklovski expresaba sobre *La gran travesía*, uno de los primeros documentales filmados desde un avión. El crítico formalista conducía la interpretación a su terreno y valoraba la película muy positivamente por la visión desacostumbrada que mostraba de los paisajes. De un modo similar, las propuestas de Shklovski para realizar películas 'no-interpretadas' –una película sobre la colonización judía en Crimea (1926), un cortometraje titulado *Cómo rellenar su estufa* (1927) o una serie de documentales sobre cuestiones de la vida cotidiana (1927-1928)- tienen como objetivo, más que el de sumarse al tipo de poéticas factográficas de entonces, el de 'resucitar' los objetos más banales y automatizados:

> "El cine debe ayudar a seleccionar la vida social de los hombres y el movimiento humano. No hay actitudes más reaccionarias que las de lo cotidiano. Sin duda nos ponemos mal nuestros abrigos. Los hábitos se transmiten de generación en generación sin que los comprobemos, porque lo cotidiano no se enseña y no puede ser enseñado de forma banal. Filmamos las fábricas a menudo como si fueran paisajes, pero una fábrica no tiene necesidad de pasar por el examen del cine. A la inversa, no filmamos el modo en que deberíamos respirar, barrer nuestra habitación, lavar los platos, rellenar la estufa, a pesar de que en este dominio de la estufa reina una negligencia y una barbarie tal, que el cine palidece. Hay que realizar películas de 40-50-100 metros que no imiten la vida y no la tomen del natural, porque la vida no es una ladrona, sino que la adiestren como a un pequeño cachorro" (citado por Pozner, 1996).

Como señala V. Pozner (1996), en la teoría cinematográfica de Shklovski la oposición entre cine interpretado y no interpretado es sustituida por la de cine con o sin *siuzhet*. Se trata en cualquier caso de diferentes formas compositivas que apuntan a un mismo efecto estético. Pensar que éste debe ser suprimido porque es el causante de la deformación del material es no comprender qué es el arte. Si el arte debe hacer lo mismo que los géneros extraliterarios de reproducción factual (el periódico, el documental, etc.), entonces ¿para qué el arte? En todo caso el arte puede renovarse tomando como material los procedimientos de dichos géneros: collage de fragmentos, ausencia de *siuzhet*, etc. Vemos, por tanto, que la noción de material manejada por Shklovski difiere de la empleada por los demás miembros de *Lef*, que no interpretan el concepto desde la perspectiva evolutiva como el teórico de *Opojaz*.

La diferente crítica de *Octubre* (Eisenstein), por ejemplo, es muy significativa de la divergencia de opiniones entre Shklovski y *Lef*: Brik censura el escaso carácter documental del filme, indigno del tema que trata. Shklovski, en cambio, alaba la

presentación metafórica de los objetos dentro de la evolución artística de Eisenstein. Las críticas de Shklovski a esta película (así como a *Año once* de Vertov) no recaen tanto en la deformación no documental del material como en la utilización de esquemas demasiado trillados.

La novedad principal que Shklovski incorpora a su pensamiento artístico con su trabajo en el mundo del cine y con su reflexión sobre las nuevas tendencias artísticas factuales, es la noción de material. Partiendo de la pareja conceptual procedimiento/ material, el formalismo ruso había insistido sobre todo en el primer término del binomio, dado que había situado en el procedimiento de*forma*dor y estructurante del material la especificidad artística. Como señala Pozner (1996), antes de 1925, la noción de material no está muy desarrollada en la teoría formalista del arte[29]. Justamente es en los textos dedicados al cine cuando el concepto de 'material' va adquiriendo progresivamente una mayor relevancia. A medida que Shklovski se convierte en un profesional competente del mundo del cine, advierte la necesidad de elaborar una teoría del cine más independiente del modelo literario de sus primeros escritos, una teoría construida a partir del propio material fílmico. En la búsqueda de la especificidad cinematográfica, Shklovski descubre que, si bien todas las artes ejercen una acción deformadora sobre el material, la cualidad diferente de éste determina la acción estructurante del procedimiento. A partir de 1924, son frecuentes las afirmaciones del tipo: "saber partir del material es el primer principio para un artista" (citado por Pozner, 1996), "el guión debe estar constituido de diversos cuadros fotogénicos (buenos para la toma de vistas) e interesantes. Estos cuadros son más importantes que el *siuzhet*, el *siuzhet*, debe partir de ellos" (ibidem). O:

> "Debemos a aprender del cine a pensar en términos de film cinematográfico en lugar de utilizar analogías literarias [...] sólo el sometimiento al material puede permitir la creación de una nueva forma. El film ruso comenzará a existir el día en que aprenda a construirse a partir de momentos fotogénicos distintos, y cuando el *siuzhet* se convierta en una simple motivación" (ibidem).

Esta constatación llevaba a Shklovski –según Pozner (1996)- a advertir la nueva tendencia emergente en la prosa del momento consistente en escribir novelas sin *siuzhet*, construidas a partir de la simple oposición de fragmentos. La prosa contemporánea se

[29] Para otra visión de la noción de material en el Formalismo ruso, véase el artículo de Weinstein (1992) "Le débat Tynjanov / Baxtin ou la question du materiau".

acerca así a los procedimientos ensayados en el teatro por Meyerhold o en el cine por Eisenstein. Entre 1925 y 1926, Shklovski escribía una introducción para un volumen colectivo *Sobre la prosa rusa contemporánea*, que nunca aparecería[30]. En ella leemos:

> "Cada momento se convierte en un número distinto autosuficiente [...] La construcción de la pieza ha desaparecido, se ha convertido en una serie de números de entretenimiento [...] Vivimos actualmente un periodo de no-perceptibilidad de la forma del *siuzhet*, que ha dejado el campo claro de nuestra conciencia, del mismo modo que hemos dejado de sentir en la lengua su forma gramatical [...] Necesitamos revivir el arte por medio de la transferencia de sus prioridades a otros momentos. En el momento actual, no fijamos la construcción sino el material de una obra [...] Lo que sentimos como vivo en Kaverin, Ehrenburg, Babel, es el material, el hecho, lo que se comunica" (ibidem).

Ahora bien, el cine es un arte de naturaleza fundamentalmente narrativa, por lo que la reflexión cinematográfica de Shklovski entre 1924 y 1926 girará en torno de las siguientes preguntas: ¿es posible un film sin *siuzhet* centrado sólo en el interés del material (tipo documental, cine no interpretado, etc.)? ¿Puede el cine superar el *siuzhet* tradicional, construido a partir de la narración del destino del héroe, e inventar otros procedimientos compositivos? En este contexto, el cine de Eisenstein viene a responder este tipo de planteamientos[31]: en *La huelga*, si bien todavía pervive un *siuzhet* que sigue la trayectoria de un héroe, Eisenstein ensayaba un tipo de narración basada en la contraposición entre distintos momentos del montaje. Shklovski (1925) valorará de forma muy positiva este intento, cuyo resultado es una aparente desaparición momentánea del *siuzhet*: por momentos, la trama se desarrolla siguiendo otro tipo de motivación distinta del interés por la fábula. Eisenstein demostraba con esta película que, junto con el *siuzhet*, era posible emplear otras formas de construcción. Haciendo una analogía literaria, Shklovski ("Poesía y Prosa en el cine", 1927) comparaba el cine sin *siuzhet* con el tipo de procedimientos compositivos empleados por cierta poesía (como la de Fet), donde las soluciones constructivas empleadas son más formales que semánticas. Ello le llevaba a distinguir un

---

[30] A. Galushkin la ha publicado por primera vez en su edición de las obras de Shklovski, bajo el título de *Gamburgskij sčët* (1990).

[31] "La introducción de material real en una obra de arte es un fenómeno regular y frecuente. En *Melmoth*, mencionado en *Eugenio Oneguin*, los horrores de la novela aparecen provistos de notas: esto, se nos dice, le sucedió a tal o cual. De ahí resulta un curioso montaje de atracciones, [en el que] el lector es orientado hacia el encuadre, a lo que está siendo comunicado. El *siuzhet* no hace sino motivar el truco. El truco no consiste sólo en que Harry Piel salte de techo en techo con sus polainas blancas. El truco es un fragmento de material sentido estéticamente. El montaje de atracciones de Eisenstein es el paso al material" (ibidem).

cine de prosa, con un *siuzhet* construido a partir de la organización de elementos semánticos y situaciones concretas, y un cine de poesía (Vertov, Pudovkin), en el que el material no aparece organizado como una fábula sino compuesto a partir de procedimientos formales. Éstos son: el paralelismo visual (no semántico) entre imágenes, la estructuración rítmica, los procedimientos de la doble exposición como medio de obstrucción, el montaje específico, etc. Igual que en poesía los demás elementos se someten al ritmo, en el cine poético las unidades semánticas aparecen sometidas a los elementos formales que rigen en la composición de los encuadres.

Ahora bien, una película sin *siuzhet* le resulta al espectador corriente muy difícil de seguir. Shklovski, consciente de que el gusto del público evoluciona más lentamente que el de los creadores, se apoyaba en Lenin para sugerir que se combinara películas científicas, de actualidad y de ficción, para ir acostumbrando al espectador poco a poco al cine 'no-interpretado' y a los nuevos procedimientos compositivos[32]. Con ello, se separaba también de la política cinematográfica de los otros miembros de *Lef*, que apostaban por una eliminación casi completa del cine de ficción (cf. Pozner, 1996).

La noción de material no sólo se elabora a partir del análisis del 'cine poético' de Eisenstein, sino que se construye además a partir de la reflexión que Shklovski desarrolla sobre otras de las piezas clave del cine: el actor y el guión. La teoría del actor expuesta por Shklovski en diferentes escritos es bastante original y a contracorriente, pues coloca al intérprete cinematográfico en un lugar prominente, a diferencia de otros cineastas (Eisenstein, Vertov) que descuidaban su rol, centrando toda su atención en el montaje. Para Shklovski, las películas deben ser escritas para actores concretos, teniendo en cuenta sus particularidades. Los guiones cinematográficos de Shklovski –como *El cucurucho*, *Dura Lex* o *Amor a tres*- fueron escritos de este modo. Shklovski tenía en mente las películas de Chaplin, en las que este principio compositivo resulta obvio.

Sin embargo, lo más frecuente no era hacerlo así. Según Shklovski (1929) la desatención del actor proviene "de una ausencia de respeto por el material y de la idea de que cualquier persona o cualquier cosa pueden ser filmadas, en lugar de partir de una tarea real, de los límites reales impuestos por un material y una época" (citado por Pozner, 1996).

[32] "Hay que darle al espectador el tiempo de madurar" ("Errores e invenciones", p. 132), afirmaba en uno de los ensayos que componían *El asalto de Hamburgo* (1928).

Shklovski veía además que este principio compositivo permitía crear determinados efectos a partir de la atracción fanática suscitada por determinados actores fetiche en el público. Variando los roles de las grandes estrellas de una película a otra se podían crear juegos de ruptura de las expectativas muy interesantes. Esta idea no sólo estaba inspirada por las películas de Chaplin sino por la teoría del 'modelo' de Kuleshov, con quien Shklovski colaboró en diversas ocasiones. Para este director, el actor debía ser un modelo ideal y no una representación del hombre, un hombre mejorado a partir de determinados gestos y movimientos que subrayan su propio carácter convencional. Los actores que mejor encarnan el 'modelo' kuleshoviano son Douglas Fairbanks, Charles Chaplin y Buster Keaton, cuyos filmes basan su éxito en el cálculo perfecto de determinados movimientos convencionales.

La idea de guión que Shklovski defiende en sus escritos está también ligada a la nueva importancia adquirida por el material: el guionista es el encargado de seleccionar el material y transformarlo en un guión de acuerdo con las posibilidades del rodaje, la estación del año, los actores, las posibilidades económicas de la producción, etc. En parte, como lo prueba Pozner (1996), la vuelta al material fue reivindicada también como un medio de abaratar los costes de producción: rodar en exteriores, reducir el número de personajes (cine no interpretado) y de escenarios, reducía considerablemente los gastos de una película. Pero la necesidad de rodar a partir del material proporcionado por los hechos, adaptándose a él, son empleados también para reivindicar el carácter formal del arte: no se pueden imponer los temas, pues las películas se deben adaptar formalmente al material disponible. De otra manera, se acaba cayendo en la repetición de clichés (el típico esquema argumental del conflicto familiar, por ejemplo).

Ahora bien, dentro de la concepción artística de Shklovski, el material también se desgasta, pues se termina asociando a unos esquemas formales determinados y ya no hay manera de sacarle brillo estético. De ahí que la vuelta al material de los hechos contemporáneos sea para Shklovski un modo privilegiado de renovación artística. Para este tipo de materiales nuevos todavía no hay procedimientos formales, por lo que, antes que tratar de meterlos forzadamente en las viejas formas, el material factográfico obliga a una

tarea de creación de nuevos procedimientos formales[33]. Asimismo, un nuevo material puede ser también una vieja obra literaria que ya no percibimos: ésta deja de ser un objeto artístico para convertirse en un material que puede ser renovado, mediante una correcta adaptación cinematográfica. Si en sus primeros escritos sobre cine, Shklovski había criticado severamente las adaptaciones cinematográficas de novelas, ahora defendía su guión para *Dura Lex*, basado en *Según la ley* de Jack London, afirmando que su trabajo no había consistido tanto en una traducción de la obra de London, como en un distanciarse de la misma para renovarla. El resultado estético resultante era por ello muy distinto: de una novela automatizada se había pasado a una película con valor artístico[34].

La interdisciplinaridad del trabajo de guionista obliga a que éste deba ser confiado sólo a los profesionales, a aquellos que conocen todos y cada uno de los rudimentos del oficio cinematográfico. Sólo éstos pueden crear un buen guión, ajustado a los diversos factores que toman parte en la creación de una obra cinematográfica. Tal y como lo muestra Pozner (1996), el carácter relativamente familiar del funcionamiento de la Tercera fábrica, permitió a Shklovski conocer de cerca y a partir de su participación directa, prácticamente todos los diversos oficios y equipos del mundo del cine: guión, montaje, decorados, producción, iluminación, rodaje, post-visionado, etc. Su voluntad de convertirse en un profesional del medio y su talento, harán que pronto se convierta en una especie de trabajador-comodín del estudio, al que se le pide la colaboración y consejo casi para cualquier cosa.

En sus trabajos de este periodo (cf. *Tercera fábrica, El oficio del escritor y su técnica, Cómo escribir guiones* [35]), Shklovski reivindica frecuentemente la necesidad de guionistas profesionales. Con ello, el formalista seguía la línea de actuación futurista, que ya en 1917 reclamaba un arte en manos de profesionales, al mismo tiempo que defendía sus propios intereses personales: independientemente del resto de sus ideas sobre el cine, todos

[33] "La forma literaria descarta ella misma el material actual. El escritor posee un método para representar la vida privada. No hay método para representar la construcción de una fábrica" (1929, citado por Pozner, 1996).

[34] "Por este motivo el valor de las tramas contenidas en las adaptaciones no tiene nada que ver con el valor de las obras de las que han sido extraídas" ("Las leyes fundamentales del encuadre cinematográfico", 1927, p. 119). Para Pozner (1996), estas afirmaciones de Shklovski prueban que la salida del inmanentismo estricto hacia la comparación de la literatura con las series extra-artísticas se realiza a partir de las reflexiones sobre el cine. Hasta entonces, Shklovski sólo había reconocido la influencia de una obra literaria sobre otra.

[35] Esta última obra, publicada en 1931, fue el resultado del curso de guión que Shklovski impartió un año antes en la escuela de cine (GIK) (cf. Pozner, 1996).

los guionistas de la época van a defender la necesidad de su papel para la buena consecución de la película. Entre 1927 y 1928, Shklovski se afilia a varias asociaciones de escritores (Modpik, Dramsoiuz), con el fin de reclamar una mejora de las condiciones económico-sociales del trabajo de guionista. La defensa del trabajo de escritor como una profesión más, a la altura en dignidad y seriedad del resto de oficios, es otra constante de las obras de Shklovski de esta época. Shklovski incluso llega a apoyarse en Marx para reclamar que el trabajo creativo no se cuente por horas: toda labor creativa precisa de periodos de silencio e improductividad.

Estas afirmaciones hay que situarlas al mismo tiempo en el contexto de mediados de los años veinte. Con el fin de subsanar una crisis de creatividad cinematográfica, algunos escritores –Mandelstam, los hermanos Serapión (sobre todo Iványov y Pozner), escritores proletarios- serán reclutados por el mundo del cine. A partir de 1925, la llamada a los escritores se hace masiva y surgen las primeras protestas ante ello. Algunos directores, como Eisenstein o Vertov, defendiéndose de este 'intrusismo', afirman incluso que la película debe prescindir del guionista: el cine posee sus propias leyes (visuales), por lo que la lógica literaria de un escritor no resulta adecuada para idear los cimientos de una película (cf. "Su presente: Kulechov, Dziga Vertov", 1927). Otros, por el contrario, mantienen que los directores son del todo incapaces para escribir los guiones de sus películas. Y está la postura intermedia (Shklovski), que sugiere la creación de una generación de escritores profesionales de guiones cinematográficos. La apuesta shklovskiana por la profesionalización es también una apuesta por la libertad de expresión artística: son los profesionales los que deben juzgar sus producciones y no el Comité artístico de Goskino.

Por último, el cine le va a servir a Shklovski para apuntalar otra de las ideas que elabora y desarrolla en esta época: el plan inicial de una obra se ve irremediablemente modificado a lo largo de su ejecución y desarrollo. A partir de esta idea, Shklovski practica una crítica sutil del enfoque marxista del arte bajo la apariencia de estar practicándolo: Shklovski empieza a hacer referencia al contexto genético de las obras (manuscritos, cuadernos de borradores) pero para demostrar cómo lo que está en su inicio (el material) se ve de tal manera alterado, que lo realmente decisivo en el arte son las transformaciones que tienen lugar durante el proceso de la creación artística. En este caso, posiblemente el cine le ayudó también a redondear la idea, pues en el trabajo cinematográfico se hace patente la

distancia entre el guión original de una película y su resultado, una vez ésta ha pasado por las diversas fases de producción y rodaje (cf. "Su presente: Kuleshov, Dziga Vertov", 1927).

En "Cinco episodios sobre Eisenstein" (en *El asalto de Hamburgo*, 1928), Shklovski comparaba la película fallida de Viskovski, *9 de enero*, con *El acorazado Potemkin* de Eisenstein. Ambas parten del mismo material histórico (la Revolución), y, sin embargo, los resultados son muy diferentes en cada caso. La película de Viskovski, apegada demasiado al material, no lo transforma lo suficiente y termina convirtiéndose en un relato largo y tedioso. En cambio, Eisenstein ha sabido seleccionar del inmenso material un episodio significativo (la rebelión del Potemkin) que exprese más eficazmente el todo. Y lo mismo ocurre con el tratamiento que hacen Eisenstein y Granovski de la famosa escalera: ésta es la misma en ambas películas pero sólo en el primer caso ha sido empleada eficazmente. La conclusión a la que pretende llegar Shklovski es la de que, en arte, importa menos el material que las transformaciones que el realizador lleva a cabo a partir de dicho material[36].

Asimismo, las circunstancias vitales que en 1924 le obligaron a atenuar su labor literaria y a desarrollar otro tipo de actividades (labores periodísticas, carrera profesional en el cine), le llevarán a la enunciación de otra idea fundamental de este periodo: en literatura, puede resultar positivo ejercer una segunda profesión no literaria, en la medida en que ésta nutre de materiales al escritor para producir nuevas obras literarias. Este es el reverso amargo de las demandas de la profesionalización: los escritos de Shklovski de esta época traslucen en ocasiones el dolor de tener que especializarse en una profesión distinta a la elegida por vocación. No obstante, la versatilidad de Shklovski le conduce pronto a encontrar el lado positivo a este contratiempo. Como afirma en una de las obras de esta época, *El oficio del escritor y su técnica* (1927): "Cuando se crea una obra de arte se necesita no buscar sustraerse a la presión de la propia época, sino intentar servirse de ella como una barca se sirve del viento" (p. 7).

[36] En el epílogo que por entonces Shklovski escribió a los relatos de Tiniánov, *El lugarteniente Kizhé* y *Una majestad de cera*, esgrimía el mismo argumento para elevar el tipo de novela histórica practicada por su compañero por encima de la media: "El libro no da sino lo esencial. El relato se distingue cualitativamente de los materiales sobre los que se fundó" (citado por Chugunnikov, 2005, p. 140).

En conclusión, la experiencia cinematográfica de Shklovski a mediados de los años veinte determina en parte la nueva orientación de su teoría artística, volcada ahora en los siguientes aspectos: estudio de las posibilidades artísticas del material, reivindicación de un arte profesional, estudios pseudo-genéticos que examinan las modificaciones del plan inicial, análisis del cruce entre las diversas series artísticas, reivindicación de la función nutriente de la segunda profesión sobre la primera. El propio Shklovski resumía de este modo los aportes del cine a su concepción artística en *El asalto de Hamburgo* (1928):

> "El cinematógrafo se deshizo de mi exclusividad, simplificada, y probablemente me modernizó. En el cine también he visto cómo se crea la forma, cómo la invención es creada fuera de las contradicciones y errores, y cómo la consolidación de un cambio accidental termina por ser el hallazgo de una nueva forma. Esta forma puede existir más tarde independientemente de la situación que la creó, puede incluso resistir esta situación y preservar el material distinto contenido en ella. El cruce de la forma artística con las normas extra-literarias se cumple por acumulación de energía, casi por quantas" (citado por Sheldon, 1996, p. 288).

2.6.3. Las nuevas condiciones de la producción artística: El oficio del escritor y su técnica

En 1927 Shklovski publicaba *El oficio del escritor y su técnica*, que hemos leído en la versión italiana de 1999. Esta obra resulta particularmente interesante por ser uno de los pocos libros dedicados por Shklovski al papel del emisor literario en la creación artística. En un intento por adaptarse a las circunstancias de su tiempo, Shklovski escribía este estudio sobre el productor literario y las condiciones de la producción artística. Ahora bien, como señala Hansen-Löve (1988), los formalistas rusos no llevaron a cabo nunca una verdadera sociología literaria sino más bien una literaturización del espacio social, es decir un análisis sobre el modo en que los aspectos sociales de la actividad literaria influyen y se reflejan en la obra. De esta forma es cómo las viejas preguntas de 'cómo se hace' o 'cómo se escribe' ceden paso a la de 'qué hay que hacer para ser escritor' en los trabajos formalistas.

La manera de abordar esta cuestión difiere notablemente de un autor a otro. La confianza optimista mostrada por los estudios de Eichenbaum sobre la personalidad literaria (*literaturnaja ličnost'*) de hallarse ante un nuevo dominio de problemas teóricos,

en el que la concepción formalista podría convivir con la marxista, no tiene nada que ver con el estilo ambiguo e inconformista que caracteriza los trabajos de Shklovski escritos durante este periodo. Ni Shklovski ni Tiniánov compartían en este punto la visión de Eichenbaum (cf. Depretto-Genty, 1985a; Chugunnikov, 2005). Antes de recurrir al análisis de los diarios y borradores del escritor, le reprochaba Shklovski a su colega, habría que ver primero si dichos materiales constituían un hecho literario en la época en cuestión, a qué forma literaria canónica se oponían, etc. Los diarios no escritos con una intención estética se salen del radio de acción de los estudios literarios. Por otra parte, el tipo de estudio propuesto por Eichenbaum tendría que enfrentarse a la espinosa cuestión de si el autor dice o no la verdad en estos escritos personales. En definitiva, la propuesta de Eichenbaum suponía para sus compañeros de *Opojaz*, volver al punto de vista psicológico y al 'estudio de los generales', repudiados desde sus inicios.

De ahí que cuando Shklovski se ocupe de estas cuestiones en *El oficio del escritor y su técnica*, el que consejo que más repita sea el de que un escritor debe tener siempre en cuenta al público para el que se escribe. Esto es, pese a lo que pueda sugerir el título de la obra, Shklovski sigue obviando los problemas de la génesis para centrarse en los de la recepción estética. Si bien los términos de extrañamiento y desautomatización no se emplean ya en este texto, se sigue observando el valor estético de una obra a partir del efecto desestabilizador que genera en el contexto de su recepción: "Es inútil aspirar a la gran literatura porque, la gran literatura se manifestará allí donde nosotros hemos estado tranquilamente acampados, convencidos de encontrarnos en la mejor situación" (p. 14). Shklovski citaba numerosos ejemplos de escritores consagrados –Boccaccio y el *Decamerón*, Dostoievski y sus novelas, los *Relatos de Sebastopol* de Tolstói- que consideraron inferiores e indignas las obras por las que luego han sido recordados. Ello no quiere decir que Shklovski sostenga un enfoque absolutamente relativista que atribuye al receptor la responsabilidad exclusiva en el proceso se la comunicación literaria. Simplemente se está constatando dos hechos: 1) la influencia del contexto receptivo en la apreciación estética. 2) la necesidad creativa de apartarse de los cánones institucionales literarios para conseguir una obra que realmente desautomatice un contexto determinado.

Las cuestiones sobre el productor literario, si bien son el tema central de esta obra, no dejan de ser abordadas desde un punto de vista que parte de los postulados marxistas,

más como puntos para desarrollar una ironía, que como puntos de apoyo. Por ejemplo, Shklovski comenta cómo del número relativamente escaso de escritores del pasado, se ha pasado a una proliferación excesiva que en ningún caso resulta positiva. Ello se debe a que si antiguamente el escritor tenía otro tipo de ocupaciones junto con la de la escritura, en el siglo XX ha surgido la figura del escritor profesional, cuyo único oficio es el literario. Agrupados como un gremio más en la casa Herzen, los escritores contemporáneos se dedican exclusivamente a la literatura, pero no producen más que obras estereotipadas y faltas de la originalidad que conseguirían si aplicaran los materiales nuevos que le proporciona su segunda profesión extra-literaria. Esta observación da pie a Shklovski para criticar la postura marxista con sus propias armas: si el material para la creación y evolución literarias proviene del exterior, antes que de la propia literatura, es necesario –como ocurría en el pasado- que el escritor no se profesionalice y conserve un segundo oficio del que obtener los materiales para la escritura. Tolstói fue un noble terrateniente al mismo tiempo que un escritor. Gracias a esta 'segunda ocupación', Tolstói encontró los materiales para escribir novelas de la talla de *Guerra y Paz* o *Anna Karenina*. Así pues, seguramente en la casa Herzen, Tolstói nunca habría llegado a ser Tolstói[37].

Por otra parte, como el arte no refleja tal cual la realidad sino que la transforma, los escritos de Tolstói no reflejan exactamente su condición social. Sus novelas no dan la impresión de haber sido escritas por un gran terrateniente. A lo sumo, un pequeño propietario. Lo extra-literario es el nutriente del arte. Pero ello no significa que el arte refleje tal cual aquello de lo que se ha alimentado. El arte lo procesa de acuerdo con sus propios ritmos digestivos. Es más, la elección del material se realiza en virtud de las posibilidades que éste le ofrece al escritor para lograr un efecto desautomatizador: a Miguel Ángel le gustaba escoger el mármol dañado porque así conseguía formas inesperadas para sus esculturas.

Además de materiales nuevos, la segunda profesión puede proporcionarle al escritor un punto de vista extraño desde el que observar y tratar estos materiales de forma inhabitual y desautomatizada: "Para poder escribir es necesario tener otra profesión, fuera de la

[37] De Pushkin se nos dice algo muy parecido: éste "vivía de sus ingresos literarios y al mismo tiempo no hacía otra cosa que alejarse de la literatura, dirigiéndose por ejemplo hacia la historia" (p. 6). El desarrollo de esta idea –la del potencial artístico contendido en la mirada extra-profesional- llevará a Shklovski a reformular más tarde su concepto de desautomatización como resultado de un cambio en la visión del mundo (véase el siguiente capítulo: *1930-1983*).

literatura, porque quien tiene una profesión describe las cosas a su modo, y esto es interesante" (pp. 3-4). Por ejemplo, Gógol describe el palacio de Catalina desde el punto de vista de un herrero y de un pintor de brocha gorda. Bunin representa el foro romano desde el punto de vista de un campesino. Este tipo de afirmaciones, que en un escrito marxista habrían ofrecido una justificación para el tipo de literatura proletaria escrita por los corresponsales obreros, le sirven a Shklovski para –dándoles la vuelta- ridiculizar el tipo de literatura fomentada por el marxismo. Así, por ejemplo, se relata el caso de un herrero que le había mostrado unos versos para que Shklovski le diera su opinión. El herrero había construido un lenguaje poético a partir de la aplicación metafórica de los términos específicos de su profesión para. Shklovski, adoptando irónicamente el papel de abogado del diablo, le criticaba el uso erróneo del vocabulario, en desacuerdo con sus conocimientos profesionales. El herrero le replica: "Sí, pero se trata de versos" (p. 7).

Por último, la negativa a tratar los problemas de la producción literaria en los términos habituales de la época, se muestra en un tercer aspecto del libro: pese a la apariencia de manual práctico que adopta *El oficio del escritor y su técnica*[38], en él encontramos pocas reglas referentes a cómo debe escribirse. En esto, el manual de Shklovski se parece al que un año antes había publicado Maiakovski con el título de *Cómo hacer versos* (1926), en respuesta de los ataques que calificaban su poesía de simple práctica nihilista y negadora de los logros artísticos del pasado. Con el fin de aclarar y mostrarle al gran público las propuestas constructivas de su poética vanguardista, Maiakovski escribía esta obra con voluntad de manual práctico. Pero advertía: "no esperéis reglas para convertir a los hombres en poetas o para hacer que un hombre se ponga a escribir versos: no existen tales reglas: Poeta es, justamente, el hombre que crea las reglas poéticas" (p. 45). En la misma línea, Shklovski afirmaba: "... cada obra literaria debe ser una invención por sí misma" (p. 11). "En este librito mío no me he propuesto el objetivo de aumentar el número de poetas de este tipo [poetas estereotipados] y por ello no doy recetas" (p. 90).

Esta observación le daba pie a criticar el tipo de entrenamiento practicado por los escritores profesionales, consistente en repetir como clichés expresiones y temas de otras

[38] La obra estaba dirigida al gran público, a los corresponsales obreros y campesinos (*rabkory, sel'kory*) que publicaban diariamente en los periódicos.

obras. Para aprender a escribir no basta con imitar las fórmulas empleadas por otro, porque ello supone copiar un problema con la solución ya dada. "Cada libro no puede ser escrito más que una sola vez –afirma Shklovski-, y todos los grandes libros, como *Las almas muertas, Guerra y paz, Los hermanos Karamazov*, han sido escritas sin seguir ninguna regla, de hecho han sido escritas poniéndose objetivos del todo diversos de los que se ponían los viejos escritores" (p. 16). El verdadero escritor, por tanto, debe enfrentarse con los problemas de la creación de forma nueva y original si quiere escribir algo digno y de calidad literaria. Por eso, no deben enseñarse las formas literarias ya hechas y resueltas, sino "la propia matemática" (p. 19)[39]. Comparemos la afirmación de Shklovski con la enunciada por Maiakovski (1926) en su manual de poética:

> "En el trabajo poético, las únicas reglas existentes se refieren a la forma de comenzar. E incluso estas reglas no son sino meros formulismos. Como en el ajedrez. Los primeros movimientos son casi uniformes. La creación de nuevas formas de ataque comienza a partir de los movimientos siguientes. El más genial de los movimientos no puede repetirse en una situación determinada de la partida siguiente. Al adversario sólo le desconciertan los movimientos inesperados" (p. 52).

Tales afirmaciones, en apariencia triviales, revelan un dato importante: la necesidad de la desautomatización no sólo como efecto sobre el receptor sino también como situación en la que debe tratar de colocarse antes el autor para producir una obra original y de calidad literaria[40]. Como las afirmaciones sobre los aspectos de la producción literaria en los trabajos de los formalistas son más bien escasas, al lado de la cantidad de reflexiones sobre la construcción de la obra y sus efectos sobre el receptor, son raros los casos en que encontramos afirmaciones tan explícitas sobre la desautomatización como requisito fundamental, no sólo de la recepción sino también de la creación literaria. Más adelante dedicaremos un capítulo al tratamiento de esta cuestión, buscando la manera de extraer de las consecuencias implícitas en las ideas de Shklovski, una teoría sobre el papel que desempeñan los elementos desautomatizadores en la creación literaria. Baste por el

---

[39] Algunos años antes, en *El movimiento del caballo*, Shklovski había formulado la misma idea en términos muy similares: "Lo importante, son los problemas, el camino seguido para resolverlos, y no las soluciones./ Semejantes al que, para aprender las matemáticas, estudia la columna de las respuestas, son los teóricos que en las obras artísticas se interesan por las ideas, las conclusiones, y no por la estructura de las cosas" (p. 159).

[40] En palabras de Shklovski: "Lo más importante para un escritor que empieza a escribir es tener una relación propia con las cosas, verlas como si no hubieran sido descritas antes, y ponerlas bajo una luz inédita" (p. 12). O: "Para aprender a escribir no se necesitan aprender reglas, sino habituarse primero de todo a ver las cosas de modo autónomo" (p. 15).

momento, señalar que lo que tales afirmaciones subrayan es la necesidad poiética de un tipo de trabajo de sustracción a la mecánica automática de las técnicas preestablecidas, de búsqueda ardua de una solución personal para cada reto creativo.

La solución propuesta por Shklovski para aprender la matemática en lugar de los problemas ya resueltos era la siguiente: "si queréis aprender a escribir, aprended primero a leer" (p. 17). Por lectura el teórico formalista entiende una lectura consciente y analítica, que trate de ver cómo está construida la obra, de comprender el por qué de cada decisión formal, etc., es decir, el tipo de lectura técnica que había practicado la crítica formalista: "Si queréis convertiros en escritores, debéis examinar un libro con la misma atención con la que un relojero examina un reloj o un automovilista su automóvil[41]" (p. 9). Shklovski era consciente de que la mayoría de lectores sólo atendía al tema de la obra, pasando por alto su estructuración artística. Este tipo de lectura superficial era incapaz de percibir los valores artísticos de las obras derivados de efectos estructurales más complejos. Por ello, y sobre todo, se debía leer tratando de captar cómo cada parte de la obra literaria (análisis inmanente) está en función de conseguir un determinado efecto transcendente. Hay que leer, propone Shklovski, "intentando entender con qué fin ha sido escrita cada línea o cómo está colocada cada una con la intención de provocar un determinado efecto sobre el lector" (p. 12).

En el caso de Shklovski, escritor antes que crítico, o escritor-crítico si se quiere, este tipo de lectura crítica está plenamente justificada. El formalismo ruso revela así de nuevo la estrecha ligazón de teoría y práctica, que otras teorías de la literatura parecen en ocasiones olvidar. Es más, sugiere la necesidad de ser escritor para comprender verdaderamente cómo está hecha una obra literaria. En realidad, la diferencia entre un gran lector y un escritor sólo es cuestión de grado. Shklovski afirma que, creando una generación de "lectores conscientes, capaces de evaluar una obra y comprender la estructura" (p. 18), es posible que de ella salga un grupo de escritores profesionales, de entre los cuales, quizás, pueda salir algún genio. No quiere decir esto que el paso de un grado a otro esté carente de dificultades, y que lectura y escritura sean lo mismo. Shklovski simplemente está reconociendo la participación de ambas operaciones (lectura y escritura) en el mismo

[41] Continuando con la metáfora del automóvil, Shklovski ironizaba sobre aquellos que realizaban crítica literaria sin comprender verdaderamente el oficio. Éstos son como los que no entienden de coches y, lo único que se les ocurre hacer cuando entran en uno, es tocar el claxon.

proceso artístico. Porque, la lectura también requiere un arte (el que en realidad desarrolla Shklovski en esta obra), el de saber escapar a los automatismos:

> "Leemos con prisa, sin prestar atención, casi con la misma desatención con la que comemos.
> Hace mal comer deprisa y sin prestar atención.
> Leer sin prestar atención es otro tanto dañoso. [...]
> Hace falta leer lentamente, con calma, sin saltarse partes, deteniéndose" (pp. 8-9).

Los consejos de lectura y escritura que ofrece Shklovski en *El oficio del escritor y su técnica*, están repartidos en cinco capítulos. Cada uno de ellos constituye un breve ensayo sobre los distintos géneros literarios cultivados en la Rusia de entonces. El primero de ellos está dedicado a la escritura periodística y al folletón, es decir a la *literatura fakta* que entonces se presentaba como la novedad literaria. El segundo, tercero y cuarto, a los distintos aspectos concernientes a la escritura en prosa, y el último capítulo a la escritura poética. Es decir, Shklovski equipara todo trabajo de escritura –independientemente del género- como un oficio que exige un aprendizaje, en el que escritura y lectura aparecen como dos caras de una misma moneda. Por ejemplo, en el primer epígrafe del primer capítulo leemos: "Es necesario tener en mente para quien se escribe" (p. 21). Con esta afirmación Shklovski no sólo está reavivando los argumentos tradicionales del decoro externo (la adecuación del léxico al auditorio), sino que está insistiendo una vez más en la necesidad de calcular los efectos sobre el receptor. Ello le sirve a su vez para manifestar su rechazo al biografismo crítico-literario. O lo que es lo mismo, para repetir su teoría de la historia literaria sin nombres. En primer lugar, un escritor está siempre más influenciado por la tradición literaria que por el contexto histórico y personal desde el que escribe[42]. En segundo lugar, el plan original de una obra se ve luego modificado enormemente por diversos factores en el curso de su creación. Y, en tercer lugar, las obras están sujetas a la variabilidad interpretativa de los distintos contextos receptivos. Por ello: "En general es necesario escribir más sobre la cosa en sí y menos sobre uno mismo" (p. 22). O, más adelante: "Debemos siempre tener en cuenta la psicología del lector, y no contar exclusivamente con la nuestra" (p. 29).

[42] "... no es posible escribir fuera de cualquier forma./ Cualquier forma de empezar una obra literaria es ya el resultado de la experiencia de miles de hombres antes de nosotros" (p. 10).

El cálculo sobre los efectos de la escritura en el lector, le lleva a Shklovski a retomar los viejos problemas de la *ostranenie*, sólo que ésta vez bajo un aspecto más convencional: la denominación indirecta del arte[43]. La literatura no nombra sino que muestra, no designa las cosas sino que obliga al lector a hacerse una representación mental de las mismas. Lo novedoso estriba en que Shklovski abogue por este tipo de escritura literaria en la práctica periodística. Así, los asuntos del día deben presentarse "como un problema a resolver, no como una conclusión" (p. 30). "Es necesario buscar un modo de escribir que el lector capte al instante y lo comprenda incluso más que el que escribe" (p. 22). Los ejemplos de este tipo de escritura, claro está, no están tomados de los periódicos sino de la literatura. Así, se cita un relato de Gorki, en el que en lugar de decir que el personaje tenía frío, se lo muestra tapándose con un periódico. Asimismo, las cosas más habituales que ya no percibimos por su cotidianeidad hay que volver a describirlas para que recuperen su singularidad. Para ello, debemos fijarnos en los detalles más particulares que el lector no espera encontrar en la presentación de los objetos, "porque es a partir de lo pequeño que se puede adivinar la verdad" (p. 25). El consejo general es: "Hay que moverse de la descripción a la denominación y no de la denominación a la descripción" (p. 26).

Junto con *El oficio del escritor y su técnica*, se ha publicado otro texto de Shklovski de este mismo año consagrado a los problemas de la creación literaria: el 5 de agosto de 1927 Shklovski escribía una carta a Elsa Triolet dándole su opinión crítica sobre el primer manuscrito de su novela *Camuflaje*, que la escritora publicaría al año siguiente. La carta es un documento muy interesante porque permite ver los verdaderos criterios de valor manejados por Shklovski en sus juicios literarios. El carácter personal del texto le ofrecía al teórico formalista una libertad expresiva mayor que la que podía permitirse en las publicaciones de esta época. Los consejos literarios que leemos en la carta son muy similares a los enumerados en *El oficio del escritor y su técnica*, pero aquí la visión formalista del arte se expresa sin ningún tapujo. Todos los reproches que le hace Shklovski a la novela de Triolet derivan de la misma causa: la escritora todavía no ha tomado

[43] A propósito de este hecho, Sheldon (1966) comentaba que Shklovski había retomado gran parte de sus ideas formalistas en esta obra, sólo que evitando el viejo término cargado de connotaciones *opojazistas*. Del mismo modo que ya no habla de *ostranenie* sino simplemente de 'presentar las cosas como si las viéramos por primera vez', se refiere asimismo a la importancia del paralelismo sin mencionar su función como 'forma obstaculizadora'. La influencia de las nuevas formas simples de la *literatura fakta* explica también que Shklovski abandone en esta obra sus juegos formales anteriores y se centre en presentar la información lo más claramente posible.

conciencia de la profesionalidad que requiere el oficio de escritor, del trabajo analítico y auto-crítico necesario para hacer arte. La ausencia de este trabajo, determina que la novela de Elsa Triolet se encuentre todavía en un estado material bruto, demasiado cerca de la autora, que no ha sabido transformar lo suficiente el material para convertirlo en un texto artístico, independiente de su origen extra-literario. El consejo de Shklovski es que rehaga la novela y se rehaga a ella misma, que debe madurar primero como escritora.

Otro consejo que le da es el de la necesidad de establecer una jerarquía adecuada entre el narrador, los personajes y el lector. El narrador siempre sabe más que los personajes, pero el lector debe saber más que el narrador y que los personajes. Esta jerarquía se comprende si la observamos como una gradación, de menos a más, del modo que tiene el arte de presentar las cosas de forma indirecta. Efectivamente, si retomamos el ejemplo de Gorki que citaba Shklovski en *El oficio del escritor y su técnica*, vemos que la forma más directa de expresión es poner en boca del personaje las palabras 'tengo frío'. El siguiente grado sería hacer que el narrador diga del personaje que éste 'tenía frío'. Por último, el modo de presentación más indirecta, es aquel en el que se hace que el lector comprenda a través de datos indirectos (taparse con el periódico) que el personaje tenía frío.

Por último, Shklovski concluye su carta valorando positivamente todos los elementos de la novela que contribuyen a renovar la percepción literaria. Así, por ejemplo, previene a Elsa contra las críticas que su novela va a recibir en Rusia por los abundantes galicismos presentes en ella. Contradiciendo la opinión general de la Rusia del momento, Shklovski defiende el uso de términos extranjeros porque están perfectamente justificados en la estructura de la novela: sirven para caracterizar al personaje de Varvara. Resulta enormemente superficial censurar una novela rusa por presentar rasgos occidentales o, incluso –añade Shklovski-, por cometer faltas gramaticales. Dichos errores lingüísticos aparentes pueden contribuir a extrañar la obra e intensificar así su valor artístico.

Para llegar a ser un escritor, por tanto, resulta imprescindible un trabajo y dominio lingüísticos excepcionales. Disponer de un cuaderno de notas y saber utilizarlo puede ser de gran ayuda, recomienda Shklovski en *El oficio del escritor y su técnica*. Pese a la trivialidad de este consejo, el cuaderno de notas ocupa un puesto destacable también en el manual de Maiakovski (1926). Ello tiene que ver con la atención que estos dos escritores

rusos dedican en sus manuales al apartado retórico de la *inventio*. En la búsqueda y construcción del tema de la obra, el cuaderno resulta una herramienta imprescindible para apuntar las palabras, expresiones, descripciones, fragmentos, notas de otros libros, etc., que puedan servir como material literario en algún momento futuro. Tal y como concibe Shklovski la escritura literaria, esto es, como una acumulación de material de diversa procedencia, todo lo que anotemos puede sernos de gran utilidad algún día. Por eso, Shklovski aconseja leer más de lo que se escribe, para abastecerse continuamente de nuevos temas y expresiones, y anotar todo aquello que despierte nuestro interés, aunque en ese momento no lo vayamos a emplear para el libro o artículo que tenemos entre manos. Shklovski insiste en que las notas deben tomarse *in medias res*, tal y como se nos ocurren. La elaboración de las mismas es un trabajo aparte y posterior. En cualquier caso, tanto Shklovski como Maiakovski insisten en el carácter progresivo y trabajoso del oficio literario, y en la función del cuaderno de apuntes como herramienta de apoyo en la que ir adquiriendo la nunca suficiente maestría.

Como nunca se parte de cero, el cuaderno de notas puede resultar útil además para iniciar la escritura de una nueva obra. Comenzar es siempre una tarea difícil y Shklovski propone una serie de consejos para salvar los obstáculos iniciales. En primer lugar, hay que partir de que sólo se debe escribir cuando sea necesario, cuando se tenga realmente algo que decir y no porque nos hayamos habituado a ello. Ahora bien, si no se sabe como empezar, un buen comienzo puede ser abordar el tema por la mitad, directamente por el hecho que se nos ha ocurrido primero y del que sí sabemos qué vamos a decir. Después podemos intentar reconstruir el principio y el final. La dificultad para empezar una obra está directamente relacionada con lo que Maiakovski (1926) denominaba las 'reservas poéticas', es decir las experiencias, hechos, expresiones, etc., que han causado un impacto especial en el poeta y de las que éste se sirve como material creativo. Las primeras obras resultan siempre fáciles porque las reservas están al completo. El problema llega cuando éstas se agotan y ya no se sabe sobre qué escribir. Maiakovski decía que una de las tareas principales de todo poeta no era tanto la de entrenarse en el dominio de la escritura y las diversas técnicas poéticas, como la de abastecerse constantemente de 'reservas poéticas'. Shklovski se refería exactamente al mismo problema en *El oficio del escritor y su técnica*, aludiendo al carácter derrochador del primer libro que acaba por vaciarnos y dejarnos sin

ideas para los siguientes. De ahí la necesidad de un trabajo continuo de aprovisionamiento y de ser disciplinado, pues una de las dificultades con las que se enfrenta todo escritor es la de poder vencer la primera tentación de dejarlo estar cuando no le sale nada, y aprender a quedarse sentado. Tal y como hacía Gógol, es preferible escribir sobre no tener nada que escribir que abandonar la tarea, porque además:

> "El trabajo mejor de un escritor, como el de cualquier otro trabajador, empieza después que ha superado el primer cansancio.
>
> A este cansancio le siguen el ardor y la propia capacidad de trabajo verdadera" (p. 32)[44].

Pese a que la escritura habitual de los periódicos suele ser bastante deplorable y estereotipada, Shklovski consideraba que comenzar la carrera de escritor en un periódico puede resultar positivo como entrenamiento[45] y puesta en práctica de los consejos aquí enunciados (siempre que se rehuyan los lugares comunes, habituales en el periodismo). En cuanto al otro subgénero literario del que se ocupa en este primer capítulo, el folletón, Shklovski destacaba su técnica yuxtapositiva que, en lugar de argumentar y sacar conclusiones, se limita a una presentación acumulativa de hechos para provocar determinadas reacciones en el lector (la risa, la indignación). Acorde con la nueva *literatura fakta*, el folletón toma como material hechos reales, y su técnica expositiva básicamente es la siguiente:

> "un hecho (la reforma agraria) viene analizado contra el trasfondo de otro hecho del orden del día. [...] El autor del folletón combina habitualmente en su texto dos cuestiones que, por su naturaleza, están alejadas la una de la otra, y de golpe resuelve la primera cuestión con la segunda. La unión entre las dos cuestiones es completamente inesperada, y gracias a este elemento de sorpresa cualquier hecho genérico se hace actual y se presenta a nuestros ojos bajo un punto de vista radicalmente nuevo" (p. 36).

Vemos, pues, de nuevo, que aunque los términos de extrañamiento o de 'sensación diferencial' no aparezcan explícitamente, Shklovski los maneja constantemente en su

---

[44] La misma idea la expresaba un año antes en *Tercera fábrica* (1926): "La curva de la fatiga es algo bueno: primero, hace que el trabajo disminuya, pero justo después de la fatiga, y justo antes de quedar exhausto, llega la inspiración." (p. 65).

[45] El periódico, como género menor, encaja a la perfección en la idea de Shklovski sobre el origen secundario del material literario renovador: "No hay un límite preciso entre el borrador y la novela, entre la prosa periodística, la documental y la literaria, y por este motivo es oportuno para entrenarse en la prosa literaria empeñarse concienzudamente en los borradores y descripciones, trabajar con la misma atención en la correspondencia de carácter práctico e incluso, por qué no, en la redacción de los informes profesionales" (pp. 44-45).

argumentación. El capítulo segundo sobre la prosa literaria arranca también con esta peculiar unión de las nuevas propuestas de la *literatura fakta* y la vieja concepción de la desautomatización:

> "Un consejo fundamental: escribid sobre la época presente y su actualidad, hablad de hechos y eventos bien precisos, no preocuparos de si el tema escogido sea de mayor o menor importancia. No tengáis miedo de escribir relatos sin indicar una solución. Lo esencial es que el tema escogido toque por lo menos el problema, se muestre capaz de unirse alrededor del material, y de mostrar bajo una luz nueva el fenómeno que habéis tomado como su fundamento" (p. 42).

Pero el problema central que desarrolla Shklovski en los capítulos dedicados a la prosa literaria es el de las transformaciones por las que pasa una novela hasta llegar a su resultado final. Con ello, se sometía a los métodos marxistas que tomaban en consideración el contexto de gestación de una obra, pero para reafirmarse en su tesis de la independencia artística respecto de su origen[46]. Shklovski partía así para su estudio del proceso de construcción del *siuzhet*, no sólo de las novelas sino de los borradores y cuadernos de apuntes de los novelistas (Chéjov, Dickens, Balzac, Tolstói, Dostoievski). El borrador de una novela muestra dos cosas fundamentalmente: la dificultad del trabajo literario, pues la escritura de una novela pasa por múltiples versiones, añadidos y supresiones, pruebas en las que se elimina gran parte de las posibilidades inicialmente ideadas, etc. Y, en segundo lugar, que el esquema de un *siuzhet* cambia considerablemente desde el plan inicial al resultado final. De estos dos hechos, a Shklovski le interesa más destacar el carácter variable del proceso de gestación ("Es interesante seguir cómo cambia en el curso de la realización el esbozo de un *siuzhet*", p. 59) que detectar las correspondencias entre la novela y el borrador. El material de una novela determina efectivamente su apariencia final, pero ésta no es el resultado del material sin más, sino el producto de la relación dialéctica que se establece entre el material y la estructura literaria en la que se desarrolla: "De este modo vemos que el material con el que se desarrolla un *siuzhet* no sólo lo desarrolla, sino que entra en determinadas relaciones de reciprocidad y a veces es como si entrase en conflicto" (p. 65).

---

[46] Retomaba así lo que no pasaba de una mera alusión en su obra *Sobre la prosa literaria*: "Yo sostengo este punto de vista, que una obra, sobre todo cuando es larga, no se hace por la realización de su proyecto./ El proyecto existe, pero la técnica de la obra lo transforma completamente./ La unidad de la obra literaria es probablemente un mito, al menos esa es mi impresión, la de alguien que escribe obras semi-literarias y que ha visto escribir un gran número de ellas" (1925, p. 257). Como veremos más adelante, esta idea la desarrollará plenamente al año siguiente, en *Material y estilo en la novela de Lev Tolstói "Guerra y paz"* (1928).

Es más, lo mejor de una novela suele ser aquello que se nos ocurre durante su escritura y que no habíamos previsto en un principio. No podía ser de otra manera, para quien valoraba ante todo la función sorpresiva de la literatura: "Los pensamientos mejores vienen a la mente mientras se trabaja; cuando se comienzan a poner los materiales uno junto al otro nacen nuevos pensamientos, nuevas posibilidades, que no se podían prever en el plano preliminar" (p. 95). De alguna forma, una parte del proceso creativo se le escapa de las manos al escritor y, precisamente eso es lo que lo hace interesante:

> "Muy a menudo los más grandes escritores como resultado del trabajo sobre un texto llegan a situaciones mucho más ricas, complejas y necesarias de las que habían considerado al principio.
>
> De ahí que podamos leer a los escritores del pasado, porque han escrito no sólo aquello que querían escribir, sino también aquello que el material les ha obligado a escribir" (p. 96).

El proyecto inicial se modifica, pues, a medida que va desarrollándose. Con ello, Shklovski restaba importancia de nuevo a las consideraciones genéticas de la literatura. Lo que no se modifica sustancialmente es aquello que no aparece en los borradores: la idea inicial que guía el desarrollo y el proceso ulterior de adiciones y supresiones. Así, afirmaba Shklovski, mientras se escribe no es necesario pensar en reglas o en si tal escritor hubiese tomado la elección que se está tomando en ese momento, etc. En lo que hay que pensar es en la obra, en su proyecto inicial, y en si el desarrollo que está siguiendo se ajusta o no a éste. Por eso, cada parte de la obra hay que meditarla mucho antes de componerla, y tener siempre muy clara la finalidad del *siuzhet* que estamos componiendo. Dicha finalidad no es otra que la desautomatización, aunque no se la nombre con este término:

> "Un relato con *siuzhet* otorga una iluminación múltiple al argumento, obliga a revivirlo más veces con un sentimiento diverso; por esto está mal servirse de los relatos con *siuzhet* ajenos, ya desarrollados por otros, porque este segundo aspecto que intentáis presentar al lector no añadirá nada nuevo, visto que el lector ya se lo espera, y no haréis sino presentarle un cliché todavía peor" (p. 47).

Por último, del capítulo quinto dedicado a la poesía, destacamos las reflexiones de Shklovski sobre las aportaciones literarias de los versos futuristas. Shklovski valora positivamente el rechazo de la métrica tradicional de los poemas de Jlébnikov y Maiakovski, por el impulso renovador que dicho rechazo supone. La renovación no proviene, como afirmaban las críticas más superficiales, de la simple oposición a los cánones clásicos. La oposición no es más que el medio necesario para evitar la mecánica

automática de las reglas poéticas tradicionales. Precisamente, el mismo hecho de su infracción prueba que se trata de un tipo de reglas totalmente conscientes y archisabidas por los poetas. Es decir, que las reglas tradicionales tienen más de problema solucionado que de matemática. Por el contrario, en los nuevos poemas futuristas no hay reglas conscientes, éstas se tienen que extraer directamente de sus versos.

La consideración de las innovaciones rítmicas de la poesía futurista daba pie además a Shklovski a interesantes reflexiones sobre la función desautomatizadora de la rima, que retomaban los apuntes apresurados sobre dicha cuestión con los que había cerrado su artículo "El arte como artificio" (1917). La rima es uno de los rasgos que distinguen la poesía de la prosa: la aparición de sonidos similares en posiciones próximas se tiende a evitar en la prosa y a potenciar en el verso. Pero la rima no es una simple repetición fonética sino un medio a través del cual los poetas, ya sea consciente o inconscientemente, tratan de crear un determinado efecto sobre el lector: obligarlo a retrotraerse al verso anterior, forzarlo a una contemplación detenida de las palabras puestas en relación por la asonancia fonética. Por eso, las rimas demasiado trilladas u obvias no son eficaces para seguir desempeñando su función. Son rimas que ya no se perciben como rima: en lugar de ofrecernos una visión singular de las palabras rimadas, nos hacen sentir como el revisor del tranvía contando los billetes[47].

[47] Compárese las afirmaciones de Shklovski en este trabajo con lo que apuntaba Jakobson en su artículo sobre "Los problemas fundamentales de la versología" (1921-1926), en el que definía el tiempo poético como un 'tiempo de expectación' (*Erwartungszeit*), en el sentido de que la periodicidad rítmica del poema nos hace esperar cierta señal después de un lapso de tiempo, que modela al lenguaje y lo transforma subjetivamente. La periodicidad crea a su vez un juego contrastivo entre acentuaciones fuertes y débiles, de la que depende en gran parte el efecto estético del poema: "En la percepción de los sucesivos impulsos acústicos, el papel principal lo desempeña el *fraseo*, es decir la segmentación de la serie fónica percibida en grupos más compactos (*gruppen-gemässe Auffassung*). Cuando el fraseo no se da objetivamente, lo imponemos al objeto de la percepción; cuando no se da ni el acento, lo inventamos también; es decir, tanto el fraseo como el acento pueden faltar en la percepción (*empfindugnsfremdes Element*). Esta segmentación subjetiva es un factor decisivo en la percepción del tiempo rítmico" (pp. 49-50).

2.6.4. La Tercera fábrica *y el fin del Formalismo*

Dentro también de este contexto de la *literatura fakta*, Shklovski publicaba en 1926 *Tercera fábrica*[48]. Creemos necesario detenernos en esta obra un poco más que en las anteriores, tal y como hemos hecho con *El oficio del escritor y su técnica*, por no ser demasiado conocida en el ámbito español. Hemos manejado la versión inglesa de Richard Sheldon (1977), reimpresa recientemente por Dalkey Archive Press en 2002. Posteriormente, tuvimos noticia de la versión francesa llevada a cabo por V. Pozner y P. Lequesne en 1998. Los investigadores franceses añadieron un último capítulo que, a pesar de figurar en el manuscrito original y en las dos pruebas subsiguientes que el propio Shklovski corrigió, fue finalmente suprimido por la censura en la versión publicada. Este capítulo cambia, sin embargo, sustantivamente el significado final de la obra. Las referencias que haremos de él están tomadas –obviamente- de la traducción francesa. El resto de citas han sido extraídas de la versión de Sheldon.

Tercera fábrica hasta ahora sólo había sido traducida parcialmente al español por E. Volek, en su *Antología del Formalismo ruso* en dos volúmenes. En el primero recogía íntegramente dos de los capítulos más representativos de la obra, "Un caso ineptamente defendido por mí" y la "Carta a Tynianov" (Volek 1992, pp. 57-61). Al ocuparnos de estos capítulos, citamos la versión de Volek por tratarse de una traducción directa del ruso. Lo mismo haremos con las cartas a Iakubinski y Jakobson que Volek recopila fragmentariamente al final de su segundo volumen de la *Antología* (1995, pp. 274-276). A excepción de estos fragmentos, *Tercera fábrica* es una obra poco citada en los estudios hispanos sobre el Formalismo ruso, a pesar de que contenga valiosos datos sobre el periodo final de la escuela rusa. Por ello y dada la relativa novedad de la misma para el público español, consideramos de interés hacer alusión a sus contenidos más allá de lo estrictamente tocante al concepto de la desautomatización.

Tercera fábrica había sido interpretada por V. Erlich, recordémoslo, como el segundo grado de la rendición progresiva del líder de *Opojaz* al ideario estético marxista. Para nosotros, sin embargo, *Tercera fábrica* representa el esfuerzo de Shklovski por

[48] Shklovski aclara este contexto del que parte, desde el principio: "No tengo ganas de ser ingenioso./ No tengo ganas de construir una trama./ Voy a escribir sobre cosas y pensamientos" (p. 3).

adaptarse a una situación verdaderamente desfavorable: tras las duras críticas que venía recibiendo *Opojaz* desde 1924, las posibilidades de publicaciones se habían reducido considerablemente para el colectivo formalista. Éste perdía terreno en la dominancia literaria frente al grupo creciente "En guardia". Shklovski se ve obligado entonces a diversificar su actividad como escritor publicando textos de todo tipo (reportajes, artículos sobre las actividades alimenticias, críticas teatrales y cinematográficas, etc.) y a abandonar momentáneamente sus estudios sobre la prosa literaria rusa contemporánea (cf. Pozner, 1998). En varios pasajes del libro escribe: "No es correcto decir: 'La escuadra entera no marca bien el paso a excepción de un alférez'" (p. 8). Por estas fechas, Shklovski se sentía prácticamente como el único hombre en toda Rusia que mantenía en puridad una concepción formalista del arte. Las cartas a sus viejos compañeros (Jakobson, Tiniánov, Eichenbaum, Iakubinski) incluidas en esta obra, revelan la soledad y el desamparo en que se encontraba Shklovski por esa época: cada uno a su manera había dejado atrás su primera etapa formalista. Si la "Resurrección de la palabra" (1914), situaba a Shklovski como el iniciador del Formalismo ruso, *Tercera fábrica* probaba que éste fue el último en abandonar el barco de *Opojaz*[49]. Como una pieza de otro puzzle, Shklovski trata de mentalizarse en numerosos pasajes sobre la necesidad de cambiar su forma para encajar en el nuevo mapa social: "Quizás es bueno para él [para el hombre] trabajar fuera de su especialidad. [...] Quiero hablar con mi tiempo, comprender su voz" (Ibidem).

Junto con estos pasajes en los que Shklovski parece haber tirado la toalla, encontramos otros en los que se niega a abandonar sus viejas posiciones y en los que no se muerde la lengua a la hora de criticar a sus adversarios marxistas. Sheldon (1975) interpretaba *Tercera fábrica* como la obra que mejor demostraba el hábil manejo de la contradicción por parte de Shklovski, para poder seguir defendiendo el formalismo bajo una apariencia de derrota: "Una vez más, la primera frase es una concesión, pero la siguiente frase inmediatamente se retracta de la concesión" (p. 94). En parte, concordamos con Sheldon: *Tercera fábrica* es quizás la obra más contradictoria de Viktor Shklovski. Pero la contradicción no es fruto sólo de una estrategia para burlar la censura sino de una vacilación omnipresente en la obra: la que se debate entre el instinto de supervivencia que

[49] C. Depretto-Genty (1977, pp. 289-290) recoge varias cartas de Shklovski a Tiniánov en las que se muestra los intentos del primero por reactivar *Opojaz* entre 1928 y 1929, tras su salida de *Lef*. Incluso en una carta de 1935 todavía leemos cómo Shklovski no había perdido del todo este tipo de esperanzas.

le aconseja adaptarse a los nuevos tiempos y el dolor de tener que traicionar y someter su libertad a éstos. La ambigüedad era, pues, la decisión más adecuada para no tener que caer en ninguno de los dos extremos lamentables.

Concebida como una obra híbrida, creada a partir de la yuxtaposición de materiales de la procedencia más diversa, *Tercera fábrica* tiene, no obstante, un hilo conductor: la libertad. Ésta es abordada desde distintos ángulos, desde el tema de la presión que ejerce la sociedad sobre el individuo y desde el tema de la libertad artístico-creativa. Pero, sobre todo, *Tercera fábrica* es una obra sobre esa vía tercera que representa el arte desautomatizador que guía en todo momento la concepción literaria de Shklovski: el camino no trillado, fuera de los esquemas preestablecidos, al margen de la polémica entre formalismo y marxismo. El camino que no encaja y por el que, sin embargo, el hombre se reencuentra de nuevo con la realidad y consigo mismo. La desautomatización se disfraza en esta obra con el traje de 'libertad'. Una libertad que se cumple también en el plano estilístico de la obra, construida como una sucesión de contrastes que impide al lector detenerse en ninguno de ellos.

Veamos un ejemplo significativo de este procedimiento: Shklovski cita los versos de una *častuška* popular que dice: "Busco la libertad a mi alrededor/ Pero la libertad prometida nunca la encuentro" (p. 51). La queja implícita contra la falta de libertad de aquellos momentos es evidente. A continuación, relata cómo a la gente que solía cantar esta *častuška,* "ahora se les ordena que canten sobre cómo las cosas han caído en su sitio, al menos, cómo ahora existe un lugar en el que poner las cosas./ Esto no es posible para nosotros en arte" (Ibidem). Pero inmediatamente después, Shklovski parece contradecirse y hacer una concesión al marxismo: "Esto no significa sin embargo que necesitemos libertad artística. [...] Si la línea simplemente continúa sin que sea cruzada con el hecho no estético, nunca se creará nada" (Ibidem). Acto seguido, Shklovski se refiere a la doble alternativa que existe para el escritor ruso de su época: retirarse, ganarse la vida de otro modo fuera de la literatura y escribir sólo para sí mismo; o bien, escribir sobre la vida, sobre la nueva sociedad y el 'punto de vista correcto'. Y, a continuación, de nuevo, el quiebro: "No hay una tercera alternativa. Sin embargo ésta es precisamente la que debe ser escogida. Un artista debe evitar los caminos trillados" (Ibidem). La desautomatización, pues, es de nuevo

la solución propuesta por Shklovski al problema de la elección creativa más allá de las posiciones ideológicas[50]. Pero, no contento con la cadena de contrastes, añade uno más:

> "La tercera alternativa consiste en trabajar en los periódicos y revistas cada día, para ser generoso con uno mismo y preocuparse por el trabajo, para cambiar, para cruzarse con el material, cambiar algo más, cruzarse con el material, procesar algo más –y entonces habrá literatura" (pp. 51-52).

La tercera alternativa es, pues, la representada por la *literatura fakta*, de la que *Tercera fábrica* es un claro ejemplo. El cruce con el material factual al que se refiere aquí Shklovski, es puesto en práctica en la obra al incluir las cartas reales a sus compañeros formalistas. Recordemos que este uso de la correspondencia personal ya había sido explotado tres años antes en *Zoo*, con la diferencia de que ahora se produce con una voluntad 'factual' mucho más consciente. En una carta escrita a Tiniánov el 2 de octubre de 1924, Shklovski le comentaba a su amigo las dificultades que estaba teniendo para dar forma a su proyecto de libro sobre *La prosa rusa contemporánea* y le proponía el siguiente plan conjunto: crear un libro colectivo a partir de la correspondencia entre Tiniánov, Eichenbaum y él mismo sobre las más diversas cuestiones de actualidad. Shklovski planteaba como título provisional para este epistolario teórico el de *Cartas sobre la gente oscura* o *Cartas de Leningrado*. El proyecto finalmente no fue llevado a cabo pero Shklovski aprovechó la idea para componer parte de su *Tercera fábrica* (cf. Depretto-Genty, 2000). En opinión de Galushkin y Chudakov, el proyecto constituye el primer intento de *Opojaz* por cruzar la serie literaria con las series extra-literarias (cf. Chugunnikov[51], 2005).

---

[50] Esta interpretación que ofrecemos no fue, sin embargo, la que hicieron los lectores marxistas hostiles a Shklovski, para los que éste seguía haciendo apología del formalismo. La modificación de sus planteamientos iniciales a partir del concepto de la desautomatización no fue comprendida por todos, tal y como lo demuestran las aclaraciones que Maiakovski tuvo que hacer en defensa de su amigo durante su intervención en el debate "¿*Lef o blef?*": "El pasaje en el que se dice que en literatura hay dos vías y no una tercera, y que es justamente esta tercera vía la que hay que seguir, es interpretado por Beskin como un rechazo del marxismo. ¿Y por qué no entender esta tercera vía como la vía de la 'desautomatización', de la lucha contra los estereotipos? ¿Por qué esta manera estúpida de leer en las almas? ¿Es eso el análisis científico?" (citado por Waller, 1984, p. 375).

[51] Este autor comparaba la reivindicación formalista de la carta como género literario tiene con la llevada a cabo con anterioridad por el romanticismo alemán del círculo de Jena, defensor asimismo de la hibridación genérica como medio de renovación literaria, del fragmentarismo estético, de la alianza entre teoría y crítica, etc. Por su parte, M. Asensi (2003) se ha referido a estas coincidencias englobando a ambas escuelas (romanticismo alemán y formalismo ruso) bajo el término de 'teoría en la literatura'.

Ahora bien, la defensa de la tercera vía factual que encontramos en esta obra está hecha desde un tono profundamente amargo, que nos hace dudar muchas veces sobre el firme convencimiento de las afirmaciones de Shklovski. Justo a continuación de esta propuesta, Shklovski inicia una reflexión mediante la que trata de demostrar cómo para la creación "el terror y la opresión son necesarios" (p. 52). Evidentemente, nadie puede tomar en serio este fragmento. El argumento esgrimido por Shklovski es que los grandes escritores nunca crearon sus obras desde la felicidad. La libertad, hilo conductor de *Tercera fábrica*, está tejida, pues, con dos hebras: la libertad y la falta de libertad. La opresión es el segundo motivo principal del libro que enlaza con su título industrial. Poco antes de escribirlo, Shklovski había estado trabajando como reportero en una fábrica de lino. Algunos pasajes del libro reflejan esta experiencia, describiendo los procesos para obtener este material textil: el lino es arrancado de la tierra y sometido a todo tipo de manipulaciones para convertirlo en un material adecuado para su uso industrial. El lino se convierte así en símbolo de la opresión a la que está siendo sometido Shklovski y otros escritores rusos de la época[52].

Ahora bien, la opresión y la libertad cambian de referente constantemente a lo largo del libro. Shklovski había aprendido la lección de Lenin sobre el carácter vacío y abstracto de estas grandes palabras. De esta manera, según se concreten en un contexto u otro, los términos de 'libertad' y 'opresión' varían su significado. Por un lado, libertad es lo que reivindica Shklovski para la creación literaria en una sociedad cada vez más de pensamiento único. Por otro lado, considera la opresión como una condición inevitable de la creación artística: el escritor está limitado por las dimensiones del libro y por el material. Desde esta nueva óptica, Shklovski 'corrige' algunas de sus viejas interpretaciones literarias: el *Quijote*, por ejemplo, ya no es explicado como el resultado de un desarrollo técnico sino material. Sin embargo, este tipo de afirmaciones parecen más una resignación al cambio de valores sociales y literarios de su tiempo que a una firme creencia en la interpretación marxista del arte. Así, en otros pasajes considera que la dependencia de la

[52] "Soy lino en el campo" (p. 41), dice en un pasaje del libro. En otro, se refiere a Maiakovski como "lino de la mejor calidad" (p. 35). Y más adelante: "Somos lino en el campo. Lo sabes" (p. 82). Los conocimientos adquiridos sobre el procesamiento del lino le valieron asimismo para fundamentar su crítica de la novela de Gorki, *Los negocios de los Artamanov*, en opinión de Shklovski, mal documentada sobre esta cuestión, al tiempo que probaban la tesis de que una segunda profesión, extra-literaria, podía servir como cantera de materiales literarios.

literatura contemporánea del material resulta bastante nociva desde el punto de vista artístico:

> "Todo el mundo habla sobre la libertad del arte hoy en día.
> Lo que requiere el arte hoy en día es material.
> El arte teme a los sucesores. Anhela la destrucción. La inercia del arte –lo que lo hace autónomo- no es necesaria hoy en día.
> Este es un año negro para la literatura. Incluso la tristeza sombría de una casa de baños amarilla sin agua o en la comisaría de la casa Herzen es mejor, sin embargo, que la inercia de la sucesión" (p. 49).

Finalmente, parece encontrar el término medio entre la defensa formalista de la autonomía total artística y la insistencia marxista en las determinaciones del material. El escritor está efectivamente sometido a la presión de su tiempo pero, para escribir, necesita creer que es libre. El ser humano, el escritor, puede experimentar la falta de libertad pero no el arte que, si por algo se caracteriza, es por su capacidad para escapar de los procesos institucionales. Con ironía y ambigüedad, Shklovski sentenciaba:

> "Quiero libertad.
> Pero si la consigo, iré a buscar la falta de libertad en las manos de una mujer y de un editor.
> Pero del mismo modo que un boxeador necesita un recodo para su puño, un escritor requiere la ilusión de la elección.
> Éste mira esa ilusión como un material bastante poderoso" (Ibidem).

Junto con el lino, *Tercera fábrica* está plagada de símbolos opresivos. Uno de los más significativos es el que forma Shklovski a partir del elefante de plástico con el que juega su hijo. Shklovski acababa de ser padre y algunos pasajes del libro los dedica a describir su nueva situación familiar. Ésta termina por convertirse también en una metáfora de la opresión. El procedimiento no era nuevo. Es el mismo que Shklovski había empleado tres años antes para la construcción de *Zoo*, en el que la prohibición de la amada le había obligado a emplear cualquier otro tema como símbolo de su pena amorosa. Del mismo modo, casi todo lo relatado en *Tercera fábrica* remite a la angustia central de la obra. En este caso, el elefante de juguete que su hijo aprieta para hacerlo sonar alude una vez más al motivo recurrente del libro:

> "Adquirimos diferentes formas si nos manipulan, pero hablamos sólo con una voz cuando se nos aplica la presión.

> Elefante rojo, apártate. Quiero ver la vida seriamente y decir algo sobre ella con una voz no filtrada a través de un delator chillón[53]" (p. 7).

Más adelante, jugando con el cúmulo de contradicciones, aparece la misma metáfora:

> "Necesito libertad para trabajar con mis propios planes; la libertad es necesaria si hay que desnudar el material [...] Quiero escribir sobre la falta de libertad, sobre los 'royalties' pagados a Smirdin, sobre la influencia de los periódicos en la literatura, sobre la vida en la tercera fábrica. Nosotros (*Opojaz*) no somos cobardes y no nos doblamos antes de la presión del viento. Nosotros amamos el viento de la revolución. [...]
>
> Dejadme cultivar mi propio jardín. No es correcto que todo el mundo siembre trigo. No soy capaz de sonar como el elefante.
>
> No es correcto mimar el arte" (p. 9).

Quizás, de todas las metáforas empleadas en el libro, la imagen del elefante sea la que mejor defina el comportamiento de Shklovski durante esta época. Las presiones que sufrió le obligaron a cambiar de forma en ocasiones. Como relata en *Viaje sentimental*, los continuos cambios que experimentó a lo largo de este periodo de su vida, habían hecho de él un hombre extremadamente flexible y adaptable[54]. Pero no hay que confundir la flexibilidad con la falta de integridad o la traición a uno mismo. Por mucho que le aprieten, Shklovski no se rompe. Shklovski habla siempre con la misma voz. En esto, el carácter testarudo de Shklovski parece el extremo opuesto del carácter conformista de O. Brik, al menos tal y como es presentado en *Tercera fábrica*. Shklovski decía de su compañero que si un día le cortaran las piernas, seguramente encontraría la ventaja de ser cojo. Para Shklovski, Brik se había vendido al Partido, no por haber ingresado en sus filas sino por haber terminado por compartir su visión ideológica del arte. En contraposición a esta actitud, Shklovski afirmaba:

> "Tengo miedo de ceder a mi época. Todo se volverá bueno de repente y me encontraré como parte del contingente 'mejor-sin-piernas'.

---

[53] Hemos traducido con esta perífrasis el término inglés *squeaker*, que significa a la vez 'chillón' (por el sonido que emite el elefante al ser apretado) y 'delator' (como era el caso de muchos en aquella época de opresión).

[54] "Mi mujer solía decir que si me hubiese hallado en una isla desierta jamás habría sido un Robinson, sino que me habría convertido en un mono, y es la definición más exacta que he oído de mi vida. [...] Puedo deslizarme como el agua, cambiar, hacerme hielo o vapor, puedo adaptarme a cualquier calzado" (*Viaje sentimental*, p. 203).

> Quiero hacer de la época mi destino. Quiero establecer contacto con ella a través del cultivo de mi oficio, como dos hordas nómadas entran en contacto. Para forjar un nuevo lenguaje" (p. 58).

La carta dirigida a Iakubinski insiste en esta misma idea, dejando claro además la pervivencia del estilo lúdico e irónico del Shklovski formalista en este nuevo Shklovski que trata de adaptarse a los nuevos tiempos:

> "Amigo mío, no estoy dispuesto a convertirme en un marxista puro y duro y te aconsejo que sigas mi ejemplo. En el estudio de la literatura, la línea de fuego es preferible a la línea del Partido. Es un juego de palabras, no hace falta decirlo. ¿Y qué es un juego de palabras? La intersección de dos planos semánticos en un solo signo verbal. La clave del juego es la creación de una sensación de incongruencia semántica" (pp. 63-64).

Como vemos, toda la obra es un constante tira y afloja entre el marxismo y el formalismo. Quizás donde mejor se ve este debate interno sea en la carta dirigida a Tiniánov (pp. 60-61) y en el capítulo titulado "Un caso ineptamente defendido por mí" (p. 54). En el primero de los textos, Shklovski valoraba positivamente "El hecho literario" (1924) de Tiniánov y aceptaba la función 'nutriente'[55] del material extra-literario en la evolución artística. Sin embargo, seguía sin aceptar del todo este tipo de interpretación de la historia literaria por el residuo genético que arrastraba. Shklovski se muestra así como el formalista que mayor rechazo mostró por el enfoque genético en el estudio de la literatura. No sólo le parece irrelevante para su explicación sino que además le parece extremadamente impreciso. Las relaciones entre el arte y lo extra-artístico son demasiado complicadas y no unidireccionales cómo para poder establecer unas leyes concretas:

> "La literatura vive expandiéndose sobre la no literatura. Pero la forma artística lleva a cabo su propio rapto de las sabinas. EI material deja de reconocer su dueño anterior. Está procesado por la ley del arte y puede percibirse ya fuera de su origen. Si esto no está claro, me explico. Con respecto al ambiente social (*byt*), el arte dispone de varias libertades: 1) la libertad de no reconocer; 2) la libertad de elegir; y 3) la libertad de retener (un hecho ya largo tiempo desaparecido de la realidad puede quedar preservado en el arte). El arte utiliza las cualidades de las cosas para crear una forma perceptible. [...] La relación entre la cosa y su creador es también disfuncional. Con respecto al escritor, el arte dispone de tres libertades: 1) la libertad de no apropiarse de su personalidad; 2) la libertad de elegir de su

[55] Así lo reconocía en otro pasaje de *Tercera fábrica*: Nosotros los teóricos tenemos que conocer las leyes de la periferia en el arte./ La periferia es, de hecho, el conjunto no estético. / Ésta se conecta con el arte, pero la conexión no es causal./ Pero para permanecer vivo, el arte debe disponer de nuevas materias primas. Infusiones desde la periferia" (p. 53).

> personalidad; y 3) la libertad de escoger de entre cualquier otro material. Hay que estudiar no la problemática conexión sino los hechos. Hay que escribir no sobre Tolstoi sino sobre *Guerra y paz*." (en Volek, 1992, p. 60)[56].

Shklovski sigue aferrándose a la autonomía artística y ello le lleva a abstraer demasiado el arte de su contexto de gestación. Pero esta abstracción está determinada por la visión finalista del arte que mantuvo durante toda su vida. Dicha visión sigue firmemente arraigada en numerosos pasajes de *Tercera fábrica*, como el siguiente:

> "Resumiendo, yo veo las cosas del siguiente modo: el cambio puede darse y se da en las obras de arte por razones no estéticas –por ejemplo, cuando una lengua influencia a otra, o cuando aparece una nueva 'necesidad social'. Así una forma nueva aparece en una obra de arte imperceptiblemente, sin registrar su presencia estéticamente; sólo después esta nueva forma es evaluada estéticamente, al tiempo que pierde su sentido original, su significación pre-estética.
>
> Simultáneamente, la construcción estética que existía previamente deja de ser perceptible; sus nexos se calcifican, por así decirlo, y se funden en una única masa" (p. 58).

De ahí que en la carta a Tiniánov, Shklovski acabe por restarle importancia a los estudios de su compañero sobre el contexto histórico-literario. Al fin y al cabo, el concepto de desautomatización ya asume, por descontado, la historicidad artística: "no me tientes con la historia de la literatura. Atengámonos al arte, teniendo en mente que todos sus valores son valores históricos" (en Volek, 1992, p. 61). La carta a Tiniánov es un buen ejemplo del carácter oscilante que presidió las relaciones de Shklovski con los problemas de la historia literaria en los años veinte. Otro de los proyectos colectivos que Shklovski propuso a sus colegas Eichenbaum y Tiniánov, a finales de 1925, fue la escritura de un libro conjunto sobre el trabajo literario en Rusia, que nunca llegó a hacerse (el libro se iba a titular *Trabajos literarios. Materiales para la historia de los trabajos y la vida literaria en Rusia*). Por esas mismas fechas, surge también la idea de escribir una obra conjunta dedicada a los problemas de la evolución, tras el impulso de las investigaciones tinianovianas sobre este conjunto de problemas. De hecho, el artículo de éste, "Sobre la evolución literaria" (1927), en un principio fue pensado como prólogo teórico de una nueva historia literaria, escrita desde la perspectiva evolutiva, en la que Shklovski también participaba (cf. Depretto-Genty, 1992). Sin embargo, todos estos proyectos colectivos nunca serían llevados

[56] Dos años después, en *El asalto de Hamburgo* (1928) repetiría la misma idea: "El artista dispone de varias libertades frente al material ofrecido por la vida: la libertad de elección, de cambio, de rechazo" ("Cinco episodios sobre Eisenstein", p. 136).

verdaderamente a la práctica y cada teórico prefirió seguir su propio camino en la investigación literaria.

Junto con los problemas de teoría literaria, *Tercera fábrica* toca también asuntos de índole biográfica. En parte, tal y como lo confiesa Shklovski al explicar el título y el plan de la obra, *Tercera fábrica* vuelve a ser un libro de memorias. Adoptando una terminología marxista y con un amargo tono sarcástico, Shklovski revisaba su vida hasta la fecha y la describía como el producto de tres fábricas. El llamado 'proceso de socialización' se transforma por la ironía de Shklovski es un verdadero procesador que acaba literalmente con la libertad individual del hombre. El primer procesamiento lo efectuó la fábrica de la familia y la escuela. La segunda fábrica fue *Opojaz*. "Y la tercera –me está procesando en este mismo instante" (p. 8). La tercera es la factoría de cine Goskino, también conocida como la 'Tercera fábrica', donde Shklovski había sido destinado al departamento de montaje en 1925.

En nuestro comentario de la obra, nos hemos referido sobre todo a esta tercera fábrica. Conviene considerar ahora la primera y segunda fábricas. Lo más interesante de la primera es el valor relativo que Shklovski concede a sus procesos de socialización. Todos los hallazgos y conquistas que ha alcanzado a lo largo de su vida, se han producido al margen de las instituciones oficiales de enseñanza. Shklovski fue un mal estudiante y, sin embargo, consiguió desarrollar una carrera como crítico literario. De ahí que piense que cuanto menos aprendió, cuanto menos se dejó moldear por estos 'organismos de presión', más beneficios obtuvo. "Si una mala escuela es buena maestra, entonces la primera fábrica estuvo bien" (p. 42). Irónicamente, Shklovski se está refiriendo al carácter nocivo de la presión de la gran fábrica socialista, pero también a la necesidad artística de escapar de los esquemas preestablecidos y automatizados.

En cuanto a la segunda fábrica, le sirve para hacer una revisión de su pasado formalista, evaluando los aportes de *Opojaz* a la historia de la literatura rusa, para redefinir su posición respecto de la de sus compañeros formalistas. Shklovski recuerda en todo momento que las terminología literaria inventada por el formalismo se ha convertido ya en moneda corriente en la crítica literaria rusa. Habla también de sus orígenes ligados a la vanguardia artística y no se priva de ironizar sobre la pérdida de la libertad que supuso el fin de la segunda fábrica:

> "Dediqué la segunda fábrica a pensar o –por poner esto en términos de un objeto que está siendo procesado- padeciendo el pensamiento de la libertad.
>
> Lo que ahora me concierne son los límites de la libertad, las deformaciones del material.
>
> Quiero cambiar. Tengo miedo de la ausencia negativa de libertad" (p. 31).

El posicionamiento teórico respecto de las obras de sus compañeros, lo hemos visto en parte al referirnos a las cartas dirigidas a Brik y a Tiniánov. A Eichenbaum le discute su teoría del *skaz*, técnica que empleará para escribir uno de los capítulos de esta obra, titulado "Bahía de Envidia". Pero quizás el texto más interesante de esta parte sea la carta a R. Jakobson, con que se cierra la segunda fábrica. Esta carta no sólo resulta relevante por su valor histórico como documento de las tensas relaciones personales que mantuvo con su colega de Moscú[57], sino sobre todo por la peculiar concepción de la crítica literaria que de ella se desprende. Shklovski, de nuevo, hace una defensa aquí de la teoría *en* la literatura, contraponiendo su visión lúdica y artística de la ciencia con el academicismo de Jakobson[58]. Como recuerda Shklovski, en sus inicios, Jakobson estaba más cercano a la teoría *en* la literatura, sin que por ello perdiera su personalidad científica. La complementariedad pasada de ambos -"Tú y yo fuimos como los dos pistones de un mismo cilindro" (p. 39)- convierte el escrito de Shklovski en una carta de no amor a su compañero de ciencia, al que le pide que vuelva a Rusia para restablecer la maltrecha *Opojaz*.

Jakobson, vista la buena acogida que empezaban a tener por entonces las ideas formalistas en Praga[59], probablemente pensó en la posibilidad de restaurar *Opojaz*, pero

---

[57] Con motivo de la partida de Jakobson a Praga en 1920, Shklovski publica una carta en 1922 en la que le pide que vuelva a la Unión soviética. Jakobson responde con una dedicación maliciosa a Shklovski en su libro *Sobre el verso checo* (1923). La carta a Jakobson que se encuentra en *Tercera fábrica* (1926), sería la respuesta de Shklovski a dicha dedicatoria. Más tarde, ambos teóricos volverían a tener desavenencias en torno a la interpretación de la obra de Maiakovski: para Jakobson hay una contradicción entre los poemas líricos y civiles del poeta desaparecido. Shklovski niega dicha contradicción y habla de Maiakovski como el poeta de la revolución. En la *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* (1959), Jakobson hace una reseña favorable del libro de Shklovski sobre Dostoievski *Pro y Contra*. Shklovski manifestará sus discrepancias con Jakobson en publicaciones sucesivas: *Voprosy literatury* (4, 1960) y en la edición de 1964 de *Žili-byli* (cf. Sheldon, 1966. p. 220), *Tetiva* (1975). Las cartas de Jakobson a Elsa Triolet de 1923 revelan otros motivos, extra-académicos y personales, del conflicto entre los dos formalistas (cf. Jakobson, 1992, pp. 133-141).

[58] "Tú conoces mi pesadilla: yo no soy un vendedor ambulante de la ciencia; la estoy danzando. Júzgame, Roma. Pero no estoy coqueteando con la ciencia; no la llevo como una corbata. Yo también te estoy juzgando. [...] "Tú, payaso pelirrojo, dime, ¿por qué tienes que ser un académico?" (en Volek, 1995, p. 275).

[59] Así por ejemplo, en 1928, Tiniánov le escribía sorprendido por este hecho a Shklovski: "En su tesis, el profesor Mukařovský no sólo cita como autores europeos a Shklovski, Tiniánov, Jakobson sino que los cita en cada página. Hay en Leipzig un lingüista de talento, el docente Becker, que estudia el ruso especialmente para

siempre que esto ocurriera fuera de Rusia. La carta que le escribía a Shklovski el 14 de noviembre de 1928, decía:

> "Languidezco esperándote hasta encontrarme físicamente mal. ¿Estás totalmente seguro de que no puedes venir a Occidente? [...] En verdad, el trabajo de los formalistas no ha hecho sino comenzar [...], antes trabajábamos a ciegas, todos aquellos años fueron de aprendizaje para nosotros y ahora que los problemas están terriblemente claros, se produce la desbandada. Lo más terrible, son los desacuerdos [...]. Y las partidas que no significan una crisis del método –no hay ningún síntoma de ello, por el contrario las convergencias con los métodos de todos los innovadores de todos los dominios científicos de hoy en día [...] muestran que nuestra vía era correcta, completamente de acuerdo con la orientación de las ciencias actuales. Las partidas no significan una crisis del formalismo sino una crisis de los formalistas" (citada por Depretto-Genty, 1997, pp. 78-79).

Shklovski, por su parte, que acababa de salir de *Lef*, empieza a vislumbrar entonces una posibilidad seria y concreta de relanzar *Opojaz*, y le escribe a Tiniánov dos cartas (el 27 de noviembre y el 5 de diciembre de 1928) en las que idea varias propuestas al respecto. Viendo cada vez más fragmentada la 'trinidad' formada junto con Eichenbaum y Tiniánov en el pasado, a causa de la orientación de Eichenbaum hacia los estudios de la vida literaria (*literaturnyj byt*) que tanto él mismo como Tiniánov desaprobaban, Shklovski sueña con crear otro núcleo duro tripartito para restablecer *Opojaz*: el formado por Jakobson, Tiniánov[60] y él mismo. Dentro de esta nueva *Opojaz*, que nunca llegó a constituirse, Shklovski pensaba incluir también a Eichenbaum –aunque un tanto a regañadientes-, a Tomashevski, y a los miembros de su primera formación, Iakubinski, Bernstein y Polivanov.

Pero Shklovski, que no hablaba otra lengua a parte del ruso y que ya había experimentado negativamente el exilio en 1923, no pensaba salir de la Unión soviética y, por eso, busco cómo convencer a Jakobson para que regresara, camuflando todo lo que

---

poder leer a los formalistas en versión original. También en Praga, tú eres como el gran rabino Löwe que creó el Golem" (citado por Depretto-Genty, 1997, p. 87).

[60] Éste, al parecer, aprobó el nuevo triunvirato decidido por Shklovski, puesto que en el artículo que escribió con Jakobson (1928) en Praga, "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos", proponía el restablecimiento de *Opojaz* con Shklovski como presidente. Así le informaba a su amigo en una carta desde la capital checa antes de que se publicara este trabajo: "Estoy sentado en el Café Derby con Roman, estamos hablando mucho sobre ti y haciendo varios planes. Hemos elaborado las tesis principales (para *Opojaz*) y te las mandamos para que las amplíes y confirmes" (en Jakobson, 1992, p. 307). Más tarde en su libro *Arcaístas e innovadores* (1929), Tiniánov incluía la siguiente dedicatoria: "A Jakobson, sin el cual no hay *Opojaz*". Poco después y viendo ya imposible este proyecto, le escribiría a Shklovski: "cómo nos hemos debilitado por la ausencia de Jakobson [...] De no ser por la historia y la geografía, tú, yo y él, podríamos haber hecho todavía muchas cosas juntos"(citado por Depretto-Genty, 1997, p. 87).

pudo la difícil situación que por entonces atravesaba el país en materia cultural e intelectual. Jakobson declinó la oferta y el proyecto formalista, inviable por entonces en la URSS, no pudo restablecerse. Es más, por esta época, las críticas contra el formalismo se exacerbaron aún más, en particular las dirigidas contra Shklovski. En 1929, Eichenbaum escribía con una ironía amarga las siguientes palabras sobre la persecución a la que se estaba viendo sometido su amigo:

> "Cada día, ya sea en el suplemento de un periódico o el artículo de una revista, se la toma con Shklovski. Hasta el punto que acabamos por estudiar a Shklovski para averiguar cómo 'insultarlo' mejor.
>
> Encima, los debates no conciernen tanto a sus ideas, su estilo o sus teorías como a cualquier otra cosa –su comportamiento, su tono, sus alusiones, su manera de ser. No existe sólo como autor, sino sobre todo como personaje literario, héroe de una novela no escrita y de una novela problemática" (p. 34).

Tercera fábrica había sido muy mal acogida. Gorki y el crítico marxista Lezhnëv la consideraron como una obra fallida. En 1929, el Primer Plan Quinquenal prohibía toda publicación contraria al régimen. Ya no se permite a los 'compañeros de ruta' como en 1925, y se exige explícitamente una literatura marxista. Pilniak y Zamiatin serán las primeras víctimas de esta política, acusados de colaborar con Occidente, por haber publicado en el extranjero[61]. Entre 1929 y 1931, la RAPP (Asociación de escritores proletarios) llevaba al terreno artístico-cultural la política de Stalin de deshacerse de sus adversarios potenciales y quedarse con todo el poder: siguiendo el lema de 'Aliado o enemigo', se deshace de la Unión de escritores que era apolítica, de la escuela de crítica literaria marxista de Pereverzev (acusada de promover un sociologismo vulgar), del grupo de escritores comunistas 'Pereval' (que eran contrarios a la hegemonía de la RAPP), y queda como asociación cultural única (cf. Aucoututier, 1994). De acuerdo con esta política, la aproximación hacia la poética sociológica de los formalistas emprendida desde 1927, no fue aceptada por la RAPP. Como consecuencia de ello, el departamento a cargo de los formalistas en el Instituto de Historia de las Artes es cerrado en 1928.

Probablemente, la actitud ambigua de Shklovski en este acercamiento a la poética marxista tuvo que ver bastante en ello. Dos años después de *Tercera fábrica*, Shklovski calificaría esta obra como "un libro completamente incomprensible para mí" (cf. *El asalto*

[61] Ello explica que por esas fechas Shklovski rechace la oferta de Jakobson de colaborar regularmente en la revista *Slavische Rundschau.*

de Hamburgo, 1928) y, valiéndose de nuevo del argumento de que el plan inicial resulta desbordado con frecuencia en el desarrollo de la obra, añadía:

> "En él, quise capitular ante la época –no sólo capitular sino llevar mis tropas al otro lado. Para comprender el presente. Obviamente, resultó que mi decisión no fue tenida en cuenta en el asunto. Tanto el material sobre el pueblo como el material de mi propio estado de vida desordenado, incluidos en el libro, desaparecieron, acabaron por organizarse no como quería que se organizaran, y el libro se resintió por ello. Los libros en general no se escriben para agradar, los libros no sólo son escritos sino que surgen, ocurren. Los libros apartan al autor de su intención. No escribo para justificarme sino que me limito a presentar los hechos. Ahora escribo cuadernos de notas" (citado por Sheldon, 1966, p. 262).

El capítulo final de *Tercera fábrica*, rescatado por V. Pozner y P. Lequesne, confirma efectivamente que la intención de capitular ante su tiempo, que movió a Shklovski en la escritura de esta obra, se vio trastocada por lo que finalmente acabó siendo. Dicho capítulo es en realidad una larga cita y no una conclusión: Shklovski pega al final de *Tercera fábrica* un fragmento del epílogo que Tolstói escribió en 1905 para el cuento de Chéjov *Queridita*. En él, el autor de *Guerra y Paz* comenta el siguiente pasaje bíblico del libro de los *Números*: Balak promete un dinero a Balaam si éste maldice al pueblo de Israel. En el momento de la maldición, Balaam es inspirado por un ángel y acaba por bendecir a Israel. Tolstói añade: el propósito de Chéjov en *Queridita* era burlarse de la heroína de su cuento, pero hay algo inconsciente en el relato que se vuelve contra la intención confesa y aparente de su autor. Al igual que Balaam, cambia su maldición en bendición, la heroína de Chéjov aparece finalmente subida a un pedestal. No hay palabras de Shklovski que sigan a la cita, pero la conclusión cae por su propio peso. Significativamente, el pasaje fue suprimido en la edición final del texto.

Dos años después, Shklovski escribía *Material y estilo en la novela de Lev Tolstói "Guerra y Paz"* (1928) y declaraba que su intención era la de investigar las fuentes históricas de la novela de Tolstói y los documentos biográficos del autor, con el fin de averiguar la posición política y social de las ideas del escritor ruso. Pero junto con este estudio del contexto exterior previo a la génesis de la obra, Shklovski contraponía un estudio de su recepción, para revelar la divergencia entre uno y otro momento, la relación simplista causa-efecto que propugnaba el marxismo. De esta forma, desmentía la opinión generalizada sobre el autor de *Guerra y paz*, que decía que Tolstói había podido escribir esa novela a pesar de pertenecer a la clase social nobiliaria. La tesis que se desprende del

trabajo de Shklovski es justamente la contraria: Tolstói ha podido escribir *Guerra y paz* precisamente por pertenecer a la nobleza, sólo que su obra no ha sido recibida como la obra de un noble. Siguiendo el método de Tiniánov, Shklovski acudía a los testimonios de la crítica contemporánea a *Guerra y paz* para mostrar cómo el propósito original de la obra (su intención fue la de glorificar la sociedad nobiliaria para compensar la derrota de Crimea en la conciencia de sus contemporáneos) se le va de las manos a Tolstói y es entendido por sus contemporáneos como una crítica de esa sociedad. La novela de Tolstói "espera a otro lector distinto del que había pensado el novelista. [...] Tenemos aquí un curioso fenómeno de no coincidencia entre la génesis de una obra y su lugar en la serie histórico-literaria" (citado por Aucouturier, 1994, p. 101). La conclusión que se extrae del estudio de Shklovski es que el lugar que la obra de Tolstói ocupa en la historia literaria no se debe tanto a su génesis (su contexto socio-ideológico) como a su recepción (a partir de criterios literarios).

Asimismo, al rastrear las fuentes históricas de la novela, Shklovski demostraba que el trabajo literario de Tolstói no consistió tanto en relatar la historia como en rehacerla. A Tolstói no le interesaba representar la realidad, sino extrañarla: casi todos los acontecimientos son relatados, no por el narrador, sino por los personajes, a través de los cuales Tolstói trata de ver el mundo de manera nueva. Además se trata por lo general de personajes-testigos que pueden arrojar una mirada naif sobre el mundo: el niño, el provinciano, el extranjero, el caballo.

Tiniánov valoró positivamente *Material y estilo en la novela de Lev Tolstói "Guerra y Paz"*, sosteniendo que en esta obra Shklovski había logrado por fin superar el mecanicismo primero de sus primeros escritos y mostrar el carácter procesual de la literatura. Efectivamente, este trabajo, tal y como lo reconocía el propio Shklovski en los agradecimientos, estaba claramente influenciado por las correcciones 'sociológicas' al método formal introducidas por Tiniánov (cf. Flaker, 1985). Animado por las posibilidades abiertas por su colega de ampliar los estudios formales, Shklovski había escrito ya un trabajo titulado "En defensa del método sociológico" (1927), en el que atacaba el estudio sociológico que Pereverzev había hecho sobre Gógol, y situaba a *Opojaz* como la verdaderamente capacitada para desarrollar un método sociológico de los estudios

literarios, complemento del método formal[62]. Shklovski ejemplifica esta tesis haciendo un análisis de *La hija del capitán* de Pushkin, en el que trata de demostrar las simplificaciones y falacias del método sociológico. Éste no tiene en cuenta ni la resistencia del material ni las relaciones funcionales complejas: no siempre un cambio de fuera provoca un cambio interno, los cambios pueden estar motivados también desde dentro. Por ejemplo, en la obra de Pushkin no existe la determinación social aparente sino una más compleja, hábilmente construida para burlar la censura. Por otra parte, con el paso del tiempo, no importa tanto las ideas políticas sostenidas por Pushkin en su obra como la percepción estética que el lector obtiene de los procedimientos empleados en ella (cf. Sheldon, 1966).

Al año siguiente, Shklovski publicaba *Matvei Komarov, habitante de la ciudad de Moscú* (1929), una historia del nacimiento de las formas en la novela rusa, que rápidamente fue contestada por G. Gukovski en *Matvei Komarov: el no habitante de la ciudad de Moscú* (1930). Esta vez, a diferencia del carácter personal de los ataques anteriores, la crítica estaba fundamentada por un análisis severo punto por punto del pensamiento de Shklovski (cf. Sheldon, 1975)[63].

Semanas después, Shklovski publicaba "Monumento a un error científico". Sólo había dos opciones: el silencio o el reconocimiento de los errores. V. Erlich (1976) criticaba la opción elegida por Shklovski, contraponiéndola a la mayor dignidad del silencio de Eichenbaum[64]. Sheldon (1975, 1976), por su parte, insistía en la rendición aparente del teórico formalista. Sin considerarse a sí mismo nunca como marxista, Shklovski reconocía sus errores pero también reclamaba justicia para con el método formal, al que se le debía la terminología de la crítica literaria actual. Asimismo, insistía en el viraje de Tiniánov y de

[62] Sin embargo, la argumentación seria sobre las posibilidades de complementar el método formal con el método sociológico, seguía alternando con la crítica irónica hacia este proyecto: "Roshchin-Grossman, Viacheslav Polonski, Sakulin, y alguien más me proponen todo el tiempo que haga una síntesis. Es necesario casar el Método Formal con alguien. Los niños, dicen, estarán mejor así" (citado por Sheldon, 1966, p. 292).

[63] No obstante, pese a las duras críticas, Gukovski reconocía el gran talento de Shklovski como crítico literario, "la consistencia y la frescura de su visión del arte". De él afirmaba que: "En sus fórmulas apresuradas y brillantes, encarna los comienzos de la crítica literaria rusa y el pensamiento literario de la era futurista con una claridad y una acritud difícilmente igualada por ninguno de sus contemporáneos" (citado por Sheldon, 1966, pp. 316-317). Según Rosenberg (1985), la debilidad de *Matvei Komarov* residía en el conocimiento poco profundo del siglo XVIII que Shklovski demostraba en esta obra, así como en la resistencia de este periodo para ser valorado con los criterios estéticos preconizados por el método formal.

[64] Por estas fechas, éste escribía en su diario: "La situación está clara: o bien aceptar cínicamente hacer un trabajo chapucero y ocuparse de su carrera como Tomashevski, o bien desecarse y convertirse en un profesor como Zhirmunski, o bien no forzar la ciencia, no obligarse y hacer otra cosa como Tiniánov" (citado por Depretto-Genty, 1992, p. 224). A este abanico de posibilidades habría que sumarle la 'tercera vía' propuesta por Shklovski en *Tercera fábrica* y practicada por él a lo largo de los años sucesivos.

Eichenbaum hacia posiciones próximas al método sociológico, y en el suyo propio[65], para mostrar cómo no se había sabido ver la evolución del grupo y las críticas sólo habían tenido en cuenta sus primeras afirmaciones más polémicas. Apoyándose en las autoridades marxistas (Engels, Marx), Shklovski buscaba incluso justificar la separación de la serie literaria del resto de series, como hipótesis inicial de trabajo. "Monumento a un error científico", por tanto, sólo dedicaba una pequeña parte de su cuerpo a la retractación. La mayor parte del artículo estaba dedicado a demostrar cómo la evolución formalista había superado estos errores.

Para V. Pozner (1996), "Monumento a un error científico" no consiste tampoco en una capitulación. Shklovski colocaba hábilmente antes de los 'mea culpa' una alusión al guión de cine escrito por Jules Romains, *Donogoo-Tonka*. En él, un geógrafo emplea este nombre para describir una ciudad imaginaria, que más tarde unos exploradores fundarán guiados por esta descripción ficticia. La ciudad termina por existir y otorga prosperidad a sus habitantes que, agradecidos, erigen un monumento al error científico que posibilitó su fundación. El paralelismo de la cita con la situación descrita por Shklovski es evidente: el formalismo pudo haberse fundado en errores, pero éstos han dado lugar a una ciencia literaria, han puesto las piedras del camino por el que transita ahora la crítica literaria rusa. Una vez más, Shklovski reivindicaba el derecho al error como única forma de innovar y avanzar en el arte y en la crítica literaria.

En realidad, Shklovski había ido preparando el camino que le llevó hacia la tesis sostenida en "Monumento...", desde sus escritos anteriores. Por ejemplo, en uno de los ensayos de *El asalto de Hamburgo* (1928), titulado significativamente "Errores e invenciones", Shklovski ya había tratado de mostrar cómo un error, llevado hasta sus máximas consecuencias, puede ser el origen de un logro futuro. En concreto, Shklovski se refería aquí a la películas de Pudovkin, *El fin de San Petersburgo*, y de Eisenstein, *Octubre*, cuyas fallidas construcciones argumentales abrieron sin embargo posibilidades al cine poético: "Pero muchas veces el arte avanza gracias al planteamiento de problemas irresolubles y de errores. Un error, llevado hasta sus extremas consecuencias, puede transformarse en invención" (p. 128). Y, aferrándose todavía a la concepción futurista del

[65] Shklovski se refería, en concreto, a sus obras *Material y estilo en la novela de Lev Tolstói "Guerra y Paz"*, (1928) y *Matvei Komarov, habitante de la ciudad de Moscú* (1929).

arte, añadía: "Si no consigues comprender a un individuo, esto no basta para significar que está equivocado, puede ser simplemente que tú estés retrasado" (pp. 130-131).

Según, A. Galushkin, "Monumento a un error científico" fue concebido en su origen como una respuesta a las tesis de Jakobson y Tiniánov de 1928, cuya objetivo fue el de proponer las nuevas directrices de trabajo para relanzar *Opojaz*. La mala interpretación del "Monumento..." ha llevado, sin embargo, a que esta intención pase desapercibida tras la confesión de derrota. Por otra parte, dicha interpretación parece fundamentarse exclusivamente en el artículo de 1930. Como señala Pozner (1996), el resto de los escritos de Shklovski de los años treinta, poco conocidos, desmienten la tesis de la renuncia shklovskiana al credo formalista y de su sometimiento a la ideología del Partido. Recientemente, en el número 911 de la revista *Europe* (marzo de 2005), Pozner ha rescatado un texto de Shklovski de 1932 para demostrarlo.

Todo ello explica que, a pesar de la habilidad retórica de Shklovski[66], muchos de sus adversarios consideraran insuficiente el reconocimiento de los errores que se leía en el "Monumento a un error científico". M. Gelfand ("La declaración del Zar Midas o qué le ha ocurrido a Viktor Shklovski", 1930) acusó al líder de *Opojaz* de aferrarse todavía a ciertos logros del Formalismo en lugar de rechazarlo por completo. Ese mismo año, Shklovski respondía a su vez con "El pez fuera del agua o la ecuación con una cantidad desconocida" (1930), en el que se comparaba a sí mismo como un pez fuera del agua, difícil de atrapar. Una rendición incondicional como la que deseaban sus enemigos, por tanto, nunca llegó. Dos semanas más tarde, el suicidio de Maiakovski lo eclipsó todo. Shklovski se salvó por esta vez, pero en los años sucesivos sus problemas con el régimen fueron continuos. Aunque Shklovski tuvo que abandonar la teoría literaria y dedicarse a la escritura de obras histórico-biográficas que no levantaran sospecha (estudios sobre Chulkov y Levshin, Fedótov, Minin y Pozharski, ...), en 1931 publicaba *La vida de un sirviente del obispado*, una pseudo-hagiografía en la que, tras la denuncia de la venalidad de la Iglesia Ortodoxa, se escondía una parodia de la organización corrupta del Partido (cf. Conio, 1988).

En el famoso Primer Congreso de escritores soviéticos (1934), Shklovski volvía a hacer auto-crítica al ser acusado de 'formalista'. Pero con su peculiar método basado en la

[66] En *El Asalto de Hamburgo*, Shklovski se permitía incluso jactarse de ella: "La inteligentsia rusa ha vencido pero saldremos bien parados gracias a nuestro 'savoir faire'" (citado por Depretto-Genty, 2000, p. 72).

yuxtaposición de contradicciones, al subir al estrado para pronunciar su discurso, levantó el brazo derecho y dijo "*Prošu ne rubit*'" (os pido que no [lo] cortéis). Estas palabras fueron acogidas con un silencio tenso pues la mayoría captó la alusión al conocido episodio de *Zoo* evocado por Shklovski (cf. Nakov, 1985).

En el siguiente apartado veremos con más detalle los caminos qué siguió Shklovski para seguir publicando y desarrollando su pensamiento bajo el mandato de Stalin. Antes, es necesario detenerse en el texto de 1932 traducido y comentado por Pozner (2005), al que nos hemos referido un poco más arriba. El artículo llevaba el siguiente título: "De la enfermedad de la gente fuerte. Del barroco. De su fin" (1932). Con el término de 'barroco', Shklovski se refería al periodo artístico ruso que empezó con el futurismo y alcanzó prácticamente la fecha del presente trabajo, escrito como una especie de certificado de 'su fin'. La estética del fragmento y la dificultad que había dominado durante dicho periodo le llevaba a Shklovski a calificarlo de 'barroco'. Mediante una descripción inicial paisajística, Shklovski evocaba el final de esta época, a la que oponía una nueva recuperación de la 'estética de la continuidad clasicista'. Una representación teatral de las *Almas muertas*, adaptada para la escena por Bulgákov y montada por Stanislavski, era la prueba aducida por Shklovski para mostrar esta restauración del clasicismo.

Ahora bien, de acuerdo con la lógica explicativa de Shklovski, el arte ha sentido la necesidad de esta restauración sólo si previamente los procedimientos de la estética barroca han comenzado a ser percibidos como automáticos. El juicio de Shklovski no se forma sólo a partir de la observación de las nuevas tendencias sino también a partir de la crítica de las que empiezan a quedarse viejas: las puestas en escena desestructuradas de Meyerhold, que en *El movimiento del caballo* (escrito casi diez años antes) había celebrado entusiastamente, o el tipo de montaje practicado por Eisenstein, mostraban ya claros síntomas de desgaste.

Del primero, Shklovski observa cómo los procedimientos de la puesta al desnudo han acabado por convertirse en un cliché que ya no comunica el efecto estético de renovación referencial: "el mundo se le desmenuza entre las manos a Meyerhold./ El director de escena asfixia las palabras./ El juego redobla al juego, sin entrar en el juego" (p. 155). Atascado en "una sola vía y un solo éxito" (p. 156), Meyerhold no ha sabido como renovar los procedimientos compositivos de su teatro. En cuanto a Eisenstein, el diagnóstico es bastante similar: al fosilizarse el tipo de montaje que en su momento resultó

efectivo, sus películas se han convertido en un conjunto de reglas formales vacías, desprovistas de sus efectos semánticos: "Su escalera, con sus monstruos, se ha convertido en un conjunto de reglas" (p. 156). O:

> "Usted ha hecho irrupción en el palacio y no ha sabido dominar la cantidad de objetos que allí se encontraban. [...] Usted ha vencido a Kerenski pero ha levantado tanto el puente que al arte le ha resultado imposible de tomar el Palacio de invierno.
>
> El acento artístico y el acento semántico ya no coincidían" (p. 157).

Shklovski culpa, en parte, de ello a "aquellos que usted ha arrastrado en su sucesión", es decir, a los epígonos que "le estorban, le paralizan" (p. 157). Pero el veredicto sobre los artistas de este barroco en decadencia no es completamente negativo. El 'mensaje' central del artículo de Shklovski es puesto en duda por él mismo por medios más sutiles. Por un lado, Shklovski anima a Meyerhold y a Eisenstein a reengancharse en el 'tranvía' de la nueva tendencia artística continuista. Por otro, insinúa el carácter débil de esta tendencia y de sus artistas más representativos por oposición a la 'gente fuerte'que ha dominado en el periodo anterior barroco. En otros momentos del texto, contrapone la libertad lingüística de los futuristas al corsé anti-natural de los signos de puntuación, alaba la crítica a la estética de la continuidad y la defensa del fragmento llevada a cabo por Zenkovski, y dice 'no tener miedo'. La ambigüedad y la provocación, característica de la escritura de Shklovski, están servidas. Si a ello le sumamos el peculiar estilo fragmentario de su prosa, las afirmaciones sobre la estética de la continuidad parecen más una constatación resignada ante la llegada de la nueva tendencia artística que una celebración de la misma:

> "la época del barroco ha pasado. Como ha pasado el tiempo del detalle intenso. Ha llegado el arte de la continuidad.
>
> La gente ligada al arte del detalle, del *siuzhet* debilitado, son todavía, por su talento, por su cualidad artística, los artistas más fuertes de la Unión.
>
> Pero vemos ya los signos del debilitamiento de esta cualidad artística.
>
> Menos necesarios, pasan a ser menos fuertes. Y no serviría de nada negar esta novedad y querer mostrarle sus errores a aquellos que hoy, sin conseguirlo del todo, aspiran a la composición de conjunto, no buscan restringir su temática ni reducir su convencionalismo" (p. 157).

La actitud que Shklovski muestra en este artículo es muy representativa de la postura que había empezado a adoptar a partir de *Tercera fábrica* (1926). Pozner la ha descrito con una expresión muy adecuada, que además alude a una de los pasajes de esta

obra: "en fase con la época" pero, añade Pozner, sin "el énfasis de la época"[67]. Desde la poética de la originalidad y la desautomatización que mantuvo Shklovski a lo largo de toda su carrera, el formalista estuvo siempre atento a las tendencias artísticas del momento. Como vimos en el caso de la *literatura fakta*, esta atención trataba siempre de poner a prueba su teoría del cambio artístico para establecer una continuidad con su pensamiento anterior al tiempo que lo readaptaba a las nuevas circunstancias históricas. Como lo explica Pozner, en otros textos de los años treinta, Shklovski aludía a la reciente alfabetización de una proporción importante de la población para explicar el nuevo éxito de la estética clasicista. Los nuevos lectores accedían por primera vez a esta estética y, por lo tanto, no la reconocían: la veían. Ahora bien, todo ello no quita que Shklovski no se sumara al 'énfasis de su época'. Como lo demuestra su peculiar estilo ensayístico y su correspondencia[68], Shklovski siguió siendo siempre un cultivador de la estética fragmentaria futurista.

[67] Mantenemos el término 'fase' para respetar el juego de palabras en francés explotado por Pozner entre *phase* y *emphase*.

[68] Véase la carta escrita a Tiniánov en febrero de 1934, en la que Shklovski se define a sí mismo como futurista ("Trois lettres de Viktor Chklovski", 2005, pp. 124-127). Por su parte Eichenbaum (1929) dijo de él: "Si no es todavía un clásico [...], es sólo porque forma parte de los clásicos rusos no actuales sino por venir" (p. 36).

2.7. 1930-1983: Los años post-formalistas

> "Me gustaría demostrar que en sus obras literarias y en sus artículos, Tolstói no es sino un solo hombre. Pero este único hombre está en contradicción consigo mismo, como en la conjunción de las grandes épocas, los hombres están en contradicción consigo mismo" (Shklovski, 1963, p. 12)
>
> "La biografía de un hombre no está formada de momentos que se compenetran. La biografía se autoniega" (Shklovski, 1972, p. 51)
>
> "Las ideas de la gente cambian y no cambian poco a poco, sino de golpe, como si dentro de un hombre hubiese otro" (Shklovski, 1972, p. 59).
>
> "La memoria siempre es contradictoria" (Shklovski, 1975, p. 153)
>
> "Un hombre que ha vivido mucho, que ha buscado constantemente nuevas soluciones, no está libre de contradicciones" (Shklovski, 1975, p. 219)

Una de las afirmaciones que más se encuentra repetida en las obras del Shklovski tardío es este reconocimiento de que la unidad no resulta necesariamente de una conjunción armónica entre diversas partes, sino que, en ocasiones, puede darse como resultado del ensamblaje de distintos momentos contradictorios entre sí. La idea, si bien no era nueva[1], reaparece con una cierta insistencia obsesiva sobre todo para describir la trayectoria quebrada de los escritores y artistas de los que Shklovski se ocupa en este último y largo periodo. Con ella se refiere a la evolución artística de Tolstói, Pushkin, Chéjov, Eisenstein, etc. Con ella se refiere también a su propia trayectoria personal.

En el libro que le dedicaba a Eisenstein, Shklovski afirmaba: "Ésta no es únicamente la suerte de los grandes hombres, es el destino de mucha gente" (1972, p. 52). Shklovski pensaba seguramente en sí mismo y en los hombres de su generación a los que les tocó vivir una época de constantes cambios y readaptaciones. La relectura, el ajuste, la revisión, todos estos sustantivos servirían para calificar el carácter de gran parte de la producción de Shklovski a partir de los años treinta. Shklovski trata de no perder el paso de su época ("Lo que nos hace es la época", 1972, p. 199) al tiempo que busca cómo conservar aquella parte de su pensamiento literario que, pese a no poder confesarlo abiertamente, sigue considerando válido y fructífero.

---

[1] Recuérdese la cita de *Viaje sentimental* con la que abríamos este largo capítulo: "Mi vida consiste en una serie de retazos, unidos únicamente por mis costumbres" (p. 312). O la propia concepción de unidad artística como resultado de la yuxtaposición de fragmentos que contrastan entre sí.

En este último apartado abarcamos, pues, el periodo más extenso de la trayectoria intelectual de Shklovski: más de cincuenta años en los que el pensador ruso siguió publicando, con dificultades muchas veces, obras de todo tipo. Continuando con la tendencia de la *literatura fakta* que caracterizó el final del periodo anterior, Shklovski escribió varias biografías y novelas históricas (sobre Marco Polo, Pushkin, Fedótov, Minin y Pozharski); estudios monográficos dedicados a Maiakovski (1940), Dostoievski (*Pro y contra. Notas sobre Dostoievski,* 1957) o Tolstói (1963); *Notas sobre la prosa de los clásicos rusos* (1953, reeditado en 1955) y artículos sobre los padres de la teoría literaria rusa ("Alexander Veselovski-historiador y crítico", 1947); obras sobre cine (*Eisenstein* en 1972 y, póstumamente, *De 60 años. Trabajos sobre el cine* en 1985) y memorias (*Reencuentros*, 1944; *Érase una vez*, 1961, 1964, 1966); y, cómo no, trabajos de teoría literaria, como *Sobre la prosa literaria* (*Povesti o proze*, 1966), *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo* (1970), *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo símil* (1975), *La energía del error* (1981), y, una última *Teoría de la prosa* (1983), terminada pocos meses antes de su muerte.

Esta enumeración tan sólo es una muestra de la gran producción de Shklovski a partir de los años treinta. Ocuparnos de todas las obras de este periodo se sale de nuestro objetivo y posibilidades por varias razones: en primer lugar, ni el acceso a todas ellas es fácil, ni resulta absolutamente necesario para comprender el funcionamiento del fenómeno de la desautomatización, que estamos aquí estudiando. Éste reaparece en el último periodo, fuera ya del formalismo oficial, con algunas variaciones que, no obstante, no modifican la lógica fundamental del mecanismo literario. En segundo lugar, nos habíamos fijado como límite para el estudio de la desautomatización el periodo formalista, cuyo fin lo marca oficialmente el "Monumento a un error científico" de 1930, según la mayoría de los historiadores de la escuela rusa.

No obstante, creemos necesario repasar algunas de las obras más importantes y representativas de este periodo, con el fin de mostrar no sólo la evolución del pensamiento literario de Shklovski, sino también lo que queda tras los nuevos usos que Shklovski va encontrando para su viejo concepto. Su estudio nos va permitir también redondear la visión del la teoría literaria que desarrolló durante su etapa formalista, pues en todas las obras que

analizaremos a continuación[2], el crítico ruso vuelve sobre sus ideas de juventud, muchas veces con un tono de auto-crítica y una voluntad aparente de rechazo. Junto con la contradicción y la relectura, el error representa otro de los tres grandes motivos que reaparece una y otra vez, revisado en cada ocasión, durante este largo periodo. Retomando lo expuesto en el "Monumento a un error científico", Shklovski va a seguir recordando el poder fructífero de los errores, la naturaleza azarosa del hallazgo artístico. Los creadores –tanto los escritores como los críticos literarios- llegan a la verdad muchas veces por el camino del error. Cristóbal Colón piensa que puede alcanzar las Indias navegando hacia el Oeste cuando lee el relato de Marco Polo, al que en aquella época muy pocos daban crédito. Finalmente, Colón avista una tierra que cree ser Asia y demuestra que sus contemporáneos estaban equivocados. En realidad Colón también se había equivocado, pero su error posibilitó el descubrimiento de un nuevo continente (cf. Shklovski, 1936)[3].

Bien entendido, el reconocimiento de un error no significa necesariamente un rechazo absoluto de los planteamientos del pasado, sino un paso previo para llegar más allá. En una entrevista concedida en 1967 a A. Gisselbrecht, Shklovski respondía de la siguiente forma a la pregunta sobre el aparente repudio de sus planteamientos juveniles: "Son los cristianos los que reniegan; los revolucionarios, ellos [también] reniegan, y yo creo ser uno de ellos" (p. 33). La actitud de Shklovski en esta época hay que entenderla, por tanto, como un rechazo a quedarse anclado en el pasado, a perder la capacidad de cambio y revolución que Shklovski considera fundamentales tanto en el arte como en la crítica. Ésta debe poder dar cuenta de las últimas tendencias artísticas y el contexto literario ruso de los años treinta es ya muy distinto del de los años diez en que Shklovski empezaba a escribir como teórico del futurismo. En algunas de sus últimas obras, Shklovski escribe sabiéndose el último superviviente del formalismo ruso. Desde la vejez y la experiencia, recompone su pasado para que encaje en el nuevo contexto del socialismo soviético y en las nuevas perspectivas con las que ha ido ampliando su visión de la literatura a lo largo del tiempo.

---

[2] A saber: *Maiakovski* (1940), *Sobre la prosa literaria* (1966), *Érase una vez (1966), Eisenstein* (1972) y *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo* (1970), reeditada y ampliada después bajo el título de *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo símil* (1975). Asimismo haremos alguna alusión breve e indirecta a *La energía del error* (1981) y a su última *Teoría de la prosa* (1983).

[3] En una carta de 1934, Shklovski le escribía a Tiniánov: "Me gusta cuando un hombre no comprende lo que escribe, cuando escribe como al azar, me gustan los barcos perdidos que descubren continentes y les dan nombres inexactos. Atraviesan los mares verdes de algas, trazan en esos mares un camino y estas aguas cálidas e inmóviles levantan los vientos" (pp. 126-127).

Shklovski, por tanto, evoluciona pero no pierde el hábito futurista de mirar hacia delante, a las nuevas formas que están por llegar. Tal y como afirma en el prólogo de *Sobre la prosa literaria* (1966): "yo quiero cambiar, porque no me he cansado de crecer" (p. 10). Porque mantenerse firme y anclado en el pasado, "eso sólo lo hace la espiga de la que ha caído el grano" o "el esqueleto en la tumba" (ibidem). Todavía en su última obra, *Sobre la teoría de la prosa* (1983), escribía: "A menudo he querido acordarme del futuro [...] Quería comprender qué es el arte. [...] Hay gente cuya falta consiste en no ser lo bastante fiel al futuro" (citado por Ariev, 2005, p. 16). Atender al dinamismo artístico, seguir de cerca la novedad e idear nuevas y sugerentes propuestas críticas, implica necesariamente deshacerse de ciertos residuos del pasado o, al menos, recomponerlos o ajustarlos para que puedan seguir siendo útiles. Como nunca se cansó de repetir: la génesis, los inicios se ven frecuentemente desbordados por su desarrollo. No hay, pues, una ruptura radical entre el primero y el segundo Shklovski, sino una evolución en continuidad.

Una prueba más de dicha continuidad, es el peculiar estilo de escritura que Shklovski conserva en todas sus obras. El uso de la contradicción como recurso compositivo lo sitúa todavía en el punto de mira de las críticas de la oficialidad soviética, que lo considera un escritor heterodoxo. Con el motivo del décimo aniversario de la muerte de Maiakovski, Shklovski, como muchos otros, escribía una obra sobre el gran poeta ruso: *O Majakovskom* (1940). En ella, Shklovski continuaba la visión que el Partido –y el propio Maiakovski- difundía de este escritor como 'poeta de la revolución'. Pero tampoco omitía ningún detalle de su primera etapa futurista, pues fue la que mejor conoció el propio Shklovski. Por ello el libro fue recibido con hostilidad. Se le reprochaba a Shklovski la desproporción en el tratamiento del Maiakovski futurista, frente al Maiakovski 'poeta de la revolución', se le criticaba el que hablara más del entorno del poeta que del propio poeta, etc. (cf. Sheldon, 1973)[4]. Efectivamente, *Maiakovski* repasa la trayectoria vital y artística del poeta a través del prisma de la vida de Shklovski. El ex líder de *Opojaz* se dedica así a narrar sus memorias sobre el poeta, omitiendo todos aquellos datos (por ejemplo, todo lo

[4] No en vano, la traducción inglesa cambió el título original ruso (*Sobre Maiakovski*) por el de *Mayakovsky and His Circle*. El carácter autobiográfico de la obra motivó el que Shklovski lo incluyera más tarde como parte de sus memorias *Žili-Byli* (1966). En éstas, volvía a demostrar que, en realidad, el futurismo y la revolución están unidas por un mismo principio. Shklovski escribe: "Maiakovski era un hombre del futuro como debe serlo un comunista" (p. 148). Es muy curioso observar cómo las descripciones que en ellas se hacen de Maiakovski y de Lenin coinciden en presentarlos como hombres que supieron –cada uno en su campo- adelantarse a lo nuevo, anunciar y promover el cambio que los demás todavía no veían.

relativo al suicidio) que no conocía de primera mano. Shklovski es un personaje más de este libro –detalle por otra parte habitual en muchas otras obras suyas (cf. Depretto-Genty, 1985b)- que por su estilo compositivo recuerda más al *Viaje sentimental* que a un estudio crítico sobre un escritor. ¿Escogió Shklovski este estilo para hablar del poeta futurista ante la imposibilidad de dedicarle un estudio como los que realizara en su etapa formalista?

En cualquier caso, la obra esta compuesta con el peculiar método híbrido de Shklovski que dificulta la tarea de asignarla a un género canónico. El propio Shklovski se encargaba de dejarlo claro desde las primeras líneas del libro, desnudando el procedimiento compositivo: "Un libro sobre un poeta, si no es una biografía, se puede empezar de cualquier manera./ Ni siquiera en las biografías es preciso empezar por el principio" (p. 9)[5]. A pesar de la abundancia de material biográfico, es cierto que no se trata de una biografía convencional. En ocasiones, se tiene la impresión de que Shklovski ha escrito el libro a partir de la reconstrucción evocativa del contexto en que se escribieron los versos más significativos de Maiakovski: éstos se intercalan constantemente en el discurso de Shklovski sin previo aviso ni comillas de cita. Si a ello le sumamos los famosos párrafos de una línea cultivados por Shklovski, a veces resulta complicado saber dónde terminan exactamente los versos del poeta y dónde empieza la prosa del 'biógrafo'. Cada parte del libro (son cinco) está precedida por un resumen hecho por el propio Shklovski que adelanta fragmentariamente el contenido del capítulo. Éste transcurre abruptamente, saltando de recuerdo en recuerdo, interrumpido constantemente por anécdotas digresivas y reflexiones teórico-literarias.

La imagen predominante que Shklovski da de Maiakovski en este singular retrato es la de un poeta futurista, un artista dotado de una clarividencia superior capaz de ver más allá que el resto. Maiakovski es un descubridor, como Marco Polo, un hombre que sabe identificar lo nuevo cuando todavía está haciéndose y que se adelanta a su tiempo creándolo primero. Shklovski conecta en todo momento la visión futurista de Maiakovski con la época que le tocó vivir: el progreso, el cambio, la destitución de lo viejo, la revolución, fueron hechos que vivieron cada día los hombres de principios del siglo XX. Ahora bien, este contexto fue el mismo para todo aquellos que lo vivieron. Por eso, para Shklovski, lo

[5] Más adelante, vuelve sobre la misma idea: "No escribo unas memorias, ni siquiera una investigación. /No soy sistemático, no voy a estudiar a fondo el escritor, ni seré yo quien escriba su biografía" (p. 150).

importante sigue siendo, no tanto explicar este origen común, sino cómo unos pocos (los futuristas) sacaron de él un fruto artístico: "Un gran poeta nace con las contradicciones de su tiempo. Conoce antes que los demás la desigualdad de las cosas, sus variaciones, el curso de sus movimientos. Los demás ignoran aún el pasado mañana. El poeta lo define, escribe sobre ello, y no es reconocido" (p. 15).

Con este tipo de afirmaciones, Shklovski va perfilando el nuevo matiz cognitivo con el que va a reformar su concepto de desautomatización: la novedad artística viene precedida por una nueva visión del mundo. "Maiakovski consiguió reformar el verso ruso porque se había propuesto representar el mundo nuevo" (p. 122). Ahora bien, el mecanismo de la renovación perceptiva sigue siendo el mismo: Maiakovski refresca la tradición poética rusa gracias en parte a su condición de extranjero, de hombre de la periferia[6] que descubre la poesía tardíamente: "El Cáucaso custodió a Maiakovski, el Cáucaso le entregó una Rusia nueva, fresca, incluso el sonido de la lengua rusa nativa le resultaba nuevo" (p. 14). En algunos pasajes del libro se llega incluso a mantener la idea formalista de que el cambio literario viene motivado exclusivamente por necesidades formales: "La vieja novela y la vieja versificación habían de ser cambiados, porque la forma es la ley de estructuración del objeto, y la poesía de amor había cambiado" (p. 159).

En cualquier caso, la historia del arte sigue siendo para Shklovski una sucesión brusca de cambios, lo que demuestra la pervivencia de la valoración estética de la novedad y de la concepción vanguardista del arte: "El arte no cambia poco a poco. Las nuevas manifestaciones se acumulan sin que se tenga conciencia de ello, y luego se hacen conscientes de una manera revolucionaria" (p. 115). No es que Shklovski desprecie el valor de la tradición. Simplemente, considera que el trabajo progresivo y paulatino que prepara los grandes cambios no ha de tenerse tanto en cuenta en tanto que suele pasar desapercibido. Desde la perspectiva del impacto estético de la novedad, un cambio siempre

[6] Esta idea permaneció durante toda la trayectoria intelectual de Shklovski. Un poco más adelante leemos: "Todo lo que estaba fuera de la esfera del gran arte había adquirido una fuerza particular. Blok decía que una auténtica obra de arte sólo puede salir si se mantiene una relación no mediatizada, no libresca, con el mundo" (pp. 28-29). Asimismo, en el prólogo que redactó para las memorias de I. Olesha, Shklovski (1974) afirmaba: "Si has tenido la suerte de nacer en la frontera de dos siglos, vivirás una segunda infancia: la infancia de un mundo nuevo" (p. 9). Este dato, junto con los cambios que trajo la revolución y con la infancia de Olesha en Odessa (ciudad de paso y confrontación de extranjeros), eran mencionados por Shklovski para explicar la visión desautomatizadora que el escritor aportó a la tradición literaria rusa.

es percibido bruscamente, y de ahí, precisamente la conciencia de cambio y originalidad absoluta.

A partir de la cuarta parte del libro, Shklovski va trazando la imagen del Maiakovski 'poeta de la revolución'. Así, nos relata cómo el poeta trató de hacer participar los diferentes aspectos de su vida en la revolución y el partido, cómo cualquier tema que tratara en su poesía, por pequeño que fuera, lo hacía confluir con el de la revolución. Recuerda asimismo la alegría que le reportó a Maiakovski saber que *Opojaz* iba a estudiar el lenguaje de Lenin. Sin embargo, junto con estos datos, Shklovski se refiere también a cómo la teoría del hecho sostenida por *Lef* supuso un obstáculo creativo para la poesía de Maiakovski, a cómo los marxistas hablaron del fin del arte y mostraron un repudio hacia el arte no proletario que contradecía el interés demostrado por Marx hacia el arte clásico griego. El carácter contradictorio de estas referencias está estrechamente relacionado con la heterogeneidad que reinaba en aquel periodo de la NEP, evocado por Shklovski en esta obra. Dicha heterogeneidad tenía un claro reflejo en la propia constitución de *Lef*: junto con Maiakovski o Brik, estaba el propio Shklovski (entre otros) que se adhería a los ideales revolucionarios con bastantes reservas. El repaso de este periodo contradictorio le da pie a Shklovski para retractarse de sus excesos juveniles:

> "Empezaba a demostrar que el arte se desarrollaba independientemente de todo. De esta manera, *aún teniendo razón empíricamente, razón respecto a la base fisiológica de los fenómenos*, confundí con un nexo causal el nexo temporal de los cambios de las formas de artes distintos" (p. 106, el subrayado es nuestro).
>
> "Además quería demostrar la plena independencia del arte y del desarrollo de la vida. Mi teoría errónea era la del gen poético que se autodesarrolla.
>
> No vale la pena disculparse veinte años después. Soy culpable de haber creado una teoría limitada en mis conceptos de entonces, y con ello, de haber hecho más difícil su comprensión, *en lo que tenía de justo*" (pp. 122-123, el subrayado es nuestro).

Vemos, pues, en estos pasajes un rasgo típico de las obras que estudiamos en este epígrafe: Shklovski trata de mantener 'lo que tenía de justo' de su vieja teoría, trata de establecer una continuidad entre ésta y los nuevos frutos que ha obtenido con la maduración de su pensamiento en la etapa que se inicia tras la 'muerte del formalismo'. La bisagra entre una y otra etapa será el concepto de desautomatización que, en lo fundamental, sigue siendo justo y adecuado para explicar los fenómenos artísticos. Ya hemos visto cómo –directa o indirectamente- algunos pensadores marxistas (Brecht, la escuela de Frankfurt) lo habían

empleado para recalcar la capacidad cognitiva y analítica del arte. Las propuestas de Shklovski se acercan un poco más ahora a estas teorías, de manera que el peso de la reflexión recae aún más en la finalidad artística de recuperar la realidad a través de cauces no automáticos. Los términos de 'visión' o 'percepción' de la primera época ceden su puesto a los de 'comprensión', 'experiencia' o 'evaluación'[7], pero la mecánica de la desautomatización sigue siendo la misma: renovar las relaciones entre el lenguaje y el referente para que el segundo produzca en nosotros un impacto intenso de carácter estético. "El poeta sufre, en el intento de destruir las barreras entre palabra y realidad", afirmaba Shklovski en *Maiakovski* (1940, p. 109). La belleza, nos descubre ahora Shklovski, es también un modo (estético) de conocimiento.

Otra característica de las obras de este periodo es el mayor uso de citas de los pilares del pensamiento marxista, para fundamentar sus afirmaciones. La influencia de la estética kantiana –vía B. Christiansen- de la autonomía artística es sustituida por el enfoque histórico de las *Lecciones de estética* de Hegel. Asimismo, las alusiones a Marx, Engels o Lenin son más frecuentes en las obras a partir de 1930. Ahora bien, las citas de Lenin no son empleadas para corroborar las visión artística que defendían los marxistas de los años veinte, sino para dotar de fundamentos válidos al viejo concepto de la desautomatización en un periodo en el que ya no cabe la alusión a autoridades 'formalistas'. En la citada entrevista de 1967, Shklovski afirmaba: "Si he aprendido de un marxista en estética, no ha sido ciertamente de Plejánov sino de Lenin" (p. 34) y, confesaba que de haber leído antes sus *Cuadernos filosóficos*, "mi teoría de la *ostranenie* habría sido sin duda otra" (ibidem). En *Maiakovski*, las opiniones del Lenin sobre la excentricidad del arte teatral, le servían a Shklovski para legitimar y dotar de nuevo significado su tesis de la finalidad desautomatizadora del arte: "Hay una cierta actitud satírica o escéptica ante todo lo que se acepta comúnmente, es decir, un deseo de revolverlo todo, de demostrar lo ilógico de las cosas habituales" (p. 107). El 'escepticismo' al que alude aquí Shklovski, le sirve para confirmar su defensa de la independencia artística. El arte no refleja la realidad sino que la cuestiona, porque sólo así –indirectamente- puede dar cuenta de ella:

[7] Por ejemplo: "No es correcto interpretar el arte como un fenómeno de la palabra./ El arte se modifica junto con la realidad, busca las palabras y las supera para sentir la realidad, para analizarla" (1966, p. 90). O "El arte intenta sin cesar aclarar los límites del conocimiento del mundo" (Ibidem, p. 91).

> "Tolstoi basaba todo su realismo en la actitud escéptica ante lo que se acepta comúnmente, parafraseando la vida con otras palabras no automáticas.
> De esta manera el arte 'excéntrico' puede ser un arte realista.
> Es la tendencia de todo arte" (p. 108).

No se puede decir ya, pues, que el recurso de la 'rendición aparente', al que se había referido Sheldon (1975) para caracterizar el proceder de Shklovski en los últimos años del formalismo, reaparezca en las obras de este periodo. Más bien, lo que nos encontramos es ante un cambio de actitud, favorecida por el nuevo contexto histórico-social en el que escribe Shklovski, que suaviza el tono de provocación juvenil adoptando una postura más madura. Sin que esto convierta a Shklovski en un teórico literario marxista ortodoxo (aunque, bien es verdad que 'ortodoxo' no es un término que se ajuste precisamente a cualquiera de las obras de este escritor), el resultado de ello es una disposición más abierta a los métodos sociológicos de crítica literaria, un reconocimiento de la utilidad teórica de algunos de sus postulados. Por ello, repetimos, las afirmaciones que rechazan en el pasado formalista no deben tomarse tanto como una abdicación total como un intento de reaprovechar y pulir algunos de los hallazgos de su primera etapa. De otra manera, no se explica la pervivencia de parte de los rasgos de la vieja concepción poética: la explicación finalista del arte y la fijación por los problemas evolutivos más que por los de la génesis.

Las obras de este periodo parecen así una especie de palimpsesto en el que, si bien hay un profundo trabajo de reescritura y reciclaje, todavía es posible leer partes de los viejos textos. Así, por ejemplo, *Sobre la prosa literaria* (1966)[8], se concibe claramente como una reescritura de *Sobre la teoría de la prosa* (1925). Tal y como se confiesa en una declaración preliminar de intenciones: "Quiero determinar de nuevo para mí el camino del arte, su reiteración aparente, su actitud hacia la realidad, incluida la lucha por el color de la bandera, las emociones y el alma" (, p. 11).

Un síntoma claro de la nueva actitud teórico-literaria de Shklovski es la planificación de la obra como una gran historia de la prosa literaria, desde la antigüedad hasta nuestros días. Haciendo autocrítica, Shklovski reconoce el carácter erróneo de sus

[8] Hay que señalar que *Sobre la prosa literaria* (1966) es la tercera edición de una obra anterior titulada *Prosa artística* (1959), a la que Shklovski le añade unos capítulos sobre Gógol, Pushkin y Dostoievski (cf. Sheldon, 1977). *Sobre la prosa literaria* se presentaba en dos volúmenes, uno consagrado a la prosa occidental y otro a la novela rusa. La traducción española de 1971 sólo el recoge el primero de ellos, por lo que, en realidad, los textos que pasamos a comentar pertenecen a 1959.

planteamientos que interpretaban la literatura como un sistema puro e inmóvil, desvinculado de todo contexto socio-histórico, y se propone analizar la prosa a partir de su origen factográfico. Es decir, a partir de su vinculación con manifestaciones literarias como las relaciones de viajes, las crónicas históricas y los discursos forenses. La historia, nos dice Shklovski, es necesaria para entender el presente, el arte actual no sería como es si el arte clásico no hubiese sido como fue. Y viceversa: hoy no comprendemos el arte clásico como lo comprendemos si el arte actual no fuese como es. La contradicción ambigua típica del pensamiento de Shklovski está servida: parece que el enfoque histórico es escogido para retomar el viejo problema del cambio de la valoración artística. Así pues, pese a que se dan muchos más datos que en sus obras formalistas sobre el contexto histórico-social de gestación de las novelas analizadas, el propósito del libro es bien claro: "Lo principal para mí es separar aquello que dentro del arte es una continuación de lo nuevo que dentro de él ha surgido" (1966, p. 11).

Shklovski propone entonces la imagen del glaciar para ilustrar cómo la tradición viaja siempre sumergida en toda obra, como un bloque de hielo por el mar: vemos de él su punta, pero en cualquier momento ésta puede derretirse y hacer aparecer parte del gran cuerpo que se ocultaba bajo el mar. La imagen sugiere la pervivencia de la interpretación formalista sobre el cambio literario, motivado por la necesidad interna de renovación de las formas compositivas desgastadas antes que por los cambios sociales externos. Pero sólo la sugiere. En la nueva interpretación de la historia literaria que hace Shklovski, las formas se desgastan porque ya no se corresponden con las nuevas visiones del mundo que surgen con los cambios sociales[9]. En cualquier caso, la orientación hacia los problemas de la evolución literaria en la explicación de Shklovski está bien clara desde el principio. Junto con ésta, el otro resabio formalista del libro es el que defiende el carácter selectivo del arte, que parte de la realidad pero siempre de manera metonímica y con el objetivo de transformarla[10].

---

[9] Shklovski parece aceptar por fin las correcciones que en su día le hicieran Bajtín o el propio V. Zhirmunski en "Las tareas de la poética" (1921-1923) a su teoría de la evolución literaria. En este trabajo, Zhirmunski le había reprochado a Shklovski que la interpretación de la historia literaria como una sucesión de contrastes era demasiado amplia para poder explicar la dirección del cambio. Los nuevos gustos estéticos debían ponerse en relación con los cambios de mentalidad o visión del mundo.

[10] Se rechaza así la teoría marxista del reflejo. La ideología o la clase social importa menos que la propuesta de cambio, que el viaje a lo desconocido al que el arte invita: "El arte no es Viernes, el criado, y tampoco Robinson, el habitante y jefe de una isla./ El arte anima a emprender el camino, es como las lanchas de la *Eneida* de Virgilio, cruje en los embarcaderos, invitando a un nuevo y largo camino con un nuevo sentido y entendimiento. Siguiendo la llamada, se ponen los hombres de viaje" (p. 86). Otras veces, se recurre al

Del mismo modo que *Sobre la teoría de la prosa* abría con "El arte como artificio", *Sobre la prosa literaria* comenzaba con una reflexión sobre el idioma y el arte (pp. 13-15), en la que Shklovski repetía la oposición entre el lenguaje singularizador del arte y el carácter abstracto del lenguaje. La novedad esta vez recaía en que Shklovski acudía a los *Cuadernos filosóficos* de Lenin para fundamentar su oposición. Como si siguiera el guión de "El arte como artificio", Shklovski retomaba la cuestión del automatismo lingüístico y del arte como pensamiento en imágenes (pp. 16-26), defendiendo, de nuevo, que si el arte emplea las imágenes lo hace de un modo distinto del pensamiento habitual: en lugar de acercar lo desconocido a lo conocido, el arte vuelve desconocido lo conocido[11]. De esta manera, creando contradicciones, el arte obliga al pensamiento a salirse de sus órdenes habituales y contemplar la realidad de modo estético. La valoración formalista del contraste no ha cedido en el pensamiento de Shklovski lo más mínimo: "El movimiento-contraposición es lo fundamental en el arte" (p. 24). Pero ahora, la reflexión de Shklovski adquiere un tono más profundo y filosófico, que pasa de la simple mención del juego diferencial del arte a un intento por desentrañar un poco más en qué consiste el funcionamiento de este mecanismo:

> "La contradicción encerrada en la imagen poética es una cualidad indispensable para la asimilación artística del mundo. La imagen poética es concreta, pero no se basa únicamente en la contraposición, conseguida de distintos modos, sino que la conserva ella misma. [...]
>
> La asimilación artística, en general, abandona lo concreto, tratando de no perder ni atenuar los signos que no coinciden.
>
> Al conocer el mundo, el artista acerca infinitamente su razonamiento al objeto, lo acerca de tal modo, que consigue como una contemplación directa de la verdad. La alegoría no se anula con el conocimiento, tal como el término del acontecimiento anula la profecía-visión (pp. 25-26).

Es decir, Shklovski ya no se limita a señalar que la desautomatización de la percepción que opera el arte consiste en crear contrastes sorpresivos, sino que añade que

---

razonamiento ambiguo y circular para rechazar y afirmar al mismo tiempo la teoría del reflejo: "El arte refleja la realidad, pero ésta se realiza como resultado de un largo trabajo, a lo largo del cual se amplía la posibilidad de la representación, cosa que ocurre cuando surge el interés de reflejar" (p. 35).

[11] Esta vez, la autoridad de apoyo era la *Retórica* aristotélica: "La mayor parte de los giros bellos se consiguen con ayuda de metáforas y mediante el engaño del oyente: la persona advierte con más claridad que ha conocido algo nuevo si esto último es opuesto a lo que pensaba". A lo que añadía Shklovski: "Al hombre le hacen ver en lo conocido algo que él mismo no sabía. Los rasgos de lo conocido cambian de lugar, pero en aparente desorden, y al mismo tiempo este desorden representa un orden nuevo. / El orden antiguo, a menudo, no es lógico, sino únicamente habitual. La sola alteración renueva el objeto" (p. 18).

para que esos contrastes ejerzan su efecto deben quedar irresueltos, conservarse en el interior de la fórmula artística. Tenemos así conciencia simultánea de ésta (la perífrasis poética, la alegoría, la profecía) y de la realidad a la que remite, sin que en ningún momento podamos sustituir la realidad por su fórmula poética. Ello crea la ilusión de un acercamiento directo, no mediado, de la realidad; de una visión, como habría dicho Shklovski en su primera etapa formalista. Con ello, Shklovski se acercaba aún más a la estética de la negatividad de Adorno, o al conflicto no resuelto que propone la *différance* de Derrida, como mostrábamos brevemente en otro capítulo ("Historia y mapa del concepto"). Páginas más adelante, volvería a recurrir a una cita de los *Cuadernos filosóficos* de Lenin, para confirmar el movimiento de oscilación (entre la expresión poética y la realidad apuntada por ésta) que otorga al arte su dinamismo desautomatizador. Mientras existe este movimiento, se da el esfuerzo intenso que suplanta el 'clic' automático del reconocimiento y produce un resultado estético:

> "1) Una noción corriente abarca la diferencia y la contradicción, pero no el *paso* de lo uno a lo otro y *esto es lo más importante*. [...]
>
> 3) El intelecto que razona (la inteligencia) agudiza la diferencia embotada de lo diferente, la simple variedad de las nociones, hasta una diferencia *esencial*, hasta *lo opuesto*. Únicamente elevadas a la cima de la contradicción, las diferencias se hacen dinámicas (*regsam*) y vivas una respecto a otra, adquieren aquella negatividad que es la *pulsación interna del automovimiento y la vitalidad*" (111-112).

Shklovski se da cuenta ahora de que el efecto estético no depende tanto de una dificultad perceptiva como de ese mantener la percepción en una oscilación ante un hecho, que le impide clasificarlo dentro de cualquiera de los sistemas convencionales que existen para reducir lo desconocido a lo conocido. Así, no siempre que conseguimos comprender o captar algo difícil y costoso, obtenemos un efecto estético al vencer esa dificultad. La impresión estética proviene más bien de forzar la mente a mantenerse en el lugar previo a las asociaciones mentales, ya establecidas por las convenciones. Así lo precisaba más tarde Shklovski en *La cuerda del arco* (1975):

> "Para poder comprender lo que le dicen a uno, debe saber quién se lo dice y qué quiere decirle. A veces uno oye el principio de una conversación telefónica y las palabras resultan incomprensibles, pero en cuanto se cae en la cuenta de quién es el que habla, la conversación pasa al sistema de conocimiento de esa persona, al sistema de las relaciones de uno con esa persona, y todo se torna claro, aunque a

> veces le estén diciendo a uno cosas que exigen un gran esfuerzo para su comprensión...” (p. 164).

Junto con este tipo de reflexión abstracta sobre el funcionamiento de la contradicción artística, Shklovski incluía numerosos ejemplos literarios en los que dicho movimiento se concretaba: Homero (p. 31), Tolstói (pp. 39 y 44-45) Shakespeare (pp. 95-111), la novela corta (p. 118), etc. De todos ellos se destacaba, por encima de su contenido concreto, la presencia de un conflicto, de una disparidad interna estilística. Explotando el potencial cognitivo del fenómeno de la desautomatización, Shklovski examinaba el carácter ideológico de estas contraposiciones. Así, matizaba Shklovski acercándose al enfoque marxista, una nueva estructura artística no surge sólo por necesidades formales sino también por un cambio de mentalidad o de forma de vida, derivado en última instancia de un cambio económico-social. Descubrir, por ejemplo, que un determinado motivo del *Decamerón* lo tomó Boccaccio de Apuleyo, no tiene sentido si no se indica el nuevo papel que dicho motivo desempeña al aparecer reinsertado en su nuevo contexto. Boccaccio posee ya otra visión del mundo que la que se desprende de *El asno de oro*, lo cual determina grandes diferencias respecto de sus pretendidas fuentes.

Vemos, pues, que Shklovski emplea los concepto de ideología y de visión del mundo de una manera *sui generis*. Las obras de arte efectivamente reflejan la visión del mundo de su creador. “Toda unidad, en su base, se remonta a la unidad de la ideología” (p. 133). Pero a diferencia de la crítica literaria marxista, esta premisa no le da pie a Shklovski a reducir la literatura a sus condicionantes socio-ideológicos, sino que, por el contrario, le sirve para reafirmar desde este nuevo enfoque la acción desautomatizadora que toda obra de arte realiza sobre los parámetros cognitivos más automatizados: la gran literatura no se caracteriza por reflejar la realidad desgastada y automatizada de la que parte, sino por adelantarse a su tiempo y ser capaz de ver las nuevas realidades sociales e ideológicas que están forjándose en ese momento[12]. Éstas causan la incomprensión de sus contemporáneos que todavía se mueven en los parámetros que el nuevo arte muestra y denuncia como oxidados. El verdadero arte, pues, no refleja la época porque no coincide con ella sino con la que está por venir. Boccaccio, por ejemplo, fue grande por su labor subversiva y crítica

[12] Más tarde, en *La cuerda del arco* (1975), Shklovski redundaría en esta idea: “El gran arte contradice a su época al hallarse por delante de ella, o, más exactamente, al adelantarse a ella” (p. 147).

respecto del cristianismo y la moral de su época, que pronto iban a ser sustituidos por la nueva mentalidad laica y humanista, anunciada por sus obras.

Del mismo modo, el *Quijote*, explicado treinta años antes desde un enfoque puramente técnico, es valorado ahora por su función social subversiva. La nueva interpretación de Cervantes no difiere mucho en realidad de las últimas hipótesis del formalismo ruso, que, silenciado por el estalinismo, no tuvo tiempo de desarrollar. Como se recordará, ya entonces se proponía como clave del cambio literario la introducción de la lógica de los géneros literarios menores en el género literario canónico. Sólo esta nueva perspectiva podía revitalizar las formas tradicionales automatizadas. Partiendo ahora de la premisa de que cada género literario constituye un modo de representación de la realidad, Shklovski explicaba el *Quijote* como el resultado de la hibridación de dos géneros literarios: los libros de caballerías y la novela picaresca. Cervantes habría tomado de esta última una visión del mundo, que resultaba inhabitual y desestabilizadora si se aplicaba al mundo que reflejaban los libros de caballerías. El mundo cotidiano y de baja extracción social del pícaro, que muestra la realidad crudamente, sin tapujos y sin condena moral, en el que la supervivencia es la única ley válida, etc., choca y contrasta con el mundo idealizado de los libros de caballerías. El conflicto no sólo da como resultado una percepción renovada de la realidad ("tras la colisión de literaturas de distinto género, vemos el análisis de la realidad, que esta colisión ilumina", p. 199), sino también un nuevo tipo de novela. De ahí que Shklovski afirme en otro momento del libro que "el arte se desarrolla pasando inevitablemente por fases de autonegación" (p. 370). La novela se renueva así por negar lo que en esos momentos se entendía por novela.

Shklovski parece volver aquí a sus viejas afirmaciones formalistas del tipo "Tristam Shandy es la novela más típica de la literatura mundial". Todo protagonista, nos dice un poco después, es protagonista en tanto que niega la tradición del protagonista. Todo protagonista es, por tanto, un anti-protagonista. En el proceso complejo y reversible de la evolución literaria no resulta siempre fácil precisar la prioridad del cambio social respecto del cambio literario. Pero Shklovski no vuelve del todo a la vieja explicación formalista que sostenía que los escritores se mueven antes por motivaciones literarias que sociales. Tras estas motivaciones conscientes, existe un nuevo modo de percibir la realidad que no encaja en los viejos cánones y exige la creación de nuevos moldes: "Tras la negación de los

cánones del arte antiguo, a veces consciente, a veces inconscientemente, se oculta la negación de la antigua concepción de las leyes de la vida" (p. 371).

Acorde con esta visión del arte como método de análisis y de descubrimiento de nuevos aspectos de la realidad[13], Shklovski se centra sobre todo en mostrar de qué manera los distintos procedimientos literarios se distancian irónicamente de los modos habituales de representación. Así, los personajes de Robinsón Crusoe o Gulliver tienen un valor literario en tanto que trasladan la descripción de la sociedad (lo habitual) al contexto inhabitual de una isla desierta o un país imaginario. El cambio de perspectiva "ayuda a esclarecer relaciones que son difíciles de explicar en los lugares que realmente existen" (p. 213). Otro recurso para conseguir el mismo tipo de percepción desautomatizada es el de contar las cosas desde el punto de vista de un inadaptado socialmente: Tom Jones, hombre sin un lugar en el mundo, posee una visión poco habitual de la realidad que provoca asombro en los demás. Por si fuera poco, Fielding complica el juego de perspectivas construyendo la novela a partir de la contraposición entre la teología y la filosofía (las dos enseñanzas que recibe Tom Jones), y la posición del propio Fielding respecto de estas dos.

Por último, cabe destacar el que Shklovski no haya renunciado a su estilo asistemático y fragmentario de siempre. El propio título de la obra ya recoge el tono informal e híbrido que Shklovski adoptaba en la escritura de sus obras. No se trata ya de una 'teoría' de la prosa, como en 1925 (*O teorii prozy*), sino de un 'relato' (*povesti*) sobre la prosa literaria: "Esta obra no es ni un libro de texto ni un trabajo científico de tipo corriente. La forma de exposición es la charla de un hombre con una peculiar experiencia literaria de medio siglo de escritor y teórico del arte" (1966, p. 11). La 'charla' tiene como objetivo reemplazar el tipo de explicación que traza un camino demasiado claro al lector. Como es habitual en él, Shklovski no se lo da todo hecho sino que tan sólo se limita a "*ayudar* al lector a comprender algunos fenómenos del arte" (ibidem, el subrayado es mío).

El estilo informal sobre el que advertía aquí Shklovski, si bien está presente desde sus primeros escritos, ha sido puesto en relación recientemente para explicar sus últimos trabajos con el hecho de que Shklovski los dictara a un secretario (Ariev, 2005). Efectivamente, los rasgos de oralidad son perceptibles en muchas de sus últimas obras. El

[13] "el arte, al conocer el mundo, descubre nuevas contradicciones suyas y modifica continuamente los métodos de representar la realidad" (p. 189).

propio Shklovski afirmaba que sus discursos orales eran mejores que sus escritos y aquellos que pudieron asistir a alguna de sus conferencias o, simplemente, aquellos que tuvieron la oportunidad de conversar con él, lo recuerdan como un gran orador[14]. Rememorando una ocasión en que tuvo que ejercer de traductor simultáneo de Shklovski, L. Robel (2005) se ha referido a la impresionante capacidad que tenía el formalista ruso para improvisar un brillante discurso teórico de forma casi espontánea, en el que los saltos de un asunto a otro, las asociaciones inesperadas o los dobles sentidos complicaban bastante la tarea de su traducción. Este "deslumbrante poema teórico improvisado", era descrito por Robel como sigue:

> "un teatro teórico de un solo actor que pronuncia un soliloquio shakespeareano en el que se entremezclan la teoría literaria, las obras de todos los tiempos y todos los países, la autobiografía, la anécdota, las citas de la Biblia, el aire del tiempo, cómo va el mundo, los objetos de todos los días, las piedras-conchas-ramitas-bagatelas y los grandes problemas de la existencia humana y de la vida cósmica" (p. 7).

Ariev (2005) iba un poco más lejos y bautizaba los últimos trabajos de Shklovski directamente como 'obras para la conversación' o 'poesía del discurso oral trascrita sobre el papel'. De este modo, argumentaba, se explica el que sus obras se construyan con múltiples capas, sin una coherencia lógica inmediata, con alguna falta ortográfica, con repeticiones aparentes de textos anteriores[15], etc. Su famoso método de asociaciones y saltos bruscos busca convencer al auditorio por otros recursos que los de la argumentación lógico-lineal. Para Ariev, que conoció personalmente a Shklovski, es muy clara la intención 'retórica' del formalista, del que recuerda haber oído en múltiples ocasiones que "el arte es 'como quien dice un debate judicial'" (p. 19). En cualquier caso, tanto la descripción de Robel como la de Ariev, nos parece, podrían servir perfectamente para caracterizar la mayoría de los discursos –ya sea oral u escrito- producidos por Shklovski a lo largo de toda su carrera.

---

[14] Ello, repetimos, no constituye una característica del último Shklovski, cuya intervención en 1913 en el café cabaret *El perro errante* con su charla sobre "La resurrección de la palabra", fue descrita por Livshits (1971) como sigue: "hablaba con un brío que no era fingido, con ardor y soltura, sin tener necesidad de ningún papel. Sólo nos quedaba felicitarnos por un aliado así" (p. 195). En cuanto a la preferencia de Shklovski por el discurso oral sobre el escrito, Brik la relacionaba con las posibilidades que el primero le ofrecía a Shklovski para expresar libremente sus opiniones sin las tretas a las que se veía obligado en sus escritos de la época estalinista: "Es serio cuando habla y bromista cuando escribe" (citado por Depretto-Genty, 1992, p. 199).

[15] "Es difícil decir si Shklovski, en los monólogos de este tipo, reproducía sus textos o si los pensaba de nuevo" (p. 19).

***

Tras *Sobre la prosa literaria*, Shklovski se embarcaba en la escritura de sus memorias, que publicaría unos años después con el título de *Érase una vez* (*Žili Byli*, 1961). La elección de la fórmula de inicio de los cuentos populares para titular una obra autobiográfica (y por lo tanto, supuestamente no ficticia) adelanta ya el carácter mixto del libro, así como su acentuado tono oral y desenfadado al que nos acabamos de referir como característica de sus obras finales. Shklovski declara abiertamente que ése es el mejor tono para describir el trascurso de una vida, llena de cambios, tachones e incongruencias. La vida, "la arrugas y la tiras como un papel, un borrador, esperando el momento de pasar a limpio el manuscrito. Pero es imposible vivir 'en limpio'" (p. 30). El recuerdo además procede a saltos ("No escribo de modo fragmentado porque ése es mi estilo, sino porque son los recuerdos los que están fragmentados", p. 114) y de ahí que Shklovski opte por la presentación de un borrador antes que por una obra reelaborada y definitiva. El carácter elíptico y fragmentado del 'borrador' hace funcionar al relato como un instrumento que obliga al lector a repetir el proceso de su escritura, que lo saca de la actitud cómoda y habitual como consumidor de obras fácilmente acabadas.

Érase una vez anuncia un esquema tripartito similar al de *Tercera fábrica*: Shklovski anticipa que la primera parte va a dedicarla a rememorar su infancia, la segunda a relatar los años de juventud que compartió con *Opojaz* y el futurismo, y la tercera a su vida y trabajo en el mundo del cine. Sin embargo, como si quisiera demostrar una vez más que los planes iniciales se ven siempre desmentidos por su desarrollo, esta última parte finalmente no aparece. La obra se publicó ampliada en 1964 y en 1966. Nosotros hemos manejado esta última versión, recientemente traducida (en marzo de 2005) al francés por M. Zonina y J. Ch. Bailly.

Como libro de memorias, *Érase una vez* contiene un buen número de páginas en las que Shklovski revisa y revalúa su pasado formalista. Como es habitual, resulta difícil determinar la verdadera amplitud del grado con la que Shklovski gira hacia el marxismo. En algunos pasajes, el crítico ruso atribuye los 'errores' de su etapa formalista a la época que le tocó vivir; en otros, se atribuye a sí mismo toda la responsabilidad; otras veces, se

considera incapaz de juzgar objetivamente algo en lo que participó como protagonista[16]. De nuevo, parece que Shklovski, en lugar de arrepentirse de su pasado, lo que busca es ofrecer una perspectiva ajustada a los cambios que componen el trayecto de una vida.

En las páginas que dedica a relatar su etapa en *Opojaz*, Shklovski escribe abiertamente: "los miembros de *Opojaz* fueron, en su mayoría, favorables a Octubre" (p. 184). Kushner ya era comunista antes de la revolución; Polivánov, Iakubinski y Brik se convirtieron tras ella; Tiniánov trabajó como intérprete en el KOMINTERN cuando casi toda la *intelligentsia* se abstenía; Eichenbaum trabajó en la editorial Goslit buscando crear una nueva teoría sobre el autor literario. En cuanto a sí mismo, Shklovski admite haber sido el más tardío en aceptar el marxismo ("Marx y Lenin, los leí más tarde"), pero se excusa afirmando: "Ése fue el destino de mucha gente de mi generación" (p. 185). Shklovski se describe a sí mismo como un joven un tanto irreflexivo, sediento de acción y poco entendido en política, ciego ante el futuro que se abría con la revolución.

A continuación, retrata con detalle a sus compañeros de *Opojaz*, valorando lo apropiado y equivocado de sus ideas con criterios aparentemente marxistas. Por ejemplo, cuando se ocupa de Eichenbaum, expone las limitaciones de su teoría del *skaz* apoyándose en argumentos muy diferentes de los expuestos durante su época formalista. El *skaz*, corrige Shklovski, no es un modo de expresión autosuficiente sino una más de las formas que tiene el hombre para expresar su percepción del mundo, la esencia de la vida. El método de análisis inmanente que defendieron los formalistas es un método falso que confunde la verdad con las limitaciones de la perspectiva desde la que contempla su objeto de estudio. Retomando la paradoja de Zenón que ya empleara en *Literatura y cinematógrafo* (1923), Shklovski lo ilustra como sigue:

> "Dividiendo el recorrido de una flecha en segmentos infinitamente pequeños, se puede probar, de modo ilusorio, que en cada instante segmentado la flecha sólo se encuentra en un punto y, de golpe, tratar de demostrar que esta flecha no se mueve porque el movimiento es el paso de un punto al otro. Habiendo segmentado una obra en unidades estilísticamente cerradas, se puede probar que ésta no va a ninguna parte, pero eso es falso" (pp. 207-208).

[16] La parte en la que se encuentran más autoinculpaciones abre con un capítulo titulado, curiosamente, "Sobre el tiempo más que sobre mí". En otro momento del libro, sin embargo, había afirmado: "La forma del pensamiento pertenece al hombre, la elevación del pensamiento al tiempo./ Si un hombre es culpable, el error le pertenece también a él. No vayamos a cargar la responsabilidad de nuestros errores sobre la espalda del tiempo" (p. 116). Más adelante, sentencia: "En tanto que miembro de ese movimiento no conozco la escala de nuestros errores ni la escala de nuestros éxitos" (p. 178).

Shklovski se auto-inculpa incluso como responsable de los errores de su compañero Eichenbaum, al que arrastró por el mal camino, y confiesa: "yo no llegué a ningún resultado porque mi percepción del mundo era falsa, y lo que la época, la juventud y el talento nos habían dejado directamente entre las manos no llegó a nada por causa de nuestros errores filosóficos" (p. 208). Sin embargo, un poco más adelante, se refiere a la perspectiva historicista abierta por Tiniánov como la vía que permitió al formalismo salvar los obstáculos del inmanentismo estático inicial: "En su libro *Arcaístas e innovadores*, la cuestión es la del cambio del significado de la forma literaria, la de los diferentes usos de la forma según las ideologías. Así, en cierta forma, él rechazó el formalismo que seguía la vía del 'procedimiento literario'" (pp. 213-214). Este nuevo enfoque hace que Shklovski crea necesario modificar sus retractaciones. El formalismo no fue tanto un enfoque erróneo como incompleto, al que no se le dejó tiempo ni espacio para el ajuste y readaptación de las propuestas iniciales[17]:

> "Nos arrepentimos de los libros no escritos, sólo resumidos. Pero la vida misma tiene sus lagunas que hay que completar ahora. No terminamos de escribir algunas cosas, escribimos muchas falsas, refutamos muchas equivocadamente. Ahora que he leído las propuestas de Shaw sobre Tolstói y los artículos de Brecht sobre la dramaturgia, pienso que mis ideas sobre la 'desfamiliarización' y especialmente sobre Tolstói, eran justas pero estaban mal explicitadas" (p. 214).

Vemos, pues, de nuevo, cómo tras la confesión primera y abierta de sus errores, Shklovski va añadiendo poco a poco argumentos que matizan dicha confesión e, incluso, que la vuelven totalmente invalida mediante un giro irónico. Las palabras dicen una cosa, la manera de pronunciarlas y los actos que la acompañan, otra. Para demostrar la justeza de su teoría del extrañamiento, Shklovski la pone en práctica en una argumentación que retoma los 'mea culpa' anteriores y les da la vuelta: Shaw ofreció una interpretación de Tolstói más correcta porque su posición de observador extranjero le permitía ver con mayor claridad las relaciones que unían el arte y la sociedad de Tolstói. Del mismo modo, sus compañeros que

[17] Más adelante considera que la teoría del ritmo y del *siuzhet* ha empezado a desarrollarse de manera seria y eficiente gracias a las primera piedras puestas por los formalistas, y repite, haciéndose eco de unas palabras de Eisenstein, que lo único que le faltó a *Opojaz* fue tiempo: "la verdad y la autenticidad existen siempre en la vida, pero una vida no basa normalmente para alcanzarlas" (p. 221).

procedían de un ambiente social acomodado, comprendieron al instante el lado positivo de la revolución que Shklovski, criado en una familia pobre[18]:

> "Me siento completamente culpable de no haber comprendido, viviendo en la URSS, lo que Bernard Shaw había comprendido en la Inglaterra de 1921. Yo no había entendido el 'problema social'. No había visto el bosque detrás del árbol. Habría podido verlo si hubiera conocido a gente que supiera desligarse del pasado. Como Evgueni Polivánov. De la familia Lovachevski, hombre de convicciones conservadoras, cambió con la revolución" (p. 215).

Pero, como se puede observar, se trata más de una conclusión implícita que de una declaración abierta o directa. En su rechazo a formular afirmaciones definitivas, Shklovski prefiere dejarle al tiempo la responsabilidad de juzgar el valor de *Opojaz*: "¿En qué medida nuestro trabajo servirá a la humanidad libre?" (p. 218). Incluso, cuando se pregunta sobre las causas que condujeron al final de esta asociación para el estudio del lenguaje poético, Shklovski no se atreve a atribuirle la responsabilidad a 'las órdenes administrativas' y prefiere hablar de 'agotamiento del método'. Poniendo en práctica su propia teoría de la evolución y el cambio, aunque oculta y respaldada por unas palabras de Lenin, Shklovski se refiere a una situación demasiado cómoda, con demasiados "hábitos, alumnos, clichés" (p. 218), que impedía la renovación del método tan necesaria para el progreso del pensamiento. Y concluye: "creo que una vez que cada uno de nosotros llegó al marxismo por su propio camino, deberíamos haber vuelto a la teoría de la literatura renovando nuestro conocimiento y destreza" (p. 220). Justamente, esto es –en nuestra opinión- lo que trata de hacer Shklovski en su última etapa, en la que se suceden de manera casi obsesiva las relecturas de su pasado biográfico e intelectual.

Como ya se habrá observado y como se mostrará en las páginas siguientes, las obras post-formalistas de Shklovski no introducen ninguna idea nueva respecto de lo que fue su concentrada trayectoria investigadora hasta los años treinta. Si acaso, como decimos, transforman y readaptan los conceptos del pasado buscando nuevas aplicaciones, pero el hallazgo 'original' resulta más raro de encontrar. El hombre es limitado. Cuando llega a la vejez, descubre que son más ya los años vividos que los que le quedan por vivir, y empieza a recordar, a revivir lo vivido. *Érase una vez* es una autobiografía. Pero también es un libro

[18] Esta inversión de la simpleza y unidireccionalidad interpretativa marxista, como se recordará, no era nueva: Shklovski la había empleado ya como base de su argumentación en *Material y estilo en la novela de Lev Tolstoi "Guerra y Paz"* (1928).

de teoría de la literatura, una crónica de los años veinte en Rusia o una galería de retratos de hombres ilustres. Lo mismo podría decirse de *Maiakovski* (1940), *Sobre la prosa literaria* (1966), *Einsenstein* (1972), *La cuerda del arco* (1975), *La energía del error* (1981), o su última *Teoría de la prosa* (1983). En cierta forma, todas estas obras son una especie de memoria de vida y teoría literaria pasadas. La amplia perspectiva temporal desde la que se contempla el pasado, le permite a Shklovski matizar ahora algunas de sus primeras nociones. Por ejemplo, el joven que había defendido que la línea de la evolución se caracterizaba por un avance brusco, a saltos, afirma con casi setenta años: "Tenemos la impresión de que [la vida] no evoluciona, sino que se la desplaza bruscamente. Sólo decenios después, comprendemos las relaciones" (p. 115).

La fascinación por el cambio que guiaba su concepción poética juvenil parece ceder ahora ante la constatación de que los cambios son, en realidad, variantes de unas pocas constantes[19]. El contexto histórico en el que transcurrió su juventud, caracterizado por una sucesión de cambios súbitos y violentos, confirmaba esta visión: "El mundo ha cambiado más desde la revolución de Octubre que en los milenios anteriores" (p. 52). No obstante, con la edad y el establecimiento de las cosas, Shklovski tiene tiempo para detenerse y reflexionar sobre el pasado. El recuerdo también produce efectos 'desfamiliarizadores'. Mirar hacia el pasado es como entrar en tu viejo apartamento: todo está tal y como lo dejaste pero ya no te pertenece. Shklovski se reconoce y no se reconoce al mismo tiempo en aquel niño y aquel joven que relatan sus memorias: "Vivimos sin detenernos: el pasado no desaparece, somos como éramos antes, y diferentes" (p. 82).

El cambio sigue siendo uno de los temas principales de las obras de Shklovski, sólo que ahora aparece tratado bajo la máscara del paso del tiempo, de lo que en una obra posterior bautizará como 'la disimilitud de lo similar'. Quizás fuera la escritura de sus memorias, la contemplación de sí mismo como un extraño, desde un 'sí mismo' diferente, lo que le diera la pista para acuñar esta acertada expresión. En cualquier caso, la sensación de 'la disimilitud de lo similar' no sólo se experimenta en una vida llena de cambios como la de Shklovski, sino en cualquier objeto histórico moldeado por las manos del tiempo. La literatura, desde un punto de vista formal, posee unas estructuras relativamente limitadas.

[19] El viejo Shklovski recuerda a propósito unas palabras del viejo Tolstói: "Decís que el tiempo pasa. ¡Qué insensatos! Sois vosotros los que pasáis" (p. 112).

Ahora bien, encontrar las semejanzas estructurales no sirve de nada, afirma Shklovski, porque se trata tan sólo de una similitud aparente. Maiakovski, por ejemplo, empleó la rima para producir deformaciones semánticas, tal y como ya lo habían hecho los simbolistas. Sin embargo, Maiakovski "lo hacía por otras razones y la significación era diferente" (p. 145). La clave del arte está, pues, en saber ver esa disimilitud de lo similar. Desde este punto de vista, el valor artístico del poeta futurista reside en que:

> "utilizaba de manera diferente lo que había sido creado antes que él. Todas las palabras están ya en los diccionarios [...] pero la vida y el artista reorganizan las estructuras poéticas y cambian el significado de las palabras, obligándolas a expresar su tiempo.
>
> Es muy fácil establecer una relación entre dos artistas a partir de una supuesta repetición formal, pero eso no aporta gran cosa porque lo que realmente cuenta, es la modificación de la interpretación de esa forma que, de golpe, ya no es la forma antigua sino una nueva.
>
> Esto la parodia lo muestra muy claramente. *Don Quijote* no es una novela de caballería, en una novela de anti-caballería y al mismo tiempo –y esto es lo esencial- es la novela de un caballero de los nuevos tiempos, un humanista" (p. 144).

Apoyándose en este argumento, Shklovski defiende que el arte abstracto que triunfa en ese momento en América, debe ser considerado con un criterio distinto del que se usó para defender la vanguardia rusa de principios de siglo: "Otro tiempo, otro significado" (p. 177). Es más, Shklovski considera que el arte actual es un cliché formal vacío que copia los logros del cubismo y el primer arte abstracto. Éste había surgido para destacarse del fondo del arte burgués convencional y automatizado, pero tanto en este arte como en el lenguaje *zaum* de los futuristas, existía una búsqueda del sentido, una lucha por llegar a lo real (sólo que por otras vías). Sin embargo, en opinión de Shklovski, el arte de los sesenta rehuye la realidad y la comprensión del mundo, rechaza la representación, la construcción de un sentido. Shklovski critica la proliferación de revistas de arte, en las que predomina una reproducción de los cuadros más brillante y efectista que fiel a los verdaderos colores de la obra en cuestión. De ahí que, en lo que se refiere a la abstracción americana de los sesenta, concluya que el arte se ha degradado "hasta devenir un souvenir de abstracción. Lo que era una vía, una búsqueda, aquello en nombre de lo cual se pasaba hambre, se ha transformado en una moda, una corbata llamativa" (p. 178).

A primera vista, las afirmaciones de Shklovski parecen confirmar en el crítico ruso el desinterés propio de la vejez por las últimas novedades artísticas. Sin embargo, lo que

está expresando verdaderamente Shklovski con esta queja es la lucha de siempre contra los automatismos formales, el ataque a lo epigónico, la reivindicación de una originalidad artística radical. Sólo que desde esta interpretación sociológica de la originalidad poética, que ya veíamos en *Sobre la prosa literaria* y que continúa en sus obras posteriores, Shklovski redefine las ideas principales de su poética formalista: la necesidad de renovación de las formas no es ya sólo una necesidad de tipo interno por romper con los automatismos formales, sino que aparece inscrita en el sentido de la Historia. La perspectiva evolutiva y anónima sigue manteniéndose para observar el arte, sólo que ya no se trata del anonimato de los procedimientos literarios, contemplados en su evolución inmanente, sino del anonimato colectivo de la humanidad:

> "El poeta se busca en las vías de la palabra que guarda en ella el pensamiento de la humanidad.
>
> El hombre vive para alcanzar la visión verídica de las cosas, pero no debe por ello perder todo acceso al otro, extraviarse en el laberinto polvoriento de las sensaciones individuales.
>
> El hombre toma conciencia de sí no para hablarse o para hablar de sí mismo, sino para hablar a los otros. En eso radica el único proceso del conocimiento de uno mismo.
>
> La sucesión de escuelas literarias está ligada a los cambios de objetivos que el arte se formula. Al mismo tiempo, toda forma literaria, atravesando la conciencia de la lengua, aspira a la utilización global de la conciencia humana, redefine la significación de lo bello, de lo conmovedor, de lo necesario, de lo espantoso y repiensa la correlación entre las significaciones, es decir que redefine la forma de la obra" (p. 175).

Consciente de que: "Un escritor solo es una multitud, es la revelación del pensamiento de la humanidad entera" (p. 122), Shklovski sabe que sus ideas, como su vida, también pasarán y quedarán reducidas a un círculo más en el gran tronco de la humanidad. Pero, como futurista y anciano a la vez, acepta la ley natural del tiempo y cierra sus memorias con una despedida: "Gabriel, soplando su trompeta, no nos anuncia a nosotros sino a los que llegan para reemplazarnos" (p. 258).

***

En 1972, Shklovski publicaba un libro sobre el cineasta ruso Eisenstein, *Kniga ob Eizenstejne*. El estilo compositivo era muy similar al que había empleado treinta años antes

para escribir su libro sobre *Maiakovski* (1940): abundan los datos históricos y biográficos[20], se busca reconstruir el contexto genético de los hallazgos artísticos del director ruso[21], y se continúa la caracterización del artista como el hombre capaz de descubrir la novedad antes y mejor que los demás: "El genio había encontrado el oro del futuro en las basuras./ Lo nuevo entraba en la vida sin ser reconocido, sin ser nombrado; entraba negado, como algo extraño, singular" (p. 36). Así, el artista, si bien está determinado por los cambios sociales de su época, se sitúa en una posición de adelantado respecto de ésta: "El tiempo no se sabe contemplar a sí mismo, si no se lo sugiere el arte" (p. 88). En cuanto a las características formales del estilo de Shklovski en esta obra, cabe señalar la adopción de una perspectiva narrativa propia del libro de memorias, en la que abundan las digresiones, los saltos en el tiempo, los procedimientos de la puesta al desnudo y el poder expresivo del contraste. Por ejemplo, el libro comienza a partir de una comparación entre Eisenstein y Chaplin. Shklovski confiesa que la vida y obra de ambos cineastas no tienen mucho en común pero que, precisamente por esa razón, los compara para obtener una iluminación más poderosa a partir de este contraste.

Pese a la apariencia un tanto desordenada y repetitiva de la obra, es posible encontrar en ella varios ejes temáticos que reaparecen en diferentes partes de la narración. Uno de ellos es el montaje, cuestión ineludible cuando se trata de hablar de Eisenstein pues, si por algo es recordado este cineasta, es por sus contribuciones al desarrollo de este procedimiento cinematográfico. La cuestión del montaje se encuentra estrechamente ligada a la cuestión de la mimesis y de la dependencia artística respecto de la realidad. En sus primeros escritos sobre el cine (años veinte) –recordémoslo-, Shklovski había identificado el montaje como el procedimiento artístico por excelencia del cine, mediante el cual el director puede superar las dependencias miméticas impuestas por la necesidad de fotografiar los objetos reales. A través del montaje, los cineastas transforman el material fotográfico al recomponerlo en un orden específicamente artístico. Cincuenta años después, su visión del montaje reaparece con algunas matizaciones. Por un lado, trata de analizar las

[20] Justificados como sigue: "Sergei Mijailovich decía que había revivido su vida en sus films, decía que los films eran la verificación de la vida" (p. 23).

[21] El cambio de visión del mundo que trajo la revolución está en el origen de muchos logros artísticos: "Sergei Mijailovich afirmaba siempre que era una criatura de la revolución. Podemos afirmarlo no sólo de él, sino de toda nuestra generación. Hemos sido creados por la revolución. Nos ha enseñado a respirar, sin la revolución habríamos sido unos decadentes" (p. 72).

causas técnicas y formales que dieron como resultado la creación del famoso 'montaje de atracciones'. Por otro, trata de mostrar cómo mediante el montaje, el artista conoce el mundo al tiempo que lo transforma.

Las causas 'técnicas' que motivan la aparición del montaje de atracciones, las encuentra Shklovski en la necesidad de renovar los procedimientos más desgastados del *siuzhet*. El montaje de atracciones nace así como una parodia de los métodos más convencionales empleados por el teatro –Eisenstein comenzó su carrera artística en este medio- para conectar los distintos episodios de una obra entre sí. Mediante el nuevo tipo de montaje, Eisenstein pretendía desviar la atención centrada en la conexión argumental y potenciar el poder expresivo de los fragmentos:

> "El espectáculo pretendía que cada una de las atracciones influyese aisladamente en las emociones del espectador.
>
> La intriga paródica era únicamente un pretexto para las atracciones: se trata de un *montaje de imprevistos*.
>
> En ese caso el montaje no era uno de los medios para crear una construcción semántica que obligue a reinterpretar repetidas veces cada uno de los fragmentos de la obra o su conjunto. No, el montaje unía lo que no se puede unir, subrayaba la extrañeza de la sucesión de las atracciones" (p. 82).

Más adelante, Shklovski se refiere a las deudas de esta técnica extrañificadora respecto de su concepto de *ostranenie* (cf. p. 142). Lo que nos interesa destacar ahora no es tanto este dato ya conocido y mencionado por numerosos estudios, como la reflexión que desarrolla Shklovski a partir de aquí sobre los motores de la evolución artística. En su etapa formalista había apuntado a la voluntad de desautomatizar la tradición precedente como la principal causa del cambio artístico[22]. Como vemos, en parte, Shklovski aún mantiene esta hipótesis: "La imitación se transforma involuntariamente en parodia" (p. 18), afirmaba en otro pasaje de esta obra. Es decir, un creador verdaderamente original parte de la tradición anterior pero no puede sino parodiarla. Las obras que se quedan en la simple imitación no pasan de un valor artístico meramente epigonal. Este hecho apuntado ya en su periodo formalista, recibe ahora una explicación más completa y detallada. La parodia no supone una simple puesta al descubierto del carácter convencional de un procedimiento. La parodia

[22] En otros pasajes, podemos encontrar también la idea de que los cambios muchas veces vienen determinados por necesidades formales, a las que luego se busca cómo reforzarlas con otro tipo de elementos: "la nueva forma debe ser tratada como los caballos de Frisia: hay que adelantarlos y luego defenderlos por los flancos" (p. 63).

desenmascara el convencionalismo para trascenderlo y conocer la realidad al que dicho procedimiento apuntaba. Si bien esta idea estaba ya de manera implícita en sus viejas observaciones sobre los procedimientos de la puesta al desnudo, Shklovski lo dejaba ahora bien claro apoyándose en la autoridad de K. Marx. Se trataba, en realidad, de una cita que el pensador alemán hacía de la *Fenomenología del espíritu*, en la que Hegel reflexionaba sobre la comicidad del *Sobrino de Rameau* de Diderot:

> "La conciencia escindida, que se conoce y expresa a sí misma –dice el viejo Hegel-, es una sonrisa sarcástica frente a lo real, y frente a la complejidad del todo y de sí misma; es, al mismo tiempo, también un eco de toda esta complejidad, un eco que se oye a sí mismo... Es la naturaleza de todas las relaciones que se autodestruyen, y una consciente ruptura de estas relaciones... En lo que se refiere al retorno a la mismidad, la vanidad de todas las cosas es la misma vanidad de esta mismidad, o sea que la mismidad es vana... Pero como autoconsciencia indignada conoce la propia existencia escindida, y con este conocimiento se ha elevado por encima de ella... Todas las partes de este mundo alcanzan aquí el momento en que su espíritu (*sein Geist*) se expresa, o el momento en que sobre ella se afirma y se dice en chanza (*mein Geist*) qué es" (p. 86).

Luego, junto con la parodia de una tradición automatizada, hay que contar también como motor del cambio artístico con la voluntad de expresar una realidad que sólo el artista ha sido capaz de ver. El problema de la mimesis reaparece de nuevo y Shklovski lo resuelve de forma que la dependencia artística de la realidad no se muestra incompatible con la defensa de una especificidad artística. El arte remite a la realidad, afirma Shklovski, pero no a la realidad tal cual la percibimos habitualmente. El arte analiza la realidad para extraer de ella aquello que no resulta evidente y que, sin embargo, es más real que la realidad aparente. El arte desmonta y recompone la realidad para, fruto de ese movimiento dialéctico que le es propio, extraer de ella su esencia más verdadera. De ahí que Shklovski defina la tarea del artista como un 'saber mirar a lo esencial', un "saber inventar y saber renunciar a lo que se ha inventado, mientras se tiende a lo esencial" (p. 115).

Si el arte implica 'saber mirar a lo esencial', esto significa que los significados que vehicula tienen un alcance universal. "El arte sabe expresar un caso particular de manera de hacer sentir lo universal" (p. 143), afirma. Frente al relativismo histórico de su primera etapa, Shklovski parece acercarse ahora hacia la postura universalista:

> "A veces, el arte consigue romper la cáscara que protege al hombre y hace aflorar por un instante el núcleo más profundo, la esencia humana más verdadera.

> [...] el arte puede superar la época que le ha dado vida, ya que a través de él ilumina la esencia auténtica del objeto. Es como si consiguiese dominar el tiempo, encontrar una verdad y una moral absolutas. Por este motivo un actor ocupado en recitar el papel de otro actor en una pequeña compañía ambulante llora, al hablar de Hécuba, aún cuando personalmente Hécuba le da igual". (p. 120).

Ahora bien, como veremos un poco después al ocuparnos de su obra dedicada al problema de 'la disimilitud de lo similar', el universalismo de Shklovski es un universalismo muy particular, más atento al carácter concreto de las obra artísticas que a su alcance universal. Por el momento, Shklovski se limitaba a describir lo que entendía por este 'saber mirar a lo esencial', ilustrando su razonamiento con el siguiente ejemplo: los primeros intentos por construir un aparato volador resultaron un fracaso por permanecer demasiado fieles a la forma del pájaro. El hombre inventa el avión sólo cuando separa las funciones implicadas en el vuelo –el ala sirve tanto de planeador como de hélice- y las reasigna en una estructura nueva. "Sergei Mijailovich lo había comprendido. Se había dado cuenta de que era imposible copiar un objeto para hacer otro. Es necesario esclarecer el principio estructural de este objeto y utilizarlo de manera nueva" (p. 93). El razonamiento de Shklovski ponía de manifiesto dos cosas: 1) que cada material impone una lógica constructiva específica. 2) que el arte implica siempre una cierta forma de mirar y comprender la realidad, un tipo de trabajo que extrae algo que no se da naturalmente en ella. La imitación artística de la realidad pasa siempre por la transformación de la misma: "La cultura humana es «fruto de un montaje». (p. 94). De ahí que resulte necesario deformar la realidad para conseguir un mejor efecto de lo real. El arte, por tanto, vehicula funciones, efectos, emociones, etc., se interesa por el vuelo y no por el pájaro.

La forma más simple de montaje artístico es el de yuxtaponer dos fragmentos que no se dan juntos necesariamente. Desde sus inicios, el arte ha ido ideando diversos procedimientos para segmentar la realidad y recomponerla de forma más perceptible: desde las mayúsculas de las palabras o los espacios entre ellas, hasta la frase, los capítulos o el telón del teatro: "La palabra concreta es percibida mediante el montaje. [...] Y probablemente no existe percepción fuera de la del 'montaje'" (p. 96). Los fragmentos de realidad de los que se vale el arte, hay que tomarlos como lo que son: piezas que pertenecen a un todo mayor (la obra de arte) y no copias parciales de la realidad. De ahí la crítica de Shklovski a aquellos que censuraron la falta de realismo de una escena de *El acorazado*

Potemkin en la que se veían gaviotas al alba. Eisenstein sabía perfectamente que las gaviotas no vuelan al alba. Simplemente se había servido de la filmación de una niebla como si se tratara de un alba para enfatizar el dramatismo de una escena determinada:

> "se trataba de otra cosa. Se trataba de que las leyes interiores del arte revelan con sus propios instrumentos la esencia de la obra, la hacen comprensible al espectador. Éste comprende por su cuenta y no se preocupa de los errores. Cuando el espectador ríe o llora ante un libro, no ve cada una de las letras, se limita a avanzar, a través de su disposición, hacia la propia *meta*" (p. 113, el subrayado es nuestro).

El artista no se limita, por tanto, a fotografiar lo real sino que persigue el objetivo de producir un efecto más intenso de lo real. De ahí la insistencia constante de Shklovski en la necesidad de estudiar el arte siempre pensando y mostrando la finalidad perseguida por los distintos procedimientos[23]. Otro ejemplo, también de *El acorazado Potemkin*: el barco dispara un cañonazo contra el palacio y los leones de piedra de la escalinata se transforman, de pronto, en leones de carne y hueso. Evidentemente, Eisenstein atenta con esta escena contra la verosimilitud mimética, pero esta trasgresión tiene una función catártica. Para Shklovski, Eisenstein se rebela contra la verdad porque quiere contar otra verdad: la de la emoción que estalla. "El riesgo –nos dice- opera una catarsis, une en el terreno moral lo que se ha visto y lo que se ha sentido" (p. 119). Sólo el artista es capaz de ver que, mediante el montaje de una secuencia que nunca se daría en la realidad, ésta reaparece cargada de una intensidad inédita[24]. Concluye así Shklovski sobre la función que cumple el montaje y los demás procedimientos artísticos de recomposición de la realidad:

> "Pero lo que más importa no son ni la yuxtaposición ni el choque, ni el coro antiguo: el descubrimiento del sentido más profundo del arte en su relación con la realidad reside en otra cosa.
>
> Nosotros percibimos, al seleccionarlo (y yo he partido justamente de esto), lo que nos sirve, lo que modifica el ambiente, lo que suscita una nueva adaptación al ambiente modificado. El choque y la yuxtaposición, o sea la inserción de una impresión precedente o una señal de alarma, el paso a nuevas percepciones, son dos

[23] "El argumento, como concentración del conjunto, no puede ser entendido sin el análisis de su uso" (p. 95).

[24] De esta forma, Shklovski parece reformular a su manera el adagio aristotélico sobre la preferencia de lo imposible verosímil a lo verdadero inverosímil. Las traiciones a la verdad están permitidas si apuntan a expresar una verdad más allá: "El arte no puede mostrar la realización de lo imposible, así como tampoco puede hacer justo lo injusto./ Pero dentro de lo injusto puede mostrar vislumbres de justicia: la brecha en la violencia, a través de la cual se abre paso la justicia" (p. 118). El arte, por tanto, no copia la realidad, la expresa: "En su proceso de creación, este film [*Línea general*] atravesó varias fases. No seguía, como una sombra, el proceso actuado en el país, no era un reflejo directo, sino la 'expresión' de lo que estaba sucediendo en la URSS" (p. 138).

> aspectos del mismo fenómeno: la permanencia del individuo en un mundo continuamente elaborado (*obrabativaemi*).
>
> El individuo estudia el mundo en fase operativa, en el comportamiento y, sobre todo, en la elección del momento de atención. Tanto el choque como la yuxtaposición son fases del proceso de apropiación de este mundo. Pero el estado de tensión del mundo, en el proceso perceptivo, no debe ser llevado al infinito, ya que la tensión en sí es breve. En primer lugar chocan entre sí los movimientos seleccionados, individualizados; luego chocan de nuevo en su esencia más clamorosa" (p. 152).

Todos estos pasajes que estamos comentando aquí muestran claramente cómo el pensamiento literario de Shklovski, antes que renunciar por completo a sus logros juveniles, los retoma y los lleva más allá, considerando su alcance epistemológico y social. Recuérdese cómo la definición de la creación artística como montaje, como collage, como yuxtaposición contrastiva de partes que en la naturaleza no se dan juntas, era también una constante en los escritos de su primera etapa. Se trataba de la idea futurista, opuesta a la creencia en la armonía universal simbolista, sobre el artista como creador de analogías semánticas disonantes. Si bien esta idea había sido enunciada durante su primera etapa para defender la autonomía artística (el arte no busca copiar las correspondencias de la naturaleza sino crear nuevas relaciones insólitas), ahora se recuperaba para la peculiar relación selectivo-analítica del arte respecto de la realidad.

Dicha capacidad selectivo-analítica, no obstante, no resulta fácil de adquirir ni siquiera para los propios artistas. Si Eisenstein lo consigue con *El acorazado Potemkin*, en *La huelga* le falla el 'saber mirar a lo esencial', por lo que resulta una película no del todo lograda: a ésta "lo que faltaba era una precisa orientación del autor, su actitud personal. La invención no había llegado a ser reinterpretación dialéctica del hecho artístico, todavía no era una experiencia de una nueva visión del mundo" (p. 98). Una visión del mundo incorrecta no sólo da como resultado una obra de arte deficiente ("El error del mundo creativo anida en una equivocada concepción del mundo", p. 177), sino también una teoría artística incorrecta[25]. Como es típico de las obras de este periodo, Shklovski vuelve a desdecirse aquí de algunos de sus extremismos de juventud. La visión artística a la que se refiere aquí Shklovski –a la que, en el fondo, se ha venido refiriendo desde sus primeros

[25] Recordemos la afirmación en *Maiakovski* (1940) a este respecto: "Una concepción errónea del mundo estropeó la teoría, o mejor, creó una teoría errónea./ También estropeó la vida" (p. 123).

escritos- es, por tanto, una visión difícil de alcanzar, a la que sólo unos pocos llegan[26]. Y de ahí también la dificultad de muchos hombres para comprender el arte. La automatización vital vuelve a los hombres poco sensibles a los efectos desautomatizadores del arte: "A través del arte, el hombre ve la vida. Frecuentemente no confía en el arte porque en su existencia cotidiana no sabe ver la vida. No tiene tiempo, se ha acostumbrado demasiado a ella; la vida se le ofrece como empaquetada" (p. 135).

***

En 1965, Shklovski escribía un prólogo para la edición italiana de su *Viaje sentimental*, en el que volvía a repasar su pasado y a rememorar el contexto de gestación de este libro de memorias escrito en 1923. El prólogo anunciaba además el proyecto al que Shklovski pensaba dedicar sus próximos años de investigación. Una carta escrita por Chéjov a Suvorin en 1887 le servía para resumirlo: "Habría que llevar a cabo el análisis de algunas de las mejores obras artísticas, no para hallar su diversidad, sino sus profundas afinidades. Sólo entonces comprenderemos la verdadera esencia del arte" (1923a, p. 16). La propuesta de Chéjov, sin embargo, sería transformada por Shklovski en un proyecto distinto, pues el teórico ruso nos informaba del objeto de sus trabajos futuros del siguiente modo:

> "... de cómo una estructura se transforma en otra, de por qué la historia de la literatura es intermitente, de por qué las obras maestras de la época clásica son tan diversas de las de la época barroca, y ambas de las de hoy. Por qué escuelas diversas se oponen mutuamente, por qué desapareció el romanticismo y por qué apareció lo que llamamos realismo. Creo que el arte cambia precisamente para que esa sensación de transformación pueda perpetuarse. Cuando un modelo envejece deja de suministrar mensajes [...] El hombre cambia también sus versos para crear una nueva manifestación de contacto con el mundo. O sea, el arte cambia por 'quantas', a grandes saltos, a sacudidas" (ibidem).

El proyecto de Shklovski se concretaría años más tarde en *La cuerda del arco* (1970), obra que toman como subtítulo el de *La disimilitud de lo similar*[27]. Tanto el título como el contenido de esta obra desmienten la vocación universalista de la propuesta

[26] "El montaje intelectual no existía únicamente en la mente de Eisenstein. Existe en nuestra vida, tan difícil de vivir y tantas veces reinterpretada por nosotros" (pp. 138-139).

[27] Esta obra tuvo dos ediciones, en 1970 y 1974 (cf. Sheldon, 1977). En España se tradujo parcialmente en 1973 y en su totalidad en 1975, por lo que seguimos principalmente esta última versión.

chejoviana. Shklovski no busca las afinidades subyacentes a la diversidad, pues sobre éstas ya se ocupó en el pasado cuando investigó las leyes formales de la literatura. Sus primeros trabajos demostraban que, desde una perspectiva funcional, era posible detectar unos mismos procedimientos y estructuras tras la aparente variedad de temas y contenidos. Una revisión de la historia de la literatura nos muestra cómo el arte literario juega con un número relativamente limitado de procedimientos. Pero ¿son realmente los mismos procedimientos los que encontramos en una obra clásica que los que emplea una obra del barroco? Y si esto es así, ¿por qué existe esa necesidad perenne de recontextualizar dichos procedimientos para que renueven y mantengan su potencial estético? ¿Cuál es, pues, la verdadera esencia del arte, aquella que exige un cambio constante para seguir siendo artística? ¿Por qué, en definitiva, la disimilitud de lo similar?[28] En sus últimas obras, Shklovski se sitúa más cerca del objeto al que ha estado aludiendo, de forma más o menos directa, en todos sus trabajos anteriores: la experiencia estética del mundo.

La finalidad artística consiste en traer de vuelta el mundo renovado. Pero ese 'mundo' es una realidad histórica, que cambia a lo largo del tiempo, y de ahí los cambios artísticos promovidos para seguir haciendo efectiva dicha finalidad artística. El cambio de mentalidad o visión del mundo, más presente en este libro que en ninguna otra de las obras de Shklovski, es pues decisivo para determinar la finalidad artística de cada obra literaria. Lo símil ya no es una similitud estructural sino una similitud de objetivo.

> "Lo importante no es el cambio de factores parciales de la obra, sino el relevo de los sistemas con la invariabilidad del objetivo final. Ese objetivo era la expresividad artística, para conservar la cual eran transformados los métodos de representación" (1970, p. 124).

Este objetivo final se modifica con los tiempos y, a la vez, continúa siendo el mismo: la desautomatización, que se revela así como un concepto útil para agrupar bajo una fórmula general las distintas manifestaciones artísticas, sin atentar por ello contra la especificidad concreta de cada una de ellas. La desautomatización es la única invariante que Shklovski reconoce en la historia literaria. Pero se trata en realidad de una falsa invariante, puesto que obliga de inmediato a comprobar de qué manera concreta (lo disimilar) cada obra de arte desautomatiza los modelos literarios y la visión del mundo de la que parte.

[28] Ariev (2005) ofrecía la siguiente respuesta: "Shklovski estudió todas las reglas a fin de probar que no tienen para el arte sino un valor relativo. El artista tiende hacia lo regular, para rivalizar con ello" (p. 26).

"Esta eternidad no es la eternidad de la quietud" (1975, p. 164), señala Shklovski, sino la eternidad del fluir continuo: "Al intentar *reflejar* la realidad, *es decir, comprenderla*, el escritor crea un modelo poético de la misma. Este modelo no es eterno, pues la vida es cambiante" (p. 165; el subrayado es nuestro).

La finalidad invariante de la literatura convierte así al escritor en una especie de Sísifo, condenado a recomenzar su tarea constantemente. Desde esta perspectiva general, se puede decir que lo que la literatura busca es, más que encontrar, reflejar o decir algo en concreto, realizar la acción de encontrar, repetir la sorpresa del encuentro. De nuevo, la forma se revela como el elemento clave del proceso literario: no importa tanto el qué, sino el modo concreto que cada vez permite la aparición de ese encuentro sorpresivo con la realidad. En este sentido, la búsqueda del arte es una búsqueda de horizontes, una búsqueda que nunca termina porque, una vez que se ha producido, nos damos cuenta de que el horizonte se nos ha vuelto a escapar:

> "El arte se encuentra siempre ante un horizonte nuevo. El arte no pasa nunca, siempre se niega a sí mismo. Siempre se sustituye; cambia las formas de expresión no para variar la forma, sino para hallar la manera de expresar la realidad, para asegurar la obtención de la información sobre la existencia misma del objeto. La forma renovada aumenta la eficacia de la percepción" (p. 324).

La cuerda del arco es así una obra dedicada al dinamismo de la literatura[29], asociado por Shklovski desde sus comienzos con el valor específicamente artístico. Para el teórico ruso, una obra literaria que 'no se mueve' es incapaz de generar un efecto estético. Los movimientos literarios en los que Shklovski sitúa la responsabilidad del valor artístico son de dos tipos: 1) Por un lado, como producto histórico, una obra literaria se mueve hacia delante, ejecuta un proyecto particular que avanza o modifica algo respecto del pasado. La obra que no cumple este tipo de movimiento en la historia no es una obra creativa sino repetitiva y, por lo tanto, no interesa tanto desde el punto de vista estético. 2) Por otro lado, toda obra genera un movimiento interno entre sus partes que convierte su estructura en un proceso dinámico antes que en una construcción fija. Este movimiento interno era descrito

[29] "el fin que persigue mi libro es intentar comprender la movilidad y la polivalencia de la obra de arte" (p. 317). Quizás esta obra tardía de Shklovski sea la que utilice con más frecuencia el término de 'dinamismo'. No parece casual, puesto que en ella dedica todo un capítulo a recordar la vida y obra de su amigo I. Tiniánov. Como veremos, el concepto de 'dinamismo' ocupa un lugar central en la poética de este formalista.

por Shklovski como una tensión no resuelta entre las partes de la obra, como la cuerda de un arco (*tetiva*) a punto de disparar:

> "La cuerda del arco es un modo de acumular energía que posteriormente puede ponerse en movimiento, realizarse de acuerdo con nuestra propia voluntad. [...]
>
> El hombre, al contar una historia de terror o hablar de un tema amoroso, acumula la energía que realiza después en el desenlace.
>
> El desenlace es una especie de liberación, la solución de una cierta tirantez, la superación de una tensión" (p. 11).

La contradicción interna e irresuelta de la obra de arte volvía, de nuevo, a ocupar un puesto central en la poética de Shklovski, sólo que, esta vez, aparecía fundamentada por un razonamiento filosófico, expuesto con un rigor y un detenimiento desacostumbrados en su obra. Ello pone de manifiesto el carácter más maduro y reflexivo de este último periodo, que contrasta con la rapidez impulsiva que caracterizó sus primeros escritos. Los puntos de apoyo para la nueva reflexión son Heráclito, Hegel y Lenin, pensadores todos ellos preocupados por el problema del movimiento. A partir de éstos, Shklovski trata de probar que si la obra de arte es una unidad, esta unidad es siempre una totalidad compleja, producto de la unión tensa de fuerzas contrarias. Ninguna creación parte de la nada, sino de la combinación de elementos previos. En el arte, afirma Shklovski, esta combinación da como resultado el tipo de armonía de la que habló Heráclito, fruto de la concordancia de los opuestos (el arco y la lira, el timbre agudo y el grave). Si "la diferencia es la esencia de la armonía" (p. 55), toda unidad compleja, bien mirada, es a la vez una unidad y una contradicción. En cada unidad está, al menos implícitamente, su contrario. Por ello, la novedad, lo que hace avanzar la historia, siempre surge de una oposición. Toda creación parte de lo preexistente pero sólo como punto de apoyo para ejercer su propio movimiento de desarrollo que, si quiere ser nuevo y aportar algo, deberá oponerse de alguna manera al fondo de lo preexistente del que partió. Así: "La disimilitud necesita de la similitud para transmitir lo 'suyo', para crear su propio sistema separado" (ibidem).

Este 'sistema separado', este 'lo suyo', matiza y descubre el fondo de verdad que tenían las viejas afirmaciones formalistas sobre la autonomía artística. En toda unidad existe algo específico que le dota de identidad, que transforma todo lo que toma de fuera para construirse en algo propio que no atente contra dicha identidad:

> Un gorrión que tiene frío "ahueca la pluma, recoge las patitas; sigue viviendo en el frío, oponiendo su calor interno al medio ambiente. Tanto más un escritor, ser homotermo.
>
> Lo singular, particular, individual, es un rasgo de todo lo vivo, aunque lo vivo esté relacionado entre sí, forme un todo único.
>
> Un gran escritor lleva la misma sangre que su pueblo, pero la sangre es suya, no la ha recibido por transfusión o por influencia" (p. 47).

La conclusión final en la que pretendía desembocar Shklovski es la de que la obra de arte sólo es efectiva si obliga a un movimiento de respuesta ante la tensión interna de su estructura: "El devenir surge del choque de contradicciones, cuya conquista crece en intensidad gracias a la incorporación continua de nuevas y nuevas esferas de la reacción sensitiva del perceptor" (pp. 232-233). Por ello, tanto desde el punto de vista de la experiencia y valoración estéticas individuales como desde la experiencia y valoración estéticas históricas o colectivas, es necesario entender el efecto estético de una obra como un proceso dinámico, no reductible a cualquier tipo de fórmula estática, esto es, automatizada. De ahí que el énfasis de esta obra tardía de Shklovski recaiga no en lo símil, sino en el dinamismo de lo disímil.

El reflejo que este dinamismo dejaba en la historia literaria, le servía además a Shklovski para reaprovechar algunas de sus viejas ideas, concebidas para explicar la originalidad artística. De ahí que cuando recuerda el periodo de *Opojaz*, insista: los formalistas no negaron el pasado, sino que lo entendieron sólo como un legado que se automatiza y que cada escritor debe tratar de renovar. Los formalistas no eran continuadores, tradicionalistas, sino descubridores, investigadores de lo nuevo. El viejo Shklovski mantiene la misma actitud con el paso de los años. No debe descuidarse el estudio del pasado, afirma, pero este estudio no debe servir tanto para mostrar la continuidad del arte sino para hacer ver cómo el arte avanza, cómo se vale de la tradición como si se tratara de una pértiga para impulsarse más allá. Cumplida su función de elemento de apoyo, la pértiga yace inerte en el suelo. La crítica literaria no debe hablar de la pértiga sino del salto.

La lógica funcional que empleaba Shklovski en sus primeros trabajos para diferenciar el material extra-literario del modo específicamente artístico con que la literatura convertía ese material en arte, era recuperada aquí con un doble propósito. En primer lugar, para continuar negando la teoría marxista del reflejo: "Lo que el artista crea

[...] no es un simple reflejo. Es un reflejo de un género particular. Es un reflejo en el cual las propiedades de lo percibido se comparan por su disimilitud" (p. 61). El arte no refleja, corrige Shklovski, sino que analiza. Sabe ver las contradicciones ocultas que forman las aparentes unidades, cumple con la misma finalidad que Lenin atribuía al pensamiento: "Lo que siempre produce la dificultad es el pensamiento, ya que mantiene separados los momentos de un objeto, que en su separación están realmente unidos" (ibidem).

Por otra parte, la lógica funcional le permite explicar la dialéctica entre la novedad y la tradición que le interesa destacar al ocuparse de la historia literaria. No se trata tanto de identificar la tradición (lo símil) o el material no literario en la obra de arte, cómo de ver qué nuevo empleo del mismo se produce, con qué nueva finalidad. Una obra de arte lleva a cabo siempre un análisis de la realidad, una revisión que descubre las contradicciones subyacentes tras lo evidente. Pero las condiciones sociales cambian, la visión del mundo se modifica y las soluciones propuestas por las obra de arte tradicionales ya no resultan válidas. De ahí la necesidad de recomenzar el análisis y poder dar cuenta de las nuevas realidades que están surgiendo con los cambios sociales. Desde este nuevo punto de vista: "La historia de la literatura es una crónica de los cambios de la conciencia" (p. 130). A la vieja necesidad de renovar las formas que ya resultan imperceptibles, Shklovski le ha añadido una explicación: no es que estas formas ya no sean perceptibles por el desgaste de su simple iteratividad, sino que ya no se perciben como artísticas porque ya no cumplen con la finalidad de renovar la visión del mundo. Es cierto que la repetición produce un desgaste pero también lo es que en cada individuo y cada periodo histórico existe la necesidad de construir un análisis propio y no heredado de la realidad. En cualquier caso, la preocupación fundamental de Shklovski sigue obviando los problemas de la génesis para centrarse en el cambio y en la evolución literaria:

> "Creo que, aun teniendo en cuenta la diversidad de las *causas* de su aparición, es preciso detenerse en las causas de la *permanencia* del fenómeno. Es preciso averiguar, no sólo cómo los fenómenos quedan determinados por la situación, sino también *para qué* esta situación se destaca con tanta constancia entre la gran reserva de los más variados fenómenos. Las estructuras del arte se crean y se eligen. Es necesario descubrir las leyes de selección. Resolver no el *cómo* sino el *para qué* esto queda fijado" (p. 139).

El análisis de algunas novelas basadas en mitos antiguos (*José y sus hermanos* de Thomas Mann, *El centauro* de J. Updike, *Ulises* de J. Joyce) ponía en práctica el proyecto

de búsqueda de la disimilitud en lo similar. Shklovski constata cómo los diferentes contextos de los mitos clásicos y de los autores modernos determinan el que éstos pongan el énfasis en episodios y detalles de los mitos que en su visión original no aparecían destacados. Mediante esta técnica selectiva, Shakespeare, que nunca inventó los argumentos de sus tragedias, había convertido la historia de un crimen en el drama amoroso de *Otelo*. De la misma forma, el trabajo de Th. Mann con la historia bíblica de José es definido como "una calle trazada de nuevo en una ciudad vieja" (p. 296). Sólo cuando la obra de Mann difiere de su modelo bíblico "crea nuevos campos de análisis, la novela crece y adquiere grandeza" (p. 297). De este modo, concluye Shklovski: "La vieja novela vive en los viejos libros, pero los intentos de crear una novela nueva viven únicamente en muy pocas páginas de libros nuevos" (p. 300).

Si en *Sobre la prosa literaria* había utilizado la imagen del glaciar para explicar el movimiento histórico de la literatura, ahora empleaba la imagen de la oruga que se transforma en mariposa para contemplar el mismo problema desde un ángulo diferente: la mariposa conserva algunas partes de la anatomía de la oruga pero ya no las usa para arrastrarse sino para volar. El nuevo objetivo no consistía ya en señalar cómo la punta del iceberg y la masa sumergida pertenecen al mismo bloque de hielo, o qué es lo que tiene de oruga la mariposa (lo similar), sino hasta dónde puede llegar ésta con sus nuevas alas:

> "Lo viejo existe en Tolstói, existe en él toda la literatura anterior a él y ese análisis es indispensable, pero para interpretar una obra antes que nada hay que revelar qué hizo el propio autor, qué aportó al arte literario, qué cosas nuevas mostró" (1970, p. 36).
>
> O: "Shakespeare también tiene cosas viejas, sus argumentos no son originales, pero son originales sus obras y lo más difícil es comprender por qué son tan tremendamente distintas a lo que parece ser su origen." (ibidem, p. 38).

La historia de las estructuras artísticas no difería mucho, de fondo, de la teoría propuesta en tiempos de *Opojaz*. Shklovski la ejemplificaba con el procedimiento de la anagnórisis (pp. 140-144). Éste, creado y explotado en la literatura griega para promover un efecto de extrañamiento (Edipo busca al asesino de Layo y termina por encontrarse a sí mismo), fue utilizado por muchas otras obras como núcleo sobre el que articular el efecto de la trama. Ya en la propia literatura griega, el procedimiento se fue complicando, de manera que cada vez fuera menos evidente el reconocimiento final al que éste conducía. Con el cambio de contexto histórico, la anagnórisis no desaparece pero ya no ocupa un

puesto central en el desarrollo de la trama y pasa a un segundo plano. Finalmente, cuando ya ha sido totalmente desgastado, la literatura se vale de la anagnórisis pero para parodiar el procedimiento (M. Twain).

Todo ello le lleva a Shklovski a constatar algo que su concepto de desautomatización ya le había mostrado en épocas anteriores: que si es posible hablar de una esencia literaria, de una literariedad o cualidad específica por la que afirmamos que un texto es literario, esta esencia tiene un carácter dinámico. Sólo en una concepción poética en la que el valor literario ocupaba un lugar tan preeminente y central como la de Shklovski se podía llegar a esta conclusión. El enfoque funcional del formalismo había revelado que una obra no adquiría el rango de literaria por el simple empleo de unos determinados procedimientos, cuyo origen podía situarse incluso fuera de la literatura. La literariedad provenía de la finalidad desautomatizadora que regulaba una determinada organización estructural de dichos procedimientos. Es decir, que una obra podía ser considerada como literaria si desempeñaba con éxito la finalidad de desautomatizar nuestra percepción de la realidad, de renovar nuestros vínculos con ésta. La obra literaria nos conecta de este modo con un tipo de percepción estética, cuyo funcionamiento se produce siempre a expensas de los códigos automáticos. Pero si el arte existe para contrarrestar la tendencia del hombre a automatizar sus acciones, ello significa que esta acción contrarrestante debe ejercerse constantemente, pues la tendencia natural es la del automatismo.

De ahí también, la advertencia de Shklovski a la crítica literaria sobre la necesidad de adoptar unas categorías y terminología que no atenten contra el dinamismo literario. La mayoría de conceptos habituales en la crítica literaria no cumple este propósito. Se habla, por ejemplo, de 'género literario' sin notar que éste no es nunca una totalidad acabada sino una sucesión dinámica de sistemas. En *Sobre la prosa literaria* (1966, pp. 113-114), Shklovski también se había referido a cómo el carácter estático de la terminología acababa por mostrarse siempre asimétrico respecto de los fenómenos descritos, procesos en curso antes que esencias estáticas. La teoría y crítica literarias deben evitar así las generalizaciones y tener siempre presente que un mismo fenómeno puede ser definido de diferente forma según desde el periodo y género desde el que se lleve a cabo su definición. El concepto de la desautomatización se revela así como un concepto idóneo para este propósito: por un lado, permite una generalización –necesaria para la construcción de una

teoría- al igualar las diferentes manifestaciones artísticas en una misma finalidad, pero al mismo tiempo respeta el modo concreto en que dichas manifestaciones cumplen con su cometido desautomatizador. En virtud de este segundo aspecto, la desautomatización se convierte en un concepto muy útil para la crítica literaria, en una herramienta para observar "cómo lo similar se convierte en disímil, en personal, en vitalmente propio" (1970, p. 47). Se puede decir así, que la desautomatización es un concepto fruto de la adopción de una postura objetiva y universalista ante los procesos relativos del cambio, fruto de constatar que los cambios artísticos está determinados por la necesidad de mantener una constante: la desautomatización, eternamente amenazada por el automatismo fósil. De ahí la propuesta clara de Shklovski:

> "La teoría del arte debe construirse de acuerdo con las leyes de la dinámica y no de la cinética. Debe basarse en el análisis de la acumulación de tensión y en su solución. Toda obra de arte, incluso un chiste, es un viaje, al menos un salto. Un chiste, una adivinanza representan un breve salto, representan la sorpresa de la reinterpretación" (1975, p. 12).

Nótese que Shklovski contrapone la dinámica a la cinética, es decir, la parte de la física mecánica que se ocupa de las leyes del movimiento en relación con las fuerzas que lo producen frente a la parte de la física que estudia el movimiento sin considerar dichas fuerzas. No se trata, pues, de caer de nuevo en abstracciones sobre el movimiento (cinética) sino de ver qué juego de tensiones y fuerzas pone en funcionamiento cada obra para provocar el dinamismo desautomatizador de la valoración estética. En este tipo de consideraciones, Shklovski nos descubre el verdadero sentido de sus teorías juveniles sobre la historia literaria, el verdadero sentido que también él descubre para sí mismo. "Se me ha tachado de formalista: quizás porque no he sabido formular bien mis ideas, era muy joven e impulsivo" (p. 13), confesaba en el prólogo de 1965 a *Viaje sentimental*. Ya viejo, Shklovski cree poder expresar de forma más afinada estas ideas: al afirmar que la historia literaria era la sucesión de unos mismos elementos que intercambian el puesto dominante en la jerarquía de la valoración estética, Shklovski había ofrecido una visión simple y demasiado mecánica del cambio literario. Cincuenta años más tarde, reformula esta misma concepción con un matiz que aclara de qué estaba hablando realmente en los años veinte: su visión estructural le había llevado a identificar las constantes formales que, alternándose y sucediéndose unas a otras, componían la historia de la literatura. Ahora, tratando de no

caer en una visión demasiado abstracta, matizaba que dichas constantes en realidad no eran sino constantes aparentes. “En la historia del arte no existen formas que desaparecen ni repeticiones puras” (1975, p. 314).

> “El movimiento ilusorio del arte está compuesto como de repeticiones, pero se trata de repeticiones aparentes. No nos limitamos a valorar las pulsaciones de una esencia cambiante, sino que esculpimos los escalones de la repetición aparente y los comparamos” (p. 287).

Al mismo tiempo, *La cuerda del arco* es una obra crítica con el estructuralismo. En *Tercera fábrica* (1926), Shklovski había aplicado con amargura al caso del formalismo su propia interpretación de la evolución literaria como una revancha de las formas literarias secundarias contra los géneros literarios canonizados, para profetizar un futuro reverdecimiento de las ideas de *Opojaz*. El marxismo las había destronado, pero éstas no iban a desaparecer por ello. Simplemente estaban relegadas a un segundo plano, a la espera de un contexto más favorable para resurgir. Éste contexto llegó por fin, a mediados de los años sesenta, con los estructuralistas. Éstos reconocen la antecedencia de la escuela rusa en muchas de sus ideas, pero al mismo tiempo reclaman su espacio en la teoría literaria, se proclaman como un grupo más científico y riguroso, que se beneficia de los avances de una lingüística muy desarrollada, a la que los teóricos rusos tan sólo vieron nacer (cf. Todorov, 1965b). Shklovski manifiesta su interés por las teorías estructuralistas, las contempla con la mirada de un padre hacia un hijo que ha querido continuar el oficio familiar. Pero al mismo tiempo, consciente del origen ruso de algunas de las ideas estructuralistas difundidas por Jakobson en Occidente, no puede ocultar el dolor que le causa la ingratitud soberbia que trasluce la conocida afirmación jakobsoniana: “el formalismo es la enfermedad infantil del estructuralismo”. Shklovski responde veladamente a este tipo de actitudes con una ‘inocente’ descripción paisajística de Yalta en primavera: el deshielo ha comenzado y se oye el bello canto de los ruiseñores. A continuación cantan los zorzales, los pinzones y otros pájaros. Su canto es bello pero no es más que una imitación del de los ruiseñores.

La cuerda del arco trata, pues, también de encontrar las diferencias entre el canto del formalismo y el de las nuevas aves estructuralistas. En parte, estas diferencias derivan del distinto contexto histórico en que surgen ambas escuelas de crítica literaria. El optimismo científico del formalismo le fue contagiado por la fe vanguardista en el cambio y la revolución artísticas, mientras que la ciencia que practican los estructuralistas nace más

bien de una confianza en el poder descriptivo de la lingüística estructural (cf. Gisselbrecht, 1967). Con el fin de mostrar las diferencias entre ambos modos de hacer ciencia, Shklovski alude de forma general al estructuralismo pero también a obras concretas como el conocido trabajo de Jakobson "Poesía de la Gramática y Gramática de la Poesía", o la obra –más estructuralista que formalista- de V. Propp. El reproche general de Shklovski al estructuralismo insiste en la incapacidad de esta escuela para dar cuenta del dinamismo literario:

> "Mis contemporáneos describen la estructura de una obra de arte como si se tratara de algo inmóvil, como una flecha en el suelo o una cabaña terminada. [...]
> La obra de arte nace cuando se desploma la bóveda de la cabaña" (pp. 11-12).

Shklovski no profundizaba en la causa del estatismo descriptivo estructuralista, pero no resulta difícil averiguarla a partir de sus afirmaciones indirectas. Estructuralismo y Formalismo comparten el rechazo de las consideraciones genéticas en el estudio de las obras literarias, pero la propuesta inmanente que defienden uno y otro los distancia. Al considerar la obra como una estructura construida para promover un efecto estético determinado, el formalismo se ve obligado a abandonar la sincronía de su descripción estructural y a adoptar una perspectiva diacrónica, que dé cuenta de la valoración estética y de sus cambios. Para el formalismo, la obra literaria no es nunca un sistema terminado sino un sistema en desarrollo, cuyo verdadero cumplimiento comienza cuando los efectos calculados en su estructura se ponen en funcionamiento. Las metáforas de Shklovski lo dejan bien claro: no se trata tanto de describir la hechura de una flecha como su movimiento orientado hacia un blanco; la estructura de la obra de arte no es el sistema perfecto de oposiciones que describen los análisis estructuralistas, sino la bóveda trabada con elementos diversos y contradictorios que se desploma sobre los lectores que se acogen a ella. A pesar de que Shklovski, desde la nueva perspectiva desde la que escribe estos últimos libros, tiende a meter en el mismo saco de sus críticas los trabajos estructuralistas y el primer periodo formalista[30], nuestro análisis de la obra del Shklovski formalista ha dejado claro que la escuela rusa nunca llegó a los mismos extremos de 'inmovilismo' que la

[30] "Al principio Eijenbaum, al igual que yo, comparaba las partes similares de diferentes sistemas. Lo semejante se tornaba idéntico" (p. 40). Más adelante, recordando su pasado formalista, dirá: "nos esforzamos por descubrir una cierta esencia, manteniéndonos siempre dentro de unas mismas leyes que *cobran diferente forma según los materiales*" (p. 219, el subrayado es nuestro).

escuela estructuralista. “La estructura es la parte aislada del movimiento” (p. 345), escribía Shklovski en las páginas finales de *La cuerda del arco*. Las estructuras que descubrieron los análisis formalistas no son este tipo de estructuras[31]. La acción-guía de la desautomatización en las descripciones estructurales de las obras literarias, obligaba en todo momento a tener en cuenta el proceso concreto que cada libro inauguraba. La búsqueda de la disimilitud de lo similar, si bien no de manera tan consciente y explícita, estaba ya en los primeros trabajos de Shklovski.

La tendencia a la abstracción y a la generalización de la búsqueda estructuralista del sistema literario, en detrimento del movimiento concreto que realiza cada obra literaria, se ve claramente en los comentarios de Shklovski sobre el trabajo de Propp. En un principio, Shklovski valora positivamente el enfoque funcional (no genético) escogido por Propp para estudiar los cuentos de hadas, porque permite ordenar y poner en claro el abundante y variado material sobre el que se va a trabajar. El concepto de función, tomado prestado de Tiniánov (Shklovski no se olvida de recordarlo), le sirve a Propp para las tareas preliminares de clasificación. Ahora bien, las funciones descubiertas por los análisis de Propp tienen vocación de universales e invariables, cuando la literatura posee una naturaleza histórica. Según el contexto histórico y literario en que estas funciones se actualizan, la estructura de la obra varía, así como varían sus efectos literarios: “las funciones cambian al cambiar la actitud del autor o narrador respecto a la realidad” (p. 203).

Si el término ‘función’ va unido en el estructuralismo al de ‘invariante’, en el formalismo aparece ligado al de ‘diacronía’. Shklovski tiene muy claro que sin la adopción de un enfoque diacrónico, que tenga presente las diferentes encarnaciones de la finalidad artística[32], no es posible dar cuenta del verdadero propósito del arte: “La división en funciones ofrece interés por sí misma. Para su aplicación no es imprescindible un análisis del origen de las funciones, de su génesis, pero es preciso seguir sus cambios” (p. 200). El

[31] Como lo recordaba en su obra sobre *Eisenstein* (1972), las estructuras fijas de los estructuralistas son en realidad un mal uso del significado de ‘estructura’. No se trata tanto de esquemas abstractos como de un haz dinámico de significados interrelacionados entre sí: “la fuga de las relaciones semánticas, la algebrización, la pura designación que descuidan cualquier valoración de la importancia semántica de un determinado fragmento o incluso de un determinado centro y no tienen en cuenta lo que esto nos restituye de todo lo que se ha dicho antes, todo esto representa una violación de la estructura” (pp. 190-191).

[32] “El cuento tiene unos objetivos y estos objetivos determinan la elección de los elementos de la narración y su combinación” (p. 204).

resultado de no tener en cuenta la peculiaridad singular que cada cuento añade al modelo general, fruto del diferente contexto histórico, conlleva a que se produzcan grandes divergencias entre el método de análisis y el objeto del mismo. Por ello, Shklovski concluye: "La obra de Propp, de indudable interés, tiende demasiado a la generalización y deja de lado los casos en los que el esquema no coincide con el material investigado" (p. 210). La actitud teórica de Shklovski, más modesta, menos 'científica', trata de evitar el peligro de la generalización abusiva de los modelos estructurales: "Mi trabajo, que desde luego no pretende alcanzar una solución definitiva del problema, está dedicado en parte a la revisión de estos esquemas. Pero intento demostrar que la repetición de los fenómenos de arte es sólo aparente" (p. 199). Como señala acertadamente Volek (1995), la principal diferencia entre la teoría de la prosa de Shklovski y la de Propp, es que si el primero se centró en analizar las estructuras singulares de cada *siuzhet*, el segundo puso más el énfasis en la estructura general de la fábula.

El rechazo de Shklovski a la abstracción estructural es bien patente en este último periodo, centrado más en lo disimilar que en lo símil. No sólo denuncia su aparición en los trabajos estructuralistas sino en toda obra teórica donde ésta se presenta. Así, cuando comenta el trabajo de M. Bajtín sobre Rabelais y la literatura carnavalesca, Shklovski vuelve a censurar la tendencia teórica a la generalización abusiva, a pesar de que la perspectiva de Bajtín tiene mucho más en cuenta el contexto histórico que la de Propp. Las críticas a Bajtín muestran de nuevo cómo el factor decisivo a tener en cuenta en el análisis literario es, en la concepción de Shklovski, el contexto receptivo[33]. La fórmula demasiado general de 'menipea', con que Bajtín agrupa las diferentes manifestaciones históricas de la parodia, impide ver la finalidad concreta de cada obra paródica. En su estudio de Rabelais, Bajtín "no ha mostrado claramente contra quién va dirigida la parodia" (p. 247), concluye Shklovski que, por si no fuera poco, remata: "Bajtín junta las repeticiones y las convierte en algo inmóvil" (p. 255).

La generalización teórica contiene además otro inconveniente: su incapacidad para derivar en un instrumento útil para la crítica literaria. La teoría estructuralista, nos dice Shklovski, ha perdido el verdadero sentido exegético de la crítica: acercar la obra al lector,

[33] A propósito de la crítica a la obra de Propp, leíamos: "No basta con señalar que el personaje del cuento hace esto y lo otro; es preciso además tener en cuenta cómo lo hace, a qué sensibilidad se dirige" (p. 210).

y, sobre todo, acercarle el efecto estético que la obra vehicula. Los análisis gramaticales que hacía Jakobson del poema de Pushkin "Yo a usted la amé", en opinión de Shklovski no cumplían con este fin: "Creo que este análisis no ha acercado demasiado la poesía al lector" (p. 223). Recordemos cómo Shklovski en 1923 había defendido que el objetivo de la crítica formalista era hacer más perceptible la estructura de la obra al lector, trasladando el objetivo de la desautomatización también a la crítica literaria. En *El oficio del escritor y su técnica* (1927) había reclamado la necesidad de una lectura consciente de la construcción formal para que no fueran pasados por alto todos los efectos pretendidos por la obra. Los consejos de lectura crítica que ahora ofrecía Shklovski recordaban la necesidad de adoptar una actitud abierta a la obra, más atenta al objetivo de ésta que a ver confirmado nuestro método de análisis: "no debe verse en el objeto de la investigación solamente aquello que se desea ver" (p. 228). Para ello, lo más adecuado es tratar de leer la obra como un niño, sin dejarse arrastrar por los códigos automáticos de intelección: "He escrito muchos libros, y si he tenido algún acierto ello se debe a que cuando escribía un libro sobre otro libro, leía éste como lo hace un niño, en vez de leer los libros sobre el mismo" (p. 13) [34].

Por el contrario, la exhaustiva descripción lingüística de la poesía de Pushkin que llevaba a cabo Jakobson en "Poesía de la Gramática y Gramática de la Poesía" no cumplía con estos objetivos, porque la conexión fundamental entre la estructura formal de la obra y sus efectos había sido obviada. Para clasificar gramaticalmente y definir las palabras de un poema ya están las gramáticas y los diccionarios, recordaba Shklovski, haciendo patente cómo tras el enorme despliegue metodológico de Jakobson faltaba sacar conclusiones sobre el por qué y el para qué de esa estructura formal[35]: "el poeta, crea una calidad nueva del amor, crea versos que nos sorprenden; el poeta se anticipa a nuestra experiencia" (p. 234). De este modo, concluía Shklovski: "Las observaciones de Roman Jakobson sobre la poética de Pushkin son muy valiosas, pero no nos revelan al estructura esencial de la obra del poeta" (p. 228).

[34] Más adelante, valora en Eichenbaum una cualidad de lectura similar: "Poseía B. Eijenbaum el elevado arte de, al volver a leer un libro, leerlo como si fuera por primera vez. Sabía no correr prisa, perder un tiempo infinito y, una vez comprobado un hallazgo, trabajar como si acabara de iniciar el trabajo" (p. 47).

[35] "Las palabras están en los diccionarios –ya lo recordaba Pushkin- pero únicamente la combinación de palabras crea poesía, pues esta combinación es concreta y expresa una nueva cualidad de la comunicación o, como se dice ahora, de la información" (p. 224).

Como hiciera ya en *Tercera fábrica*, contraponiendo su actitud crítico-artística a la postura científica de Jakobson, Shklovski se presentaba ahora como un simple escritor frente a los 'representantes (estructuralistas) de la ciencia académica': "Dicen que para ser ictiólogo no hace falta ser pez./ De mí diré que yo soy pez: soy un escritor que analiza la literatura como arte" (p. 224)[36]. Shklovski nunca olvidó la finalidad artística de la literatura y, por ello, se encargó de recordarle a la continuación estructuralista del formalismo que tampoco lo hiciera:

> "No convirtáis la poesía y la prosa en un manual de segunda enseñanza, no les deis reglas para que las aprendan de memoria.
>
> No privéis al arte de la respiración, no le privéis de la inmortalidad y para ello recordad que el arte comprende en sí el tiempo.
>
> El tiempo está contenido en el proceso de creación del libro, hace falta sentir el tiempo para leer un libro, para esperar el final, para sentir emoción" (pp. 13-14).

***

A pesar del carácter algo reiterativo de las ideas literarias de Shklovski, éste acababa por encontrar de una u otra forma el modo de contemplar sus inquietudes teóricas de siempre con un sesgo cada vez diferente. La curiosidad intelectual que se desprende de su penúltima obra, *La energía del error* (1981), muestra la capacidad de Shklovski para seguir conjugando esa mezcla entre asombro y fascinación científica a la hora de abordar una reflexión teórico-literaria. *La energía del error* llevaba el subtítulo de *Libro sobre el siuzhet*. Como lo reconocía el propio Shklovski, todavía el análisis de este campo podía motivar una nueva investigación: "No he dado una definición de *siuzhet*. He vivido y sigo viviendo sin poder representarme qué es el *siuzhet*" (citado por Conio, 1988, p. 663). La dificultad quizás pueda deberse al hecho de que: "El mundo existe por el montaje, el arte sin *siuzhet* es también el arte del montaje y sin el montaje, sin contrapunto, sin la oposición de los planos, sería del todo imposible escribir" (ibidem, p. 665). "En la vida todo es montaje" (ibidem, p. 666). El montaje artístico tiene la finalidad de volvernos a hacer conscientes de este hecho. Mediante el re-montaje constante del arte, el hombre accede con una claridad renovada al acto fundador de sentido: "Por medio del *siuzhet*, el escritor limpia

[36] Compárense las palabras de Shklovski con el retrato que Eichenbaum nos ofrecía de éste en su autobiografía de 1929, *Moj vremennik*: "La literatura le es inherente, como la respiración, como andar. Forma parte de su apetito. La degusta, sabe de qué está hecha y le gusta prepararla por sí mismo, dándole las formas más variadas" (cf. Depretto-Genty, 1985b, p. 176).

el mundo. Se podría decir que el mundo se enreda sin cesar, se cubre de polvo. El escritor a través del *siuzhet* limpia el espejo de la conciencia" (ibidem).

El trayecto del pensamiento estético de Shklovski no varía, pues, su dirección esencial, descrita por E. Etkind (1983) en la reseña que escribió a *La energía del error* como aquella destinada a "conservar la sorpresa de la infancia, sostenida por la sabiduría de la edad"[37]. Determinar las razones últimas de la efectividad de un *siuzhet* literario es del todo imposible. De ahí precisamente la permanencia abierta de esta cuestión en un Shklovski de casi noventa años. La prudencia del hombre viejo con que Shklovski cierra su trayectoria intelectual, contrasta con la osadía que le había llevado a escribir "La resurrección de la palabra" (1914) para 'explicarlo todo'. Apoyándose una vez más en una de las cartas de Tolstói a Strajov, Shklovski reconocía en la inestabilidad última de toda creación su carácter más fecundo. A esta fragilidad azarosa Shklovski se refería con la expresión de 'la energía del error':

> "¿Por qué quiere forzarse? ¿Por qué esta palabra? Conozco muy bien este sentimiento, yo mismo lo he experimentado en los últimos tiempos: cuando todo parece maduro para escribir, para cumplir con nuestro deber terrenal y lo único que falta es ser empujado por la fe en uno mismo, en la importancia del objetivo, es la energía del error, la energía elemental que no se inventa..." (citado por Etkind, 1983).

El error vuelve a ser invocado por Shklovski como una muestra de cautela científica pero también como una forma de reivindicar sus yerros pasados. En su última *Teoría de la prosa* (1983), escribía: "el hombre es grande incluso en sus fracasos" (citado por Ariev, 2005, p. 16). De ahí que defendiera: "En cualquier trabajo, lo que importa es cuando algo no funciona. Tras un aparente error se oculta a veces una nueva ley" (p. 33). Según Ariev, las últimas palabras que le oyó decir a Shklovski (a los noventa años) fueron: "seamos optimistas, la historia de la humanidad, es la historia de un falso fracaso" (p. 31). Cuando escribe, el creador tiene ante sí numerosas posibilidades. Lo más difícil es escoger de entre ellas la mejor. De ahí que las grandes obras siempre estén inacabadas, abiertas a las posibilidades futuras de la humanidad. Las contradicciones internas que estructuran las

[37] En palabras del propio Shklovski: *La energía del error* "es el libro de un hombre que está enamorado del mundo, como Dushechka, que busca en él [nuevas] aproximaciones, e incluso que no las busca pero que encuentra cada mañana en él algo nuevo. Un hombre que llevaba el nombre de formalista como un colegial lleva su abrigo infantil, después se hace demasiado grande para éste y pasa al curso superior. Pero que sigue siendo al mismo tiempo Dushechka, al menos para él mismo" (citado por Ariev, 2005, pp. 31-32).

obras rara vez pueden ser definitivamente resueltas. La escritura, como la vida, debe ser, en palabras de Shklovski "una cosa que evoluciona" (p. 28).

En una de las numerosas auto-críticas y revisiones del pasado formalista que aparecían en *La cuerda del arco* (1975), Shklovski intercalaba de pronto, sin previo aviso, como suele ser habitual en su estilo, la siguiente anécdota: las moscas drosófilas son pequeñas e insignificantes, no dan leche ni carne, pero se envía estas moscas al espacio para sacar conclusiones más generales sobre la genética. Lo pequeño es el primer paso para conocer lo grande. Shklovski silencia la conclusión que cae por su propio peso: los estudios centrados en las minucias de la forma sólo fueron equivocados en tanto que tomaron la forma como lo único a considerar en el arte. Sin embargo, esta observación de lo microscópico sentó las bases para descubrimientos mayores, entre ellos, los que hace el propio Shklovski situando en el cambio de visión del mundo el origen del cambio formal artístico. En otro pasaje de esta misma obra leemos:

> "He dicho un poco más arriba que no se debe volver a las viejas huellas.
> Pero sí hay que aprovechar la vieja experiencia de modo que las pequeñas observaciones vayan reforzándose, generalizándose" (p. 219).

El alcance general que tenía la desautomatización en las primeras formulaciones de Shklovski (1914-1919) parece recuperarse aquí, con el nuevo giro que el escritor ruso le da al concepto en esta última etapa. En 1975, el Formalismo ruso era ya una escuela del pasado, una parte más de la tradición teórico-literaria rusa, el extremo de un arco destensado. Shklovski junta el extremo formalista con el extremo (mal llamado) contenidista y crea un arco nuevo. Con él lanza sus últimas flechas y nos deja una lección: usad mi arco y buscad otros blancos. De eso precisamente vamos a ocuparnos en el capítulo siguiente. El arco debe seguir disparando.

El recorrido histórico por la trayectoria intelectual de V. Shklovski, que hemos llevado a cabo en los capítulos precedentes, tenía dos propósitos que en realidad son uno solo: por un lado, examinar las transformaciones que experimenta el concepto de la desautomatización a lo largo de la carrera investigadora de Shklovski y, por otro, mostrar cómo dicho concepto es siempre el eje central que estructura su pensamiento literario. Un eje, pues, móvil, que se adapta y modifica a lo largo del tiempo para poder seguir manteniendo su papel funcional de eje. Este papel central ya ha sido señalado por diversos estudiosos del formalismo ruso (F. Jameson, 1972, P. Steiner, 1984, J. Striedter, 1989, A. Compagnon, 1998, etc.), pero todavía no se había mostrado con detalle de qué forma dicho concepto determina y organiza los demás aspectos de la concepción poética que Shklovski fue madurando a lo largo de su carrera.

El seguimiento del concepto nos ha llevado hasta un punto en el que es necesario dispersar la investigación en varias direcciones para responder a los interrogantes que, de forma más o menos explícita, han ido surgiendo al hilo de nuestra exposición: si la forma, tal y como la concibe Shklovski, está íntimamente ligada a un efecto estético, ¿qué tipo de formalismo es el que practicó este crítico ruso?, ¿en qué se diferencia del resto de poéticas formales? Por otra parte, el tipo de visión estética a la que se refiere Shklovski, ¿es básicamente la misma, independientemente del género literario, época u obra, o es posible distinguir distintos matices y sub-efectos dentro de ella? Por último, aunque el teórico formalista no se ocupara de ello, creemos lícito preguntarnos en qué medida la desautomatización está presente como necesidad creativa básica en los escritores, a la hora de manejar los distintos procedimientos formales y técnicas literarias.

En una obra titulada *Caminos de bosque*, M. Heidegger escribía a modo de prólogo:

> "«Holz» [madera, leña] es un antiguo nombre para el bosque. En el bosque hay caminos [«Wege»], por lo general medio ocultos por la maleza, que cesan bruscamente en lo no hollado. Es a estos caminos a los que se llama «Holzwege» [«caminos de bosque, caminos que se pierden en el bosque»].
>
> Cada uno de ellos sigue un trazado diferente, pero siempre dentro del mismo bosque. Muchas veces parece como si fueran iguales, pero es una mera apariencia.
>
> Los leñadores y guardabosques conocen los caminos. Ellos saben lo que significa encontrarse en un camino que se pierde en el bosque." (p. 9).

Nuestras exposición parece, por tanto, haber desembocado en un *Holzwege*. Hemos abierto varias sendas que, aunque parecidas e interrelacionadas, no pueden ser recorridas al

mismo tiempo. Nos hemos situado en una posición elevada desde la que poder contemplar el trazado de caminos de nuestro paso por el bosque, pero la linealidad de la argumentación, la dirección del paso que se abre camino, nos obliga a tomar ahora cada senda por separado, una detrás de la otra. Ello implica, en ocasiones, volver al punto de partida, transitar lugares que parecen ya vistos y, por supuesto, detenerse siempre en un punto a partir del cual se extiende, más allá, el vasto territorio de lo no hollado.

El orden lógico de la argumentación exige que cada capítulo, cada paso, suceda al siguiente en una relación de continuidad. Sin embargo, nuestra exposición debe bifurcarse en distintos capítulos, caminos que no se continúan pero que se trazan todos dentro del mismo bosque. Esta exposición, por tanto, se ramifica en tres líneas:

1) Una que muestra la continuidad de las cuestiones fundamentales de la poética de Shklovski en el resto de formalistas y el estructuralismo checo, al tiempo que señala las diferencias entre el formalismo y el estructuralismo.

2) Otra que tratará de discriminar los distintos sub-efectos que se encuentran tras el efecto general de la desautomatización, para esbozar una teoría de los efectos literarios. Asimismo, habremos de mostrar la operatividad de esta teoría a partir del análisis textual de diversas muestras literarias.

3) Y una en la que se aplicará el concepto de la desautomatización a un dominio de problemas ausente –en cierta manera- en el formalismo ruso, como es el de la creatividad literaria. En esta última parte no sólo expondremos de qué manera la desautomatización funciona como requisito creativo de primer orden, sino que además formularemos una hipótesis neurológica para explicar por qué existe la necesidad artístico-antropológica de percibir la realidad por cauces no automatizados.

3. Formalismo ruso vs. Estructuralismo

Nuestra exposición ha tratado de demostrar cómo, a pesar de que el formalismo ruso se constituye como una poética que recupera un tipo de crítica literaria técnica e inmanente, la consideración de los procedimientos y recursos formales nunca está separada –al menos en Shklovski- de su función estética. Esta precisión nos parece necesaria para diferenciar la poética de V. Shklovski de la que después desarrollaron algunos estructuralismos. Afirmaciones como las que aparecen en *El oficio del escritor* (1927), sobre la necesidad de considerar no tanto las reglas poéticas como la propia matemática, nos pueden llevar a pensar que el objetivo del formalismo ruso coincidió con el del estructuralismo en la fijación y preferencia por el sistema literario antes que por sus manifestaciones concretas. Sin embargo, recordemos que el verdadero centro de interés de Shklovski es justo ese momento de tránsito en el que un sistema antiguo es reemplazado por uno nuevo, del que todavía no se percibe su carácter sistemático: "son los momentos de transición de la creatividad los que constituyen el arte verdadero" (p. 23), leemos en su libro sobre *Maiakovski* (1940). Se trata, es cierto, de una diferencia muy sutil pero decisiva para dar cuenta de las necesidades de renovación estética y de apertura de vías no automatizadas, por las que se mueve el arte a lo largo de su historia.

La aspiración universalista que caracteriza los primeros trabajos formalistas tiene que ver, por tanto, con la necesidad inicial de todo método de construir unos cimientos sobre los que levantar la teoría. En su búsqueda de la especificidad literaria, los formalistas trataron de establecer los principios estructurales básicos de la literatura. Es en este contexto en el que se sitúan, por ejemplo, los intentos de Shklovski por mostrar cómo verso y prosa emplean los mismos procedimientos básicos[1]; o las afirmaciones de Jakobson en *La nueva poesía rusa* (1919-1921) sobre el carácter general de la 'puesta en relación de dos elementos' – recurso que posteriormente denominaría 'estructura paralelística'-, observable tanto a nivel semántico (paralelismo, comparación, metamorfosis, metáfora) como eufónico (rima, asonancia, aliteración). Eichenbaum (1925a) calificaba esta primera etapa como un

[1] Recuérdese cómo en los artículos reunidos en *Sobre la Teoría de la prosa* (1929), Shklovski extendía al nivel narrativo los procedimientos literarios analizados micro-estructuralmente en sus primeros trabajos.

periodo de clara voluntad por "afirmar la unidad del procedimiento sobre materias diferentes" (p. 34). Y añadía:

> "No considero importante en el trabajo científico la fijación de esquemas sino la posibilidad de ver los hechos. Por eso tenemos necesidad de una teoría pues sólo bajo su luz los hechos se vuelven perceptibles, es decir, se vuelven verdaderos hechos. Pero las teorías mueren o cambian, mientras que los hechos descubiertos y confirmados gracias a ellas, permanecen" (ibidem, pp. 41-42).

La teoría literaria para los formalistas fue siempre, por tanto, una herramienta de trabajo con la que dar forma a su objeto de estudio, una llave inglesa que se regula en función de las características del objeto que se pretende aprehender y que, si éste lo requiere, puede ser sustituida por cualquier otra herramienta. Éste es el sentido de la conocida afirmación de Eichenbaum sobre que el 'mal llamado método formal' no es realmente un método sino un principio. A saber: el que afirma "que el problema fundamental de la ciencia literaria es la forma específica de las obras verbales y que todos los elementos que la componen tienen funciones formales, en tanto elementos constructivos" (citado por Volek, 1992, p. 49). De ahí que los formalistas rechazaran este apelativo creado por sus oponentes, y propusieran sustituirlo por el de 'especificadores'.

La flexibilidad metodológica del formalismo ruso se refleja incluso en el tipo de organización que eran el Círculo Lingüístico de Moscú y *Opojaz*. El formalismo ruso no tenía una doctrina fija porque se trataba simplemente de un grupo de investigadores interesados en el estudio de la lengua poética (cf. Jakobson, 1984). Tras la afinidad de objetivos se encontraba la singularidad de cada investigador, de formación e intereses teóricos a veces muy diferentes. Esta heterogeneidad del grupo se traducía en una viva divergencia de pareceres que fomentaba un debate constante, una voluntad de superar las contradicciones. Así, la actividad formalista se caracterizaba, más que por un método determinado, por "la lucha por encontrar un método, la confrontación de los métodos" (ibidem, p. 20).

Poco antes de morir, Tomashevski le contaba a Jakobson que había estado releyendo los trabajos de sus compañeros formalistas y que se había llevado la impresión de que en ellos faltaba lo más interesante de aquella época: la discusión, la dialéctica, la nueva forma de ver las cosas con que se gestaron las principales ideas formalistas. Una impresión similar guiaba el recuerdo de Shklovski (1940, p. 109) sobre sus años en *Opojaz*, según lo

relata en su libro sobre Maiakovski. Por otra parte, estos debates solían producirse de la manera más informal, en la casa de los Brik (para el caso de *Opojaz*) o en la de los padres del propio Jakobson (en los inicios del Círculo Lingüístico de Moscú). *Opojaz* incluso no llegó nunca a ser una sociedad normal con una lista fija de miembros, estatutos, etc. Sólo en su época de mayor productividad (1919-1921), hubo una especie de simulacro de organización seria con Shklovski como presidente, Eichenbaum de adjunto y Tiniánov de secretario (cf. Tomashevski, 1928). Pese a las diferencias entre los presidentes de las respectivas asociaciones formalistas, Shklovski y Jakobson, ambos estaban de acuerdo en la función directiva que debían desempeñar: no llamar al orden sino al desorden, no quedarse en lo académico e intentar ir más allá (cf. Jakobson, 1984).

Más tarde, a pesar de la vinculación de los miembros de *Opojaz* al Instituto universitario de historia del arte, el formalismo siguió sin tener una doctrina fija y academicista. De hecho, sus métodos pedagógicos no se parecían a los de ningún instituto del momento: el trabajo cercano y en colaboración de alumnos y profesores favorecía una 'atmósfera de creación' y experimentación fuera de lo común. No había un programa fijo (los profesores enseñaban el objeto actual de sus reflexiones) ni un sistema convencional de exámenes, y la fecha de entrega de los trabajos era bastante flexible. Muchas de las ideas formalistas, por tanto, se creaban en la dialéctica de los cursos que impartían en dicho Instituto y sólo se publicaban un tiempo después. Algunas incluso, se quedaron sólo para los alumnos que asistieron a estos cursos. Como recordaba una de ellas, las clases de los formalistas tenían como objetivo "empujar a los estudiantes hacia las investigaciones nuevas más que a enseñarles verdades inmutables" (cf. Gourfinkel, 1929, p. 246).

Si se revisa el programa de las asignaturas impartidas por los formalistas (cf. Depretto-Genty, 1992), se puede deducir fácilmente el objetivo de la formación diseñada por éstos: dotar a los alumnos de una buena base histórica y lingüística, con la que observar y juzgar adecuadamente los problemas de la forma artística. Acorde con la línea metodológica de *Opojaz*, las asignaturas de lingüística (impartidas por Shcherba, Iakubinski, Bernstein o Larin) no se limitaban al ámbito puramente teórico sino que estaban siempre orientadas hacia las cuestiones del lenguaje literario. En cuanto a las disciplinas de historia literaria, no tenían como objetivo exclusivamente el conocimiento de la tradición literaria pasada, sino que hacían especial hincapié en el análisis de la literatura y el arte

contemporáneos. Para el formalismo ruso, la observación y análisis de los procesos artísticos vivos y en formación del presente eran absolutamente necesarios para comprender el aporte estético de las épocas artísticas pasadas, que en su día también fueron procesos vivos[2]. Para ello existía un 'Comité de literatura contemporánea' que se encargaba, en palabras de Tiniánov, de "las observaciones sobre el desarrollo de la vida literaria contemporánea, [y] las discusiones en común con los escritores contemporáneos sobre las cuestiones de la producción y de la técnica artística en literatura" (citado por Depretto-Genty, 1992, p. 152). Dentro de este comité surgieron numerosos proyectos de colaboración con diferentes creadores contemporáneos, como los hermanos Serapión, el grupo *Oberju* y el Instituto de cultura artística dirigido por Malévich (cf. Nachtailer Slobin, 1985).

El carácter heterodoxo y moderno de los métodos y concepciones sostenidas por los formalistas, fueron en parte la causa de que el director del Instituto de historia del arte, Zhirmunski, se fuera alejando de las posiciones de *Opojaz*. Más conservador, Zhirmunski entendía el método formal como una parte de una disciplina poética más amplia, sintética y armónica. El proyecto de Zhirmunski no había captado la revolución radical, la nueva forma de entender la ciencia literaria que proponía *Opojaz*. A este propósito le escribía Tomashevski a Shklovski en una carta de 1925: "Nuestro trabajo consiste en plantear problemas y no en disponer los hechos en cajas ya preparadas. [...] El método formal no es una rama de la teoría de la literatura, es decir que no es la simple constatación de la existencia de las categorías formales, el estilo, la rima e incluso el *siuzhet*" (ibidem, pp. 185-186). La advertencia con que Tiniánov abría "El hecho literario" (1924) sobre los peligros de las definiciones en teoría literaria y sobre la necesidad de contar con éstas sólo como puntos de llegada, iba también dirigida contra la idea del método formal que tenía Zhirmunski, como simple apartado de la poética dedicado a catalogar las estructuras formales-literarias.

[2] Este enfoque dinámico sobre el pasado literario era característico sobre todo del método de análisis literario practicado por Tiniánov. El formalista ruso pensaba que el examen de los fenómenos artísticos contemporáneos podía arrojar luz sobre los hechos artísticos del pasado. Así, en su estudio de la época de Pushkin, Tiniánov descubría las relaciones entre esta poesía y la de su tiempo (Maiakovski, Jlébnikov, etc.). Compárese este punto de vista con el practicado por uno de los miembros del Círculo Lingüístico de Moscú, el especialista en folklore Iarjo, que aplicaba las categorías construidas en la observación del arte popular medieval para explicar el folklore de su tiempo.

No hay, pues, un método formal sino sólo un principio teórico fundamental –el que postula que la especificidad literaria es de naturaleza formal- que dirige y restringe sus análisis literarios. Esta restricción permite así la necesaria convivencia de diversos métodos de estudio de la literatura siempre y cuando sus conclusiones se dirijan a esclarecer la estructura formal de la obra literaria[3]. Ahora bien, una vez establecido su principio teórico básico, el método formalista se caracteriza por una adaptación flexible a las características de su objeto de estudio. El único 'a priori' es el lugar acotado de la búsqueda. El resto de conclusiones sobre las características formales literarias están extraídas de la observación de las obras literarias singulares. El empirismo característico del método formal es ya bastante conocido y mencionado prácticamente por todos los estudios del formalismo ruso, por lo que no nos detendremos más en él. Lo hemos resumido brevemente aquí para llamar la atención sobre sus diferencias respecto del también mal llamado 'método estructuralista' (pues existen varios estructuralismos) (cf. Robey, 1973). Partiendo de la caracterización que hace de él J. Culler (1975), se observa una primera diferencia evidente: su método de análisis está mucho mejor construido que el principio teórico de partida de los formalistas y, por lo tanto, es también mucho más rígido.

El estructuralismo parte de la premisa de que el sistema de la literatura es un sistema de signos y que, como tal, se debe estructurar de forma análoga a como lo hace el sistema de signos por excelencia: el sistema lingüístico. La completa historia del estructuralismo que publicaba F. Dosse (1992) en dos volúmenes ilustra claramente el peso que el modelo saussureano y hjelmsleviano tuvo en las diversas disciplinas científicas –antropología, filosofía, psicoanálisis, crítica literaria, lingüística, etc.- que, a partir de los años cincuenta, comenzarían a revolucionar la metodología de los estudios humanísticos.

El punto de partida del formalismo ruso fue, como se sabe, muy diferente. El modelo lingüístico del que se sirvió el estructuralismo se estaba creando prácticamente al mismo tiempo que los investigadores rusos elaboraban su teoría literaria. Es más, en algunos casos, como es el de Jakobson, el modelo lingüístico estructural fue creado a partir

[3] En palabras de Eichenbaum: "el mejor método es aquel que lleva a la meta lo más exactamente posible. Nosotros mismos tenemos tantos métodos como nos convienen. Pero no puede darse una coexistencia pacífica de diez principios, ni tampoco de dos. El principio, que establece el contenido o el objeto de una disciplina determinada, debe ser sólo uno" (citado por Volek, 1992, p. 50). O: "Diversos métodos pueden ocupar un lugar en el marco de esta ciencia, a condición de que la atención se mantenga concentrada en el carácter intrínseco de la materia estudiada" (Eichenbaum, 1925a, p. 22).

de conceptos en los que intervinieron los propios formalistas. La lingüística, por tanto, en el caso del formalismo ruso, es más una disciplina que se desarrolla paralela a la teoría literaria que un modelo de análisis ya elaborado que se traslada al campo de la literatura, como fue el caso de la crítica literaria estructuralista. Prueba de ello es la distinta valoración y presencia que la obra de Saussure tiene en la crítica literaria formalista y estructuralista. Ésta, según lo confiesan los propios formalistas, no llegó a sus manos hasta los años veinte[4] (cf. Jakobson, 1984), y cuando más tarde tuvieron acceso a la misma, aceptaron con reservas el modelo lingüístico del profesor ginebrino. Y lo mismo puede decirse del modelo glosemático de Hjelmslev, muy presente en las teorías estructuralistas, pero valorado críticamente por los formalistas y estructuralistas checos (cf. Zhirmunski, 1958; Trnka, 1972).

Por otra parte, habría que distinguir el distinto papel que la lingüística desempeñó en el Círculo Lingüístico de Moscú y en *Opojaz*. Como se sabe, mientras que para el primer grupo la literatura era vista como un campo en el que ampliar el radio de acción de la lingüística, que hasta entonces no se había ocupado de los problemas relativos al lenguaje poético[5], *Opojaz* se ramificaba en dos líneas de investigación: la lingüística (Iakubinski, Polivánov) y la literaria (Shklovski, Brik, Eichenbaum y Tiniánov). Es decir, que mientras que los miembros del Círculo Lingüístico de Moscú eran fundamentalmente lingüistas que emplearon el material de la literatura para desarrollar sus investigaciones sobre el lenguaje[6], la línea literaria de *Opojaz* estaba compuesta en su mayor parte por críticos literarios que se servían de algunos conceptos lingüísticos para aclarar la construcción formal de las obras literarias. A ello hay que sumarle el hecho de que, a partir de 1919, la configuración interna de *Opojaz* cambia sustantivamente: Eichenbaum y Tiniánov (historiadores literarios) entran como nuevos miembros, mientras que Iakubinski y Polivánov (lingüistas) se alejan progresivamente del grupo, absorbidos por su actividad política y académica.

---

[4] A lo sumo, conocían algunas de las ideas del lingüista suizo a través de fuentes secundarias. Sobre la cuestión del conocimiento formalista de Saussure existe un estudio riguroso de M. O. Chudakova y E. A. Toddes (1982). Asimismo, puede consultarse la carta de Jakobson a Elsa Triolet, fechada el 19 de diciembre de 1920, en la que éste le pide a su amiga residente en París que le compre y envíe el *Curso* de Saussure (cf. Jakobson, 1992, pp. 126-129).

[5] Idea que culmina en la conocida conferencia "Lingüística y Poética" (1958), donde Jakobson vuelve a reclamar la necesidad de que la lingüística extendiera su campo a los problemas de la poética.

[6] Es más, tras la partida de Jakobson a Praga, el Círculo Lingüístico de Moscú, dirigido a partir de entonces por Vinokur, se especializaría prácticamente ya sólo en los estudios lingüísticos, siendo uno de los principales responsables de la difusión de Saussure en Rusia (cf. Depretto-Genty, 1992).

A partir de 1920, por tanto, *Opojaz* ya no responde tanto a sus siglas (Sociedad para el estudio del lenguaje poético) como a una nueva orientación metodológica, volcada en el estudio del género narrativo y la historia literaria. De esta época son precisamente los debates entre *Opojaz* y el Círculo Lingüístico de Moscú sobre el carácter auxiliar o central que debía tener la lingüística en la disciplina poética: sobre todo Eichenbaum[7] y Zhirmunski defendieron la postura de San Petersburgo frente a las afirmaciones de Jakobson. Tal y como lo recordaba el primero en *El principio melódico del verso* (1922), un estudio lingüístico de las obras literarias no era del todo correcto para *Opojaz*, porque la lingüística era una ciencia regida por el principio de causalidad, centrada en el estudio del fenómeno en sí, y no cumplía con el principio teleológico que debe guiar toda poética, centrada en el estudio del procedimiento. La observación de Eichenbaum nos recuerda de nuevo que para los formalistas la literatura es un objeto con sentido en sí mismo, puesto que posee unas leyes específicas que la diferencian de otros sistemas, pero que estas leyes están orientadas hacia un fin específico que las determina. La lingüística y el estructuralismo glosemáticos, en cambio, parecen abstraer el sistema literario de su finalidad.

La diferente aplicación del modelo lingüístico que se da en uno y otro modelo –formalismo y estructuralismo-, determina la práctica de dos tipos de crítica literaria muy diferentes entre sí. El hecho de que el formalismo y el estructuralismo compartan el principio teórico básico de que la literariedad es una propiedad formal, oculta muchas veces las diferencias de fondo entre ambas escuelas. Veámoslas detenidamente:

La concepción amplia de forma como esquema de relaciones es en principio la misma en ambas escuelas. En 1959, Shklovski escribía: “La forma debe entenderse aquí

[7] Eichenbaum se mostraba muy claro a este respecto: “Un acercamiento a una disciplina próxima, puede ser verdaderamente fructífera sólo si no conduce a una mera sumisión. Al asociarse con la lingüística, la poética tiene que mantener su independencia. Para la lingüística una obra poética es un «fenómeno del lenguaje» que proporciona material interesante para el estudio de aspectos fonéticos, sintácticos o semánticos. Las observaciones lingüísticas sobre el lenguaje poético enriquecen la *ciencia general del lenguaje* con nuevos fenómenos que sólo tienen lugar, raramente, en el «habla práctica» normal. Sin embargo, el teórico literario, por muy fructíferos que encuentre los métodos lingüísticos, debe plantear sus preguntas de una manera muy diferente. Lo que surge aquí es la distinción entre los conceptos de *lenguaje* y *estilo, fenómeno* lingüístico y *mecanismo* estilístico” (citado por Steiner, 1984, p. 149). Por su parte, Shklovski (1966) se lamentaba en sus memorias de las carencias lingüísticas de su formación: “No soy lingüista, de lo que me arrepiento y me arrepentiré hasta mi muerte. Escribía sobre lingüística como puede hacerlo un literato, tratando de comprender lo que este formidable científico [Baudouin de Courtenay] nos había dado y lo que yo no había podido recibir” (p. 154).

como la ley de la construcción del objeto" (p. 156), y citaba una carta de Tolstói a Strajov en la que se afirmaba que la esencia de la literatura no se debía buscar en ninguna sustancia concreta sino en "ese laberinto infinito de encadenamientos" y en "las leyes que sirven de base a estos encadenamientos" (p. 155). Años más tarde, T. Todorov (1976) se valía del mismo recurso para legitimar su análisis estructural de los cuentos de Henri James. La cita de una carta de Flaubert, expresaba la misma idea defendida por Shklovski: "¿Ha creído usted alguna vez en la existencia de las cosas? ¿Acaso no es todo ilusión? No hay más verdad que la que hay en las 'relaciones', es decir, en la forma en que percibimos los objetos" (p. 218). Entender la obra literaria como un sistema particular de relaciones implica necesariamente considerar la obra como un sistema en movimiento. Tanto desde la consideración de su origen (no tomada en cuenta por formalistas y estructuralistas), como desde la de su recepción, la obra literaria es una estructura que surge y se recibe, que se codifica y descodifica como resultado de un proceso de puesta en relación entre diversos elementos. El problema radica, como ya lo advirtiera Greimas al principio de su obra *Du sens* (1970), en que:

> "... siempre que abre uno la boca para hablar de relaciones, causa al instante la transformación de éstas, como por encanto, en sustancias, o, dicho de otro modo, en términos cuyo significado hemos de negar entonces postulando nuevas relaciones, y así sucesivamente. Cualquier metalenguaje que podamos imaginar para los fines de hablar sobre el significado resulta ser no sólo un lenguaje significante, sino también substantificante, que congela cualquier clase de dinamismo intencional en una terminología conceptual" (citado por Jameson, 1972, pp. 129-130).

El problema, pues, con el que se enfrenta la teoría literaria formalista y estructuralista es el de construir un meta-lenguaje crítico que evite esta tendencia lingüística a la sustantificación, pues el objeto de su discurso está construido precisamente de relaciones (y no de sustancias). De la diversa resolución a este problema al que se enfrentaron formalistas y estructuralistas, provienen también sus principales diferencias. La afirmación de Greimas pone de manifiesto que todo lenguaje, no sólo el literario sino también el metalenguaje de la crítica, está amenazado por el fenómeno de la automatización. Cuando decimos que el lenguaje se automatiza estamos ya indicando que todo proceso de significación lingüística es, en su origen, un proceso de establecimiento de relaciones entre el significante y el significado, entre el signo y el referente, similar al que se produce en la obra literaria. Decimos similar y no idéntico, porque el proceso descrito

transcurre por cauces distintos en el caso del lenguaje estándar que en el del lenguaje literario. En cualquier caso, cuando dicho proceso se automatiza, la acción de establecer relaciones pasa desapercibida a la conciencia, el signo deja de remitir a un referente y lo reemplaza, evitando así el esfuerzo innecesario para la comunicación práctica de establecer cada vez las relaciones entre ambos. En el caso de la crítica literaria, las relaciones que se automatizan son las que se establecen entre el meta-lenguaje crítico y el lenguaje de la obra. De ahí que el formalismo ruso tuviera muy claro en todo momento la función desautomatizadora que debía cumplir también la crítica, si quería efectivamente dar cuenta de la literariedad de las obras[8].

La proximidad de la crítica literaria con la práctica artística del futurismo que está en el origen del formalismo ruso, explica esta concepción formalista de la crítica literaria[9]. Cuando los miembros de *Opojaz* proclamaron la necesidad de dar un carpetazo a los métodos de la crítica literaria tradicional, no lo hicieron sólo por rebeldía juvenil o por la insuficiencia de dichos métodos para dar cuenta de las nuevas realidades artísticas que estaban surgiendo en ese momento. Los formalistas eran concientes de que los modelos explicativos que ofrece la Crítica tienen también, como los procedimientos literarios, una vida funcional limitada. Como señalaba Jameson (1972) en su obra sobre el formalismo: "La historia del pensamiento es la historia de sus modelos" (p. 9). Todo modelo tiene una existencia restringida y previsible. Cuando un nuevo modelo explicativo surge, suele provocar el apercibimiento de numerosos problemas nuevos que el viejo modelo era incapaz de plantearse, y permite así infinidad de nuevas percepciones y descubrimientos. En su etapa inicial, el modelo permanece estable en su tarea de estructurar la nueva visión del mundo. Esta novedad nunca es absoluta, pues gran parte de la tarea del nuevo modelo consiste en traducir los viejos términos a los nuevos, con el fin de sacar del automatismo en el que estaba sumido el antiguo modelo y obligar al pensamiento a someterse a procedimientos intelectuales nuevos e inhabituales. Pero al final, los procedimientos del nuevo modelo se automatizan, el mundo cambia y ello obliga a que, en los últimos años de la historia del modelo, la mayor parte de las energías se empleen en reajustar el propio

[8] Véase al respecto nuestro análisis del estilo ensayístico de Shklovski en "El contraste como fuente de efectos desautomatizadores", o el que realizamos más adelante sobre la prosa científica de Tiniánov.

[9] Recuérdese que no sólo los miembros de *Opojaz* y del Círculo Lingüístico de Moscú estaba en contacto directo y permanente con los miembros más destacados de la vanguardia rusa, sino que en las aspiraciones de los futuristas había también un deseo de acercar la poesía a la ciencia (cf. McLean, 1984).

modelo y hacer que vuelva a concordar con su objeto de estudio. La investigación deja entonces de ser práctica para volverse teórica, y retrocede hasta sus propios presupuestos (la estructura del propio modelo). La inadecuación del modelo conduce cada vez más a la investigación de dilemas y falsos problemas, y el modelo acaba finalmente por abandonarse.

Los formalistas, decíamos, eran muy conscientes de este proceso y por ello adoptaron un método abierto a las propuestas nuevas y variables de las obras artísticas. En el repaso a la trayectoria de V. Shklovski, hemos visto cómo los modelos teóricos de sus primeras obras, forjados para explicar las propiedades del arte vanguardista, fueron modificándose para adaptarse a las nuevas tendencias literarias (*literatura fakta*, estudio del contexto externo literario, etc.). Incluso, en sus memorias (1966), Shklovski había sugerido como causa del fracaso de *Opojaz*, el *impasse* metodológico al que llegó el grupo cuando no pudo seguir manteniendo una flexibilidad analítica. Siempre atentos a la novedad artística, la crítica literaria practicada por los formalistas era una crítica futurista, tal y como la definía Eichenbaum en "Hace falta una crítica" (1924):

> "De él [del crítico] se espera no las lecciones o las notas, sino una aptitud para reaccionar, para captar los elementos de la forma que está por venir; y esto no desde el punto de vista de la teoría abstracta o de otras normas, sino en función de su sentido concreto de la actualidad como época. El crítico se distingue del historiador de la literatura por el único hecho de que él pone todo su empeño en reconocer lo que nace ante sus ojos, lo que todavía no ha tomado forma. Captar en este devenir el signo de lo que será 'la historia de la literatura' del futuro es la tarea principal del crítico" (citado por Weinstein, 1996, p. 118).

Ello condujo a que el enfoque 'teórico' de los primeros trabajos formalistas fuese sustituido progresivamente por un enfoque histórico, que buscaba dar cuenta de la singularidad estética de cada obra literaria. Recogiendo una vez más las palabras de B. Eichenbaum (1925a):

> "El deseo inicial de los formalistas de destacar tal o cual procedimiento constructivo y establecer su unidad sobre un vasto material cedió lugar al deseo de diferenciar esta imagen general y comprender la función concreta del procedimiento en cada caso particular. Esta noción de significación funcional ocupó poco a poco el primer plano y desplazó la noción inicial de procedimiento. [...] La teoría reclamaba el derecho a volverse historia" (p. 47).

La especificidad literaria situada por los formalistas en la finalidad desautomatizadora conducía, pues, inevitablemente a tratar los problemas de la evolución

literaria[10]. Si la crítica literaria debe adaptarse a su objeto de estudio y evitar el automatismo, debe ser también ella capaz de evolucionar:

> "El elemento evolutivo es muy importante para la historia del método formal. Sin embargo nuestros adversarios y muchos de nuestros discípulos no lo tienen en cuenta. Estamos rodeados de eclécticos y de epígonos que transforman el método formal en un sistema inmóvil de 'formalismo' que les sirve para la elaboración de términos, esquemas y clasificaciones. Fácilmente se puede criticar este sistema que de ninguna manera es característico del método formal. Nosotros no teníamos y no tenemos aún ninguna doctrina o sistema acabado. En nuestro trabajo científico, apreciamos la teoría sólo como hipótesis de trabajo con cuya ayuda se indican y comprenden los hechos. [...] Establecemos principios concretos y, en la medida en que pueden ser aplicados a una materia, nos atenemos a ellos. Si la materia requiere una complicación o una modificación de nuestros principios, obramos de inmediato: nos sentimos libres con respecto a nuestras propias teorías" (ibidem, pp. 21-22)[11].

Esta libertad que proclamaba con orgullo Eichenbaum en 1925 era valorada, sin embargo, negativamente por T. Todorov en un artículo sobre "La herencia metodológica del Formalismo", escrito en 1965. Desde la perspectiva estructuralista con que Todorov contemplaba la obra formalista, se echaba en falta el que el grupo eslavo no hubiera sido capaz de elaborar "una teoría que haya podido ser generalmente admitida". "El gran mérito de los estudios formalistas –continuaba Todorov- es la profundidad y fineza de sus análisis concretos, pero sus conclusiones teóricas están a menudo mal fundadas y son contradictorias" (p. 65). Ésta fue, en opinión del investigador francés, la causa principal que provocó el final del formalismo ruso y no sólo los motivos políticos, exagerados –en su opinión- por V. Erlich. Por el contrario, el rigor científico del estructuralismo, sobre todo en lo que concierne a las nociones lingüísticas y semiológicas, lo habría liberado del *impasse* teórico al que se vio abocado el formalismo. En pleno momento inicial del modelo estructuralista, Todorov no podía calcular todavía las aporías a las que conduciría su método así como las críticas que habrían de llegarle desde la deconstrucción y los diversos post-estructuralismos.

---

[10] Todavía el artículo de Eichenbaum lleva el título de "La teoría del método formal", para referirse al conjunto de ideas más destacables de *Opojaz*. Sin embargo, unos años más tarde, Tomashevski (1928) se refería al mismo grupo con el rótulo de 'la nueva escuela de historia literaria rusa', dando cuenta así del viraje que anunciaba Eichenbaum en 1925.

[11] Hay que situar las palabras de Eichenbaum en el contexto (1925) de su enunciación, es decir, en plena pugna con el marxismo. La evolución del método formal a la que se refiere el teórico formalista es también un recurso para no dejarse atrapar categorialmente por sus adversarios, como los practicados por Lenin (cf. "1924-1930").

Una de las diferencias entre el 'riguroso' método estructural y el 'contradictorio' método formal, consistía en que el primero no adaptaba el método al objeto sino que, por el contrario, adaptaba el objeto al método: "El estudio propiamente literario, que nosotros llamamos hoy estructural, se caracteriza por el punto de vista que elige el observador y no por su objeto que, desde otro punto de vista, podría prestarse a un análisis psicológico, psicoanalítico, lingüístico, etc" (ibidem, p. 66). En un trabajo posterior titulado "Formalistas y futuristas", Todorov (1968) volvía a esgrimir el mismo argumento[12], para afirmar que los formalistas no podían ser considerados los creadores de la ciencia de la literatura sino sólo sus precursores. Haciéndose eco del tópico jakobsoniano que calificaba al formalismo de enfermedad infantil del estructuralismo (cf. Jakobson & Mukařovský, 1935), Todorov sostenía que los formalistas tan sólo habían creado una ciencia de las obras literarias.

Recientemente, M. Weinstein[13] (1998) ha revelado la incorrección de esta reflexión todoroviana, mostrando además de este modo las diferencias metodológicas entre el formalismo y el estructuralismo, a las que nos estamos refiriendo. De la pareja material/ principio constructivo, manejada por los formalistas en sus análisis, los estructuralistas sólo se habrían ocupado, en realidad, de su primer término: el material. Aunque los formalistas no lo precisaran, éste se divide en dos subtipos de materiales: el material textual (lo que antiguamente se conocía como la forma) y el material temático o 'fondo'. Del primero se encarga la lingüística, del segundo la psicología, la filosofía, la sociología, etc. Sólo la poética se ocupa de la especificidad literaria, es decir, de la relación entre el principio constructivo y el material. Pero el estructuralismo se queda sólo en el plano del material textual, olvidando la idealidad del principio constructivo, que es lo específico literario. Weinstein señala acertadamente que entre el objeto y el sujeto que observa hay que situar un tercer término: las relaciones de adecuación entre los dos anteriores. Este tercer término no se puede formar a priori, no es una definición de salida sino de llegada. Surge de la observación de la obra literaria. De otra forma, sucede lo que le ocurrió al estructuralismo:

[12] "A nivel de la reflexión científica, es el método el que crea el objeto y no a la inversa" (p. 45). En la síntesis del Estructuralismo literario, *Poétique. Qu'est-ce que le structuralisme?* (p. 22) Todorov repite, de nuevo, el mismo argumento.

[13] M. Weinstein pertenece a la generación de eslavistas franceses, especializados en el Formalismo ruso, que desde mediados de los ochenta vienen reclamando una revisión de la interpretación dada por el estructuralismo al significado de la escuela de crítica literaria eslava (cf. Bonamour 1983; Depretto-Genty, 1983, 1991, 1992; Novikov, 1994).

se describe antes lo que ya hemos ideado subjetivamente nosotros sin el contacto con la literatura. Así, concluía Weinstein matizando la afirmación de Todorov (1968): "*toda ciencia especifica su objeto, pero no lo crea*" (p. 19).

Dos años más tarde, en 1970, Todorov ponía en práctica su método estructuralista para esbozar una teoría de los géneros literarios en el capítulo preliminar de su *Introducción a la literatura fantástica*. Recordando el origen biológico del concepto de 'género', Todorov establecía las diferencias principales entre un género natural y un género literario, resumibles en la cuestión de la predictibilidad. Si conozco la especie del tigre puedo saber la conformación de cada tigre individual. Sin embargo, esto no es posible en el caso de la literatura porque "sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad" (p. 13). De esta forma, nos encontramos con la paradoja de que sólo la literatura de masa, convencional, aquella que carece ya de especificidad literaria, es susceptible de definición genérica. La observación de Todorov era correcta y se acercaba a las propuestas formalistas, sin embargo, las conclusiones que de ella extraía a continuación no podían estar más alejadas de la flexibilidad del método formal.

Para proponer su teoría de los géneros literarios, Todorov acudía al fácil recurso de partida consistente en decir cómo no debía ser dicha teoría. El modelo se lo proporcionaba la propuesta de N. Frye, calificada por Todorov como una teoría incompleta e incoherente. Las críticas del investigador francés tenían su parte de razón, pues la teoría de los géneros literarios de Frye se limitaba demasiado a una enumeración de la multiplicidad superficial de la literatura, mostrándose incapaz de abstraer y ver tras ella una serie de constantes más profundas y reducidas. La búsqueda estructuralista del sistema literario subyacente a los diversas manifestaciones superficiales, tiene una utilidad metodológica como clasificación preliminar de la diversidad literaria. Ahora bien, de ahí a tratar de hacer encajar dicha diversidad en un modelo teórico construido a priori por analogía con el modelo lingüístico, hay un paso que Todorov da sin ser consciente de las consecuencias negativas que ello conlleva. Efectivamente, a diferencia de la propuesta de Frye, el modelo de Todorov es mucho más coherente y completo, no mezcla distintos criterios y no toma conceptos

explicativos de otras disciplinas (excepto de la lingüística[14]). Pero esta coherencia se logra a expensas de una fidelidad con respecto del objeto que pretende describir. Presuponiendo que la literatura se organiza por un sistema de oposiciones similar a la del sistema de la lengua, Todorov se atreve a describir un modelo de los géneros literarios completo, que incluso cuenta con la existencia de casillas vacías que, si bien no en el momento de la descripción, podrán ser rellenadas en un futuro. Todorov es consciente de que su propuesta representa una teoría de los géneros teóricos y no de los géneros históricos, pero no tiene inconveniente en sacrificar el ajuste de ésta con la realidad literaria en aras de la construcción de un método coherente y bien estructurado. Lo que se obtiene como resultado es una descripción perfecta del método ideado para aprehender los géneros literarios, en lugar de una teoría que dé cuenta verdaderamente de la literatura, que explique el por qué de las casillas vacías, de la 'incoherencia', de la hibridación genérica, etc.

Presuponiéndole al sistema literario una organización similar a la del sistema lingüístico, se olvida las leyes especificas de la literatura. Se termina hablando más de la la lógica de la herramienta lingüística que del objeto que se pretendía estudiar. Así parecía reconocerlo el propio T. Todorov, cuando, en su trabajo sobre la narrativa de H. James afirmaba:

> "La expresión 'crítica estructuralista' encierra una contradicción en sus propios términos: la crítica persigue la interpretación de una obra en particular, mientras que el Estructuralismo, por su parte, es un método científico que implica un interés en las leyes y las formas impersonales, de las que los objetos existentes no son más que realizaciones. El análisis estructural en la literatura no es más que teoría literaria." (1976, p. 111)[15].

Por esas mismas fechas, Antonio García Berrio (1977a) había llamado la atención en España sobre la desproporción existente por entonces entre teoría y práctica, que rayaba el límite del acientificismo. El estructuralismo había llevado a una situación de 'hipertrofia de la dimensión metateórica', en la que cada vez eran más las obras de carácter puramente teórico y menos las dedicadas al análisis concreto de una obra literaria. Incluso en estas

[14] La analogía entre el sistema literario y el sistema lingüístico resulta tan incuestionable para el estructuralismo, que éste no es capaz de ver que los conceptos que adopta para sus descripciones tampoco son propios y específicos de la disciplina literaria, sino que han sido tomados prestados de la lingüística. Sin embargo, este hecho le llevaría a Todorov (1973, p. 109) a reconocer en otro momento que la poética, tal y como es entendida por el estructuralismo, pierde su especificidad, disuelta en una semiótica general.

[15] Argumento que ya había expresado en la segunda edición de *Poétique. Qu'est-ce que le structuralisme?* (1973, pp. 27-28).

últimas, la abundancia de los excursos meta-teóricos convertían el análisis de la obra casi en un mero pretexto para el desarrollo de éstos. Los críticos preferían elaborar complejas teorías antes que enfrentarse a la difícil y muchas veces frustrante tarea de verificar su cumplimiento en el análisis concreto de las obras literarias.

Efectivamente, a diferencia del formalismo ruso, el estructuralismo no ofrecía un nuevo método interpretativo para desvelar significados nuevos e imprevistos en las obras literarias, sino tan sólo la definición y descripción de las convenciones semióticas que hacían posible la literatura. En su crítica al formalismo y al estructuralismo, F. Jameson (1972) había empleado la siguiente metáfora lingüística para ilustrar la diferencia principal entre ambos: mientras que el primero se habría preocupado por señalar el modo en que se percibía diferencialmente la obra de arte individual (habla) sobre el fondo del sistema literario (lengua), el segundo habría limitado su tarea a la descripción de la organización del propio sistema de signos en su totalidad (lengua)[16].

Un diagnóstico similar ofrecía E. Volek (1985) con su distinción entre lo que denominaba 'estructuralismo funcional' (representado por la psicología de la *Gestalt*, el formalismo ruso y el estructuralismo checo) y el 'estructuralismo transformacional' (Propp, la lingüística generativa, la antropología estructural de Lévi-Strauss, y gran parte del estructuralismo francés). El primero se sirvió de la lingüística como herramienta heurística pero, atendiendo siempre a la singularidad de sus objetos, tan sólo le concedió un papel auxiliar para describir la estructura de los fenómenos concretos, a los que se reunía en conjuntos superiores (sistemas). En cambio, el segundo se centró antes en el código o sistema que podía explicar los distintos fenómenos que en la descripción de su singularidad polivalente. Para ello se valió del modelo de la lingüística saussureana, que le condujo a simplificaciones tales como la descripción exclusiva de la lógica más sencilla y superficial de los sistemas, o el olvido de la influencia del contexto y la intervención de varios códigos en la creación de sistemas, etc. Para E. Volek, los sistemas simplificados que construía este segundo estructuralismo, vinieron a llenar "el lugar ocupado, en la tradición metafísica, por

[16] Por otra parte, esta distinción ya había sido empleada mucho antes por Vinokur ("Poética. Lingüística. Sociología (Cuestiones de método)", 1923) para referirse al tipo de lingüística en que debía especializarse la poética: "Mientras que la lingüística, como ciencia de la lengua social que implica ante todo la comunicación, la mutua comprensión, está autorizada para ignorar el habla (incluso está obligada a ello), la poética, que se interesa por la palabra como material de construcción y por la lengua como elemento básico de una estructura racional, debe interesarse, por el contrario, por el habla, esa superestructura volitiva respecto del sistema de signos lingüísticos dados, impuestos" (citado por Albèra, 1996, p. 21).

las esencias, los arquetipos platónicos y los paradigmas figurales bíblicos. Así quedó subvertido, en parte, el trabajo del historicismo y del estructuralismo funcional" (p. 20).

M. Weinstein (1992b) emplea el término de 'lingüisticismo' para designar la postura ontológica adoptada por este segundo estructuralismo, responsable de su desatención hacia los fenómenos del cambio y la historia:

> "Llamo ontología a la actitud que consiste en olvidar que detrás de una forma hay una función; es ontológico el enfoque que concibe la forma de la obra literaria en términos de ser espacial (de ahí la tendencia a las tablas, tipologías, clasificaciones), cuando todo invita, por el contrario, como trataré de mostrar, a pensarla en términos de devenir, transformación, variabilidad" (p. 202).

Si como dice bien M. Weinstein, "detrás de una forma hay una función", detrás de una función, añadimos nosotros, hay una consideración sobre el componente estético de la obra literaria. Así, a nuestro juicio, la razón profunda que determina las diferentes opciones metodológicas de una y otra escuela radica en la presencia o ausencia de una interpretación sobre el valor estético de la obra literaria. En el caso del formalismo ruso, la valoración de la capacidad de las obras literarias para desautomatizar, renovar e inventar nuevos vínculos con la realidad, está presente de manera más o menos explícita en todos los miembros de *Opojaz*. Su rechazo al establecimiento de las bases filosóficas y estéticas de su teoría literaria (cf. Eichenbaum, 1925a), determina que no exista en los diversos trabajos formalistas una formulación explícita de una teoría del valor literario, fundada en el principio de la desautomatización. Sin embargo, ello no significa que dicha teoría subyazca tras las distintas consideraciones críticas y teóricas de sus trabajos[17]. Lo hemos tratado de mostrar en el recorrido por la obra de Shklovski, por resultar el caso paradigmático y más evidente. En los capítulos sucesivos, haremos lo mismo con el resto de los formalistas[18].

---

[17] Como afirmaba Eichenbaum: "Todo historiador de la literatura, independientemente del área de estudios que elija, tiene que fundamentar lo que dice en un número de premisas no sólo estéticas sino también epistemológicas, que acepta sin evidencia y que son de carácter heterónomo. No importa cómo trate de encerrarse en su estrecha provincia, no importa lo lejos que aparezca de la estética y la epistemología, las premisas ocultas aparecerán en su método; por lo que en *Historia del arte*, más que en cualquier otra disciplina, no existe un método desconectado de las bases filosóficas" (citado por Thompson, 1971, p. 54).

[18] Prácticamente en todos los trabajos formalistas, cuando aparece una valoración literaria positiva, aparece una consideración del poder desautomatizador del autor valorado. Así, Tiniánov ("Intervalo", 1924) elogiaba de Pasternak el que su lenguaje "reagrupa los objetos, y disloca nuestra perspectiva de las cosas" (p. 130). En el primer Jakobson también encontramos este tipo de afirmaciones, particularmente en los artículos que firmó con el pseudónimo de Aliagrov (cf. Rudy, 1984). Asimismo, su artículo "Sobre el realismo artístico" (1921) o los motivos que aduce para valorar las innovaciones poéticas de Jlébnikov en *La nueva poesía rusa* (1919-1921), están teñidos de la lógica explicativa de la desautomatización.

Por el contrario, Todorov (1970, 1973) reconocía abiertamente la incapacidad del método estructuralista para evaluar adecuadamente el factor estético de la literatura. La cuestión del valor literario no entraba dentro de los límites de la investigación estructural, limitada a la descripción del sistema subyacente de la literatura[19]. Por ello –repetimos-, aunque exista en el formalismo ruso una voluntad similar de establecer las leyes del sistema literario[20], sus análisis literarios, guiados en todo momento por la finalidad poética de la desautomatización, salvan la teoría literaria formalista de la tendencia desmedida a la abstracción, alejada de la singularidad estética, en que derivó cierto estructuralismo. Nos hemos referido aquí exclusivamente al caso de Todorov por ser el más ilustrativo de las diferencias entre formalismo ruso y estructuralismo: en primer lugar, porque él mismo se encarga de explicitarlas en varias ocasiones y, en segundo lugar, porque fue el estructuralista francés que mejor conoció la teoría eslava de la literatura y en cuyas obras los conceptos rusos están más presentes. Pero otro tanto se podría decir del primer Barthes (1953-1967[21]), de Lévi-Strauss, de los estudios narratológicos de Bremond y Greimas (cf. Culler, 1975), de la semiótica[22], etc. En todos ellos se observa un seguimiento del modelo lingüístico saussureano, pasado por la formalización que posteriormente le dio Hjelmslev, que no se encuentra en ninguno de los trabajos de *Opojaz*. Incluso Jakobson, el más lingüista de todos los formalistas, mantuvo siempre un relación crítica respecto de la concepción lingüística de Saussure y Hjelmslev.

Este hecho derivó en una desatención hacia los problemas históricos y estéticos, mucho mayor que el que se dio en la teoría literaria formalista. Basta con acudir a la *Poétique. Qu'est-ce que le structuralisme?* de Todorov para constatar las escasas páginas que se le dedica a esta cuestión. Carencia ésta que además aparece disculpada con el

---

[19] Véase afirmaciones similares en el trabajo de S. Saporta, "La aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje poético" (1958, p. 43), en el que se reconoce la incapacidad de la lingüística para pronunciarse sobre el valor estético de las obras literarias.

[20] Recuérdese la afirmación de Shklovski en *Tercera fábrica* (1926): "no existe una verdad de las flores sino la botánica" (en Volek, 1995, p. 274).

[21] En *Critique et vérité* (1966), Barthes reconocía el modelo chomskiano en la concepción de su noción de 'ciencia de la literatura' como aquella encargada de estudiar no los sentidos concretos generados por la obra, sino la posibilidad de generar sentidos (el código). A partir de *S/Z* (1970), no obstante, el pensamiento de Barthes da un giro y se acerca ya a la consideración de cada texto en su diferencia, pues éste no es una manifestación particular de ningún sistema, sino un sistema en sí mismo. Asimismo, el Todorov de *Crítica de la crítica* (1984) realiza una revisión de su trayectoria estructuralista anterior e inaugura una nueva etapa con los estudios sobre la alteridad.

[22] Véase en el capítulo "Historia y mapa del concepto", la fijación por el código de esta disciplina tal y como lo recogía U. Eco en su *Tratado de Semiótica general* (1975).

argumento de que la poética es una disciplina reciente (¿?) que todavía no ha tenido tiempo de ocuparse de estas cuestiones. Evidentemente, no se trata de una argumento de peso. En el caso de las relaciones entre la poética y la estética, Todorov zanja la cuestión afirmando que "no existe un procedimiento literario cuya utilización produzca obligatoriamente una experiencia estética" (p. 103). Puesto que la labor del estructuralismo reside en encontrar las leyes generales que regulan el sistema literario y, en el terreno estético, resulta complicado postular este tipo de leyes, la cuestión queda apartada. En cuanto a las relaciones entre la poética y la historia literaria, nos sorprende la mala lectura que hace el teórico francés de las ideas que Tiniánov aportó al respecto, así como la omisión de la mecánica entre el principio constructivo y los elementos subordinados, que los teóricos rusos idearon para explicar el cambio artístico. Los estructuralistas se sienten herederos de los formalistas rusos pero parece que sólo les interesa su enfoque inmanente y formal, pues el resto de las ideas que formularon los rusos y que trascienden dicho enfoque –entre ellas la desautomatización- son apenas recogidas y explotadas por sus teorías. Por tanto, el estructuralismo adopta también un método formal e inmanente, mucho más riguroso y coherente que el construido por el formalismo, pero deja fuera de sus consideraciones la preocupación por el cambio y el valor estético que ocupaba un puesto central en la teoría de los autores rusos[23].

De todo ello se deriva el que la noción de 'estructura' como sistema de relaciones que, aparentemente, formalismo y estructuralismo parecían compartir sea una noción diferente en cada caso. En realidad, el concepto de sistema manejado por el formalismo ruso es más bien un entendimiento del mismo como proceso dinámico, como estructuración más que como estructura. Éste entendimiento del sistema sería más humboldtiano que saussureano, según la distinción establecida por P. Ricoeur en un trabajo de 1967, titulado

[23] Partiendo de los dos tipos de interpretación de los objetos estéticos establecida por Ch. Menke (1991), podemos decir que mientras que el estructuralismo se limita a la descripción de los rasgos de los objetos literarios, presumiendo su posibilidad para producir una experiencia estética, el formalismo trata de describir aquellos objetos que efectivamente han provocado una experiencia estética. Ch. Menke situaba en el primer grupo a la mayoría de las descripciones retóricas, que "anticipan una experiencia estética posible presumiendo la pertinencia estética de los rasgos manifestados" (p. 133). Frente a éstas, la interpretación del segundo grupo, se caracteriza por efectuar dos operaciones interrelacionadas: 1) la comprobación de las propiedades estéticas del objeto en cuestión. 2) la descripción de la experiencia en que se aprehenden tales propiedades. Los enunciados críticos de este tipo de interpretación hay que entenderlos no "como enunciados descriptivos de propiedades de un objeto, sino como la inducción, o expresión, de un modo determinado de aprehender estéticamente el objeto a que se refieren" (p. 134).

"Estructura, palabra y acontecimiento". Es decir, un entendimiento del sistema como un conjunto formado por operaciones estructuradoras en lugar de por inventarios estructurados. De este modo, los formalistas no se habrían centrado exclusivamente en describir el 'habla' del sistema literario, frente a la 'lengua' de los análisis estructuralistas, sino en el trayecto o movimiento que va de una a otra. La noción de sistema que late tras los trabajos formalistas, por tanto, "no es ni la estructura, ni el acontecimiento, sino la incesante conversión de uno a la otra en el discurso" (Ricoeur, 1967, p. 86). Un intento por describir las posibilidades del discurso, que es un intento constantemente renovado de expresar lo pensable y expresable de nuestra experiencia. La obra literaria está en la intersección entre lengua y habla, sistema y proceso: parte del sistema al acontecimiento para aportar la estructura al acto de habla. Volviendo del acontecimiento al sistema, aporta a éste la contingencia y el desequilibrio que le permiten cambiar y durar.

Por el contrario, la noción saussureana de 'sistema' manejada por los estructuralistas, es una especie de estructura relacional vacía que puede ser rellenada tanto por obras literarias como por cualquier otro producto semiótico de la cultura[24]. Como consecuencia de ello, el significado concreto de las obras literarias queda reducido a una estructuración interna y lingüística, que olvida el sentido para el cual dicha estructuración ha sido construida: la recuperación artística del mundo. Ésta, ya lo hemos visto, se realiza a través de cauces no automáticos en la concepción del formalismo ruso. Es decir, se trata de una acción referencial propia y específica que no forma sistema, más que en el caso de los epígonos. El objetivo de la crítica literaria debería ser, de este modo, no sólo la descripción del sistema lingüístico y literario que comparte la obra con el resto de obras, sino la comprensión del proceso de relaciones que cada obra inaugura con el fin de producir un impacto estético. Junto con el significado estructural de la obra está su significado estético, que precisamente consiste en el abandono de las estructuras sustantificadas: "un estado

[24] Así lo expresaba la crítica al estructuralismo de M. Dufrenne (1967), que afirmaba que el significado que describían los análisis estructuralista consistía en "un sentido que ni es sentido de, ni sentido para [...] el sentido sólo consiste en la relación entre lugares que permanecen vacíos; así, se puede formular la estructura de un sistema de intercambio sin especificar los objetos de intercambio: mujeres, mitemas, bienes: el sentido está en la relación y no en los términos unidos por la relación" (p. 211). La crítica de Dufrenne quedaba confirmada por el propio Todorov cuando reconocía la imposibilidad de definir la especificidad poética en su obra síntesis del Estructuralismo (*Poétique. Qu'est-ce que le structuralisme?* (1968). Desde la perspectiva estructuralista, la poética se queda reducida a una rama de la Ciencia general de los signos, especializada en los sistemas literarios.

salvaje del sentido", como recordaba Dufrenne (1967), "que la palabra presupone, la literatura reanima y la crítica estructural no puede ignorar" (p. 223).

El fenómeno de la desautomatización, descrito una y otra vez por Shklovski en sus diferentes trabajos, señala constantemente a ese 'estado salvaje del sentido' que las obras literarias pretenden comunicar. Lo que tendremos que mostrar a continuación es cómo esa voluntad de describir la singularidad estética literaria no sólo es característica de la teoría literaria de Shklovski, sino también de la del resto de los formalistas. La teoría del verso es uno de los mejores campos para mostrar las precauciones que en todo momento mantuvo la escuela rusa para que la generalización inevitable de la teoría no atentara contra la singularidad estética y la especificidad literaria. Otros campos son las investigaciones sobre la técnica del *skaz* y, sobre todo, el desarrollo que la teoría de la evolución literaria adquiere en la obra de Tiniánov.

Salvo en este último caso, no se puede decir que la obra de Shklovski contribuyera especialmente en el conocimiento de estos aspectos. Si bien, sus primeros trabajos sí que dedicaron una mayor atención a la poesía futurista, el teórico ruso estaba más interesado en mostrar el potencial innovador y desautomatizador de la vanguardia poética que en llevar a cabo un estudio riguroso de la métrica futurista como el que realizaron sus compañeros[25]. En cuanto a la teoría del *skaz*, desarrollada principalmente por Eichenbaum, Shklovski nunca le dio la importancia que se merecía a este fenómeno y, por lo tanto, fue una cuestión desatendida en sus estudios de la prosa. En cualquier caso, Shklovski comparte con sus compañeros de *Opojaz* la preocupación y la búsqueda de una explicación que diera cuenta del proceso dinámico que son las estructuras literarias.

[25] En sus memorias, Jakobson ironiza sobre la postura de Shklovski respecto de la vanguardia describiendo una velada en el Café Pintoresco, en la que Shklovski le confesaba: "Maiakovski, Jlébnikov... Mira, la esencia de la poesía no está en las rimas ni en el verso. Está en que los ojos puedan ver y en que algo pueda ser visto por los ojos" (Jakobson, 1992, p. 49). El propio Shklovski nunca ocultó su preferencia por los géneros en prosa frente al verso y en su última obra, *La energía del error*, afirmaba: "Soy un poeta sin rima, sin ritmo, con un denso batir del corazón, sólo por mí audible" (citado por Robel, 2005, p. 7).

3.1. Ritmo vs. metro

La teoría formalista del verso estuvo muy influenciada en su origen por la *Ohrenphilologie* o filología auditiva, desarrollada a principios del siglo XX en Alemania por Saran y Sievers, entre otros[26]. La *Ohrenphilologie* había reaccionado contra la filología visual (*Augenphilologie*) dominante por entonces, que consideraba las obras literarias como si fueran únicamente obras escritas destinadas a la lectura, olvidando los orígenes y rasgos orales del arte. Sin embargo, los poemas deberían considerarse como un conjunto de marcas textuales que sirven de guía en su recitación oral (cf. Eichenbaum, 1918a). La perspectiva oral permitía así comprender la poesía como un proceso vivo, en curso, que necesita de una actualización concreta cada vez para cumplirse. La literatura escrita exige las mismas condiciones, pero, dada la dominancia representacional de la vista sobre los demás sentidos humanos, en la lectura se tiende a sustituir el movimiento dinámico del poema por su huella visual estática, impresa en el texto.

Ello llevó a los formalistas a considerar la poesía como un fenómeno básicamente oral porque, desde esta perspectiva, se percibía de forma más evidente la procesualidad característica de la literatura. El concepto de 'melodía' versal, elaborado por Eichenbaum (1922), insistía en la necesidad de examinar el poema como una línea musical, para percibir el efecto dinámico-temporal resultante del juego de contrastes que produce la sucesión de las estrofas. Los propios poetas, señalaba Eichenbaum, desaprovechan este efecto al leer mal sus versos (el crítico formalista tenían en mente, en concreto, a Blok) y deberían aprender de la declamación dramático-actoral, que explota cada matiz musical de la entonación y las palabras. El investigador del verso, reivindicaba por su parte Tomashevski (1925-1928), debe considerar el factor de la entonación, a pesar de las dificultades de esta tarea (un poema puede declamarse de manera diferente, no hay marcas textuales suficientes para saber cuál es la entonación correcta, etc.), porque la entonación es un factor decisivo

[26] El simbolismo ruso desarrolló también una teoría fónica del verso que, no obstante, debe diferenciarse de la elaborada por los formalistas. El estudio simbolista de los sonidos poéticos, centrado en la búsqueda de correspondencias eufónico-simbólicas y en fenómenos icónicos como la onomatopeya o la sinestesia, fue sustituido por el estudio lingüístico de los fonemas (Jakobson, Tiniánov) y por las técnicas no miméticas de la fonética *zaum* (cf. Mandelker, 1983). La escuela de filología alemana, a diferencia del simbolismo, contenía algunos postulados que sí era posible aplicar a dichas técnicas vanguardistas, como los que se desprenden de la afirmación de Saran sobre la necesidad de "adoptar en relación al verso la actitud de un extranjero que escucha unos versos sin comprender su significado" (citado por Depretto-Genty, 1992, p. 342).

para la creación del efecto estético. De acuerdo con este propósito, M. S. Bernstein se dedicó desde 1923 a crear un fondo con grabaciones de poetas recitando sus propios versos, con el fin de disponer de un archivo oral (*Golosa poetov*) que permitiera analizar científicamente *a posteriori* el fenómeno de la entonación poética (cf. Gourfinkel, 1929, pp. 246-247).

Asimismo, el enfoque oral concordaba con la interpretación fundamentalmente fonética del verso, que los formalistas habían elaborado al analizar el lenguaje transracional (*zaum*) de los versos futuristas. Este tipo de poesía había revelado cómo el principio constructivo fundamental del verso era el sonido. En poesía, todos los elementos se subordinan a un determinado patrón fónico. Este rasgo, particularmente evidente en el caso de los experimentos futuristas, podía encontrarse asimismo en los poemas escritos en un lenguaje de semántica racional (cf. Brik, 1920-1927). La principal diferencia entre los poemas pre-futuristas y los futuristas residía, tal y como se encargaba de demostrar Kruchënij (cf. Sola, 1989, pp. 72-143) en que sólo los segundos habían sido plenamente conscientes de este hecho. Esta mayor conciencia les situaba en una posición ventajosa respecto de los poetas precedentes, no sólo porque les permitía manipular libremente el lenguaje siguiendo una lógica exclusivamente fonética, que explotaba al máximo los efectos acústicos del verso, sino porque además les permitía evitar el tipo de construcción defectuosa frecuente en la poesía del pasado.

Kruchënij se refería a los poetas que escribían sus versos para ser leídos en lugar de declamados con el apelativo de 'cantores sordos', y explicaba que la desatención hacia el principio fónico que estructura el verso conduce a que aparezcan sentidos inesperados y no deseados en el poema. En una obra titulada *500 nuevos rasgos de ingenio y calambures de Pushkin* (1924), Kruchënij había encontrado nada menos que esta elevada cifra de calambures imprevistos en la poesía de Pushkin. Dependiendo de la escansión métrica o silábica que se hiciera de los versos, era posible formar diferentes palabras –y por lo tanto, diferentes lecturas- dentro de ellos. Por tanto, dado que la escansión métrica no siempre coincide con la escansión silábico-lingüística, lo primero que debe hacer un poeta es tomar conciencia de este fenómeno y actuar consecuentemente de dos formas: o bien se busca que la escansión silábico-lingüística de las palabras coincida con la del metro escogido, o bien se prescinde del esquema sonoro predeterminado del metro y se crea uno nuevo a partir de

la pauta métrica que se establece en la pronunciación de las palabras. La segunda alternativa fue, justamente, la escogida por gran parte de los poemas futuristas, que están construidos a partir de la traslación del esquema sonoro de una palabra o secuencia de palabras al resto de palabras que aparecen en esos versos[27].

Se comprende ahora mejor la negativa futurista a emplear las palabras en poesía como meros soportes fónicos de contenidos, y el desarrollo consciente y deliberado de la lógica fónica del lenguaje poético. Terentiev afirmaba al respecto que el poeta debía "pensar con la oreja y no con la cabeza" (citado por Sola, 1989, p. 83), que "en poesía las palabras que tienen la misma sonoridad tienen la misma significación" (ibidem, p. 85), que "la palabra significa lo que suena" (ibidem, p. 92). En una obra titulada *Sdvigología del verso ruso* (1923), Kruchënij reivindicaba el derecho del poeta a desplazar (*sdvigat'*) las sílabas y sonidos de una palabra para formar nuevas unidades lingüísticas que se ajusten a la estructura rítmico-métrica del verso. El poeta debe seguir las agrupaciones silábicas que exige el ritmo del poema y no las que vienen previstas en el código de la lengua. Sólo de este modo se conseguirá evitar el desplazamiento (*sdvig*) fortuito e involuntario de los cantores sin oído[28]. Ahora bien, la lógica fonética que predomina de forma absoluta en los poemas futuristas, justifica el que en ocasiones "se puede encontrar una imagen extraña y absurda para el sentido, pero completamente necesaria para la sonoridad" (ibidem, p. 86), como sostenía Kruchënij, denominando a este tipo de imágenes 'fono-imágenes' o 'fono-epítetos'. El principio fónico, al condicionar la selección léxica, produce de este modo un contenido accesorio que bien puede ser grotesco, cómico, incoherente e incluso ininteligible.

La definición formalista del ritmo como factor constructivo del verso (Tiniánov, 1924) sigue muy de cerca, por tanto, además de las teorías poéticas de la *Ohrenphilologie*, la concepción futurista del verso. El ritmo, para los formalistas, es un concepto fónico antes que escrito, una energía dinámica que vertebra de manera singular cada poema, y que debe

[27] Este principio constructivo no sólo se aplicó en el verso sino también en algunos de los peculiares relatos escritos por estos poetas. Así, las *Cuatro novelas fonéticas en verso* (1927) de Kruchënij desarrollaban su *siuzhet* siguiendo una lógica sonora antes que narrativa: el protagonista de una de ellas, llamado Dorian, no puede ser de este modo sino un canalla [*drjan*], que va a Riazan en caravana, etc.

[28] "liberada del *sdvige* es la construcción del verso en la que la palabra fónica coincide con la palabra gramatical, la pausa respiratoria con la frontera de la palabra" (ibiem, p. 81). Este *sdvige* involuntario al que se refiere aquí Kruchënij, habría que distinguirlo del *sdvige* consciente ejercido por su lenguaje *zaum* atento en todo momento a los efectos sonoros del verso. Éste era definido por Kruchënij como "el *sdvige* absoluto, la completa eliminación del tema (del alma), una proeza técnica" (ibidem, p. 83).

diferenciarse del concepto estático y prefijado de 'metro'. En un trabajo titulado "Verso y ritmo" (1925-1928), B. Tomashevski advertía sobre la inadecuación de reducir la teoría del verso a la teoría del pie y a la teoría del metro. Sólo el ritmo es el principio específico del verso, pues en la prosa también es posible contar pies y la mayor parte de los poemas modernos no son métricos. El verso debe entenderse como una unidad de lenguaje compleja, organizada de acuerdo con ciertas leyes, y no como la suma de partes o pies. Partiendo de la oposición entre metro y ritmo establecida por A. Beli, Tomashevski definía el *metro* como la norma ideal del verso, frente al *ritmo* o las variaciones singulares respecto de esa norma que lleva a cabo cada poema. El objetivo del estudioso del verso, según Tomashevski, no consistía tanto en elaborar una teoría sobre "las normas métricas definitivamente establecidas y osificadas" (p. 109), como en poner a prueba los principios métricos generales con el análisis del propio material:

> "La tarea del investigador no es la construcción de una teoría general esquemática del verso sobre la base de la deducción, que parta de los principios vacilantes de un ritmo absoluto, como *introducido* en el elemento verbal, sino la construcción inductiva[29] de una teoría de la organización verbal de las formas históricas del verso" (p. 108).

Tal y como lo recordaba también Jakobson en "Los problemas fundamentales de la versología" (1921-1926), el verso es un fenómeno complejo que requiere un análisis de esa complejidad y no una reducción de la misma. Para empezar, el verso no se puede limitar a las leyes lingüísticas de la lengua poética a analizar, pues en ocasiones el verso se rige por leyes importadas de una lengua y verso extranjeros. Junto con esto, habría que tener en cuenta además la tradición estética anterior de la que surge cada forma versal para comprender adecuadamente la nueva propuesta poética. Por último, aunque es posible determinar un número limitado de variantes poéticas, lo que debe averiguar el investigador del verso son las razones que determinan que, en cada caso, aparezcan unas u otras.

Aproximadamente por estas fechas, O. Brik (1920-1927) había definido el ritmo como "un movimiento configurado de una manera particular" (p. 19), que no debe confundirse nunca con las huellas o el resultado que de él queda en el libro de poemas. La

[29] Para construir inductivamente una teoría del verso los formalistas rusos no dudaron en servirse de los métodos estadísticos. Un estudio detallado sobre los resultados de esta metodología estadística en la teoría formalistas del ritmo poético, puede consultarse en Bailey (1979). Para la cuestión de la continuidad de dicha teoría en el estructuralismo checo y la semiótica soviética, véase Eagle (1981).

filología tradicional se había limitado a observar "las combinaciones de las huellas de ese movimiento" (ibidem), en lugar de interpretar estas marcas como simples datos para la valoración del propio movimiento rítmico. Esto es, en lugar de estudiar el ritmo, se había dedicado a clasificar los pies y sílabas de que se compone el ritmo, olvidándose de que éste es anterior al verso y no al revés. Los análisis de la filología tradicional daban así la impresión de que el ritmo era el producto o efecto de una determinada disposición métrica, cuando, en realidad se trataba de la causa de la estructura métrica del poema.

Para probar su tesis, Brik aludía a los testimonios de los poetas futuristas que afirmaban componer sus versos de esta manera: "El poeta tiene al comienzo una idea indeterminada de cierto complejo lírico, de cierta estructura fónica y rítmica, y esta estructura transracional se llena después con las palabras significativas" (p. 33)[30]. Las observaciones de Brik no suponen una recuperación del enfoque genético, sistemáticamente rechazado por los formalistas, como pudiera parecer a primera vista. Lo que nos está proponiendo Brik con esta reflexión es sólo la necesidad de sustituir la lógica del analista (centrada en la métrica) por la lógica del poeta, pues sólo ésta es consciente del papel constructivo del ritmo. No se trata, por tanto, de buscar posibles correspondencias genéticas entre las experiencias personales del poeta y los elementos de la obra, sino de reconocer que la causa u origen de la energía que dinamiza el poema es el ritmo. Pues del movimiento rítmico poemático dependía en gran parte, como lo recordaba Tomashevski, (1925-1928), el efecto estético del verso:

> "[El impulso rítmico] no determina la elección absoluta de las formas especiales [los metros ya constituidos], sino sólo la preferencia de unas formas por otras. [...] no regula sólo los fenómenos que entran en el campo claro de la conciencia y que, por lo tanto, están objetivados en la métrica tradicional, sino todo el complejo de los fenómenos del discurso del verso, *vagamente percibidos*, *pero que tienen una eficacia estética indudable*" (pp. 108-109, el subrayado es nuestro).

Al considerar el ritmo como un elemento energético, Brik se cuidaba en todo momento de no reducirlo a una fórmula abstracta que lo convierta en un elemento estático, es decir, en otra cosa extraña a su naturaleza dinámica. Por eso, no proponía para el estudio

[30] Véase también los artículos de Jakobson "Modelación verbal subliminal en la poesía" (1981) y "De intenciones poéticas y recursos lingüísticos en la poesía. Una discusión con profesores y estudiantes de la Universidad de Colonia" (1975), recopilados en *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal* (1985, pp. 86-110), así como la citada 'poética' de Maiakovski, *Cómo hacer versos* (1926, pp. 70-73). Más adelante, en el capítulo dedicado a la cuestión de la desautomatización como necesidad creativa, ahondaremos en este fenómeno de la imposición rítmica pre-estructural en la creación poética.

del ritmo una clasificación de los diversos patrones rítmicos empleados por los poetas, sino dos parámetros orientativos para medir el impulso rítmico de cada poema: la duración –que puede ser continuada o con interrupciones- y la intensidad (según sean las sílabas acentuadas o inacentuadas). De esta manera, Brik conseguía evitar el tipo de etiquetas abstractas habituales en la teoría métrica para clasificar los ritmos: en lugar de sílabas tónicas y átonas en general, Brik proponía hablar de sílabas acentuadas o inacentuadas en un verso concreto. La primera pareja de términos, implica una definición de la naturaleza de las sílabas, en abstracto, antes de entrar en el contexto poemático. Los términos propuestos por Brik, en cambio, se crean a partir de la observación de la intensidad rítmica de cada poema.

El objetivo que se proponía en este artículo el formalista ruso era, pues, la de redefinir la terminología de la teoría del verso, construida a partir de nociones métricas, para que fuera posible referirse con ella a la orientación del movimiento rítmico de cada poema. Así, consideraba los esquemas métricos tradicionales (yambos, troqueos, etc.) como simples posibilidades del impulso rítmico, antes de su materialización. Estas series rítmico-acentuales podían interrumpirse de diversas maneras, dando lugar entonces a los diferentes tipos de yambos, troqueos, etc. Asimismo, la orientación cinética de la duración y la intensidad sería distinta en el discurso poético y en el prosaico: mientras que en la prosa, el ritmo cumple la función de automatizar las espiraciones del habla para facilitarla, el ritmo versal busca desautomatizar el tiempo del discurso obligando al lector/ oyente a detenerse en él, a experimentarlo (*Zeiterlebnis*) en su duración (cf. Shklovski, 1917; Jakobson, 1921-1926).

Por su parte, Tomashevski, (1925-1928) rechazaba el concepto de ‘metro libre’ por considerarlo una fórmula demasiado amplia que no reflejaba la enorme variedad de versos libres ni el ritmo particular de cada uno de ellos (pp. 109-111), y proponía los siguientes pasos para el estudio del impulso rítmico de cada poema: 1) delimitar el campo de aplicación, por ejemplo, ‘el yambo en el libro de poemas x’. 2) “establecer el grado de su carácter típico”, 3) “examinar las desviaciones del ritmo”, 4) analizar el sistema en el que se organizan los rasgos fónicos estudiados, 5) determinar la función constructiva de las desviaciones, 6) “dar una interpretación a todo esto” (p. 109).

El ritmo como factor constructivo del verso[31] es también el principio que cohesiona y confiere unidad al poema. El trabajo de Brik (1920-1927) reaccionaba además contra los estudios del verso atomistas que no habían tenido en cuenta el sistema en el que se integran las intensidades rítmicas. Para ello, había que dar cuenta de la interrelación del ritmo con los otros elementos del poema (la sintaxis y la semántica):

> "tal o cual fuerza de la sílaba no es una cualidad natural de la misma, sino un resultado de su elaboración por tal o cual impulso rítmico. El complejo sistema de las intensidades rítmicas en el verso no puede comprenderse fuera de la semántica y la sintaxis del discurso del verso" (p. 24).

El poema, tal y como lo describe Brik, es un complejo rítmico-semántico, un todo indivisible de acción simultánea. Sin ritmo, el verso se convierte en lenguaje coloquial; sin semántica, el verso se reduce a una simple música. La perspectiva textual adoptada para analizar el poema, como un todo compuesto por la interrelación de diferentes niveles lingüísticos, le conducía a Brik al problema de la tendencia a la automatización de estas interrelaciones. Dado el peso que adquiere el esquema rítmico-sintáctico en el verso, se privilegia más el esquema formal que la semántica de los términos que lo rellenan, por lo que –en ocasiones- ésta última resulta indiferente. Con el término de 'elemento indiferente', Brik constataba cómo en ciertos poemas era posible sustituir algunos elementos con tal de que se respetara la posición del esquema rítmico-sintáctico que éstos ocupaban en el poema. Ello conducía a la aparición de clichés, esto es, la fosilización de las relaciones entre determinados elementos rítmicos, sintácticos y semánticos en una estructura fácilmente perceptible y, por tanto, imitable[32]. De esta forma, en el siglo XX, cualquier poeta que se precie es capaz de escribir los versos de Pushkin. La tarea de los poetas es, pues, la de renovar estas relaciones fósiles, volverlas a hacer dinámicas. Asimismo, la tarea del crítico literario no es tanto la de analizar las figuras rítmico-sintácticas comunes a los distintos metros, sino investigar las características singulares de cada metro (cf. Brik, 1920-1927, pp. 28-29).

---

[31] Escogemos la fórmula de Tiniánov por ser la que mejor recoge los diversos aspectos –principio dominante, función constructiva, etc.- implicados en la noción formalista del ritmo. No obstante, la expresión de Tiniánov no fue la primera sino simplemente la de 'ritmo', 'principio melódico' (Eichenbaum, 1921), etc. Más adelante, tendremos ocasión de examinar la teoría del verso de Tiniánov, que separamos de este apartado por su vinculación directa con los problemas de la evolución literaria.

[32] "El cliché del verso es un resultado de la concreción total de los aspectos rítmico, sintáctico y semántico del discurso del verso; así se forman las combinaciones habituales de las palabras y el poeta piensa incluso mediante ellas" (p. 30).

En la creación de nuevas relaciones rítmico-sintáctico-semánticas, los poetas buscan siempre sorprender al oyente/ lector de poesía. Tal es la función original de los cortes que marcan el final de una palabra, un hemistiquio, un verso o una estrofa. Éstos no son unos jalones estáticos que separan los elementos entre sí, sino factores dinámicos que participan en la creación del movimiento rítmico. De este modo, la finalidad del encabalgamiento, es la de realizar "un corte inesperado en un lugar inesperado" (p. 31), que dinamiza el poema. El desajuste que produce el encabalgamiento entre las fronteras rítmicas y sintácticas del poema también acaba por convertirse, no obstante, en cliché, pues no sólo las coincidencias están reguladas en el poema. Este tipo de procesos pone de manifiesto, de nuevo, que el principio fundamental que rige en la creación del verso es el ritmo, en este sentido amplio en que lo entienden los formalistas: la energía dinamizadora del texto.

3.2. Skaz

El estudio de lo que los formalistas llamaron *skaz* fue el resultado de la aplicación de la perspectiva oral, que acabamos de ver en la teoría del verso, al ámbito de la narrativa. Dicho estudio fue desarrollado sobre todo por B. Eichenbaum[33], que pretendía de este modo proponer una alternativa a la teoría de la prosa de Shklovski, centrada exclusivamente en las cuestiones del *siuzhet* (cf. Volek, 1995). La consideración de la construcción del *siuzhet*, argumentaba Eichenbaum, es decisiva para explicar sólo un tipo de relatos: aquellos que no privilegian los elementos orales y discursivos. Para estos últimos, es necesario tener en cuenta los fenómenos de *skaz*, es decir los fenómenos orales (*skaz* proviene del verbo *skazat'*, decir). Con este término, Eichenbaum se refería, pues, al conjunto de procedimientos para-lingüísticos, característicos de las narraciones orales (la entonación, los gestos, las referencias al auditorio, etc.), que en ciertos relatos escritos desempeñaban también una función constructiva importante. Eichenbaum lo definía como sigue: "aquella forma de la prosa narrativa que, en su léxico, en su sintaxis y en su elección

[33] Eichenbaum es quizás el formalista en el que las cuestiones de la oralidad tienen un peso teórico más importante. No sólo reflexionó sobre ellas en el ámbito de la prosa y el verso, sino también en el del cine. En éste último, Eichenbaum construyó la hipótesis de que los espectadores articulaban las imágenes cinematográficas percibidas durante la proyección de una película con una sintaxis próxima a la de un monólogo o discurso interior (cf. Albèra, 1996).

de las entonaciones, revela una orientación hacia el discurso oral del narrador" (1925, p. 117).

Para el estudio de la prosa, proponía Eichenbaum tratando de corregir la teoría de Shklovski, habría que partir simplemente del análisis de las *formas narrativas*, que, en unos casos privilegiarían la construcción del *siuzhet*, y en otros los fenómenos de *skaz*. La prosa contemporánea rusa parecía confirmar esta tesis: dentro de los hermanos Serapión, el ala occidental (Lunts) cultivó sobre todo una prosa con *siuzhet* basada en los procedimientos de la *ostranenie*, mientras que el ala oriental (Ivánov, Babel, Pilniak) desarrolló una prosa ornamental sin *siuzhet*, con una explotación mayor de los procedimientos del *skaz* (cf. Hansen-Löve, 1988). Sin embargo, Shklovski (cf. *Tercera fábrica*, p. 62) nunca aceptó el valor autónomo constructivo que Eichenbaum asignaba a los fenómenos orales-narrativos. Para el líder de *Opojaz*, el *skaz* no era sino un procedimiento más del *siuzhet*, basado en el distanciamiento paródico respecto del plano principal de la narración. La consideración del *skaz* era inseparable, pues, de la consideración del *siuzhet*, y Shklovski valoraba este recurso por su potencial distanciador-extrañificador, en el que "el autor se expresaba trascribiendo el modo de pensar de su personaje que era una especie de testigo de su propio proceso" (Shklovski, 1966, p. 206).

En cualquier caso, el concepto de *skaz* resultaba muy útil para dar cuenta de todos esos recursos orales empleados por la narrativa de ciertos autores (Turguéniev, Pushkin en *Eugenio Onegin*, Gógol[34], Leskov, Rémizov, etc.), que hasta ahora no habían sido considerados por la teoría de la prosa. La perspectiva oral no sólo permitía captar las virtualidades expresivas (mímica, etc.) que superponen otros significados sobre los lógico-denotativos. La vuelta a la oralidad que suponía el *skaz*, traía consigo una vivificación de la letra muerta impresa, un desplazamiento de la importancia de la fábula hacia el discurso, del héroe al acontecimiento. Los elementos que en la narración normalmente ocupaban un segundo plano, el *skaz* los situaba en primera línea: la entonación, la semántica connotativa (juegos de palabras, guiños al lector), la selección léxica, etc. Es decir, el *skaz* evidenciaba el dinamismo inherente a la obra literaria, la necesidad de percibir su duración para gozar de su efecto estético. Por ello, el *skaz* estaba estrechamente vinculado también con la

[34] Cf. "Cómo está hecho *El capote* de Gogol" (1918b). Eichenbaum afirmaba este trabajo la necesidad de leer 'melódicamente' el cuento de Gógol, como una sucesión temporal de pasajes que contrastan respecto de los precedentes, para percibir de este modo sus poderosos efectos estético-dinámicos.

importancia concedida por el formalismo a la perspectiva interpretativa del lector y a los procedimientos meta-literarios. En "La literatura hoy" (1924), Tiniánov se había referido al *skaz* como a un monólogo escenificado en el que se hace entrar constantemente al lector, produciendo de este modo una mayor perceptibilidad de las estructuras verbales empleadas en el relato. Por su parte Eichenbaum (1925), recordando el efecto cómico usual en el *skaz*, afirmaba:

> "En estas condiciones, la palabra se siente significativamente más. El efecto cómico, como siempre, desvía nuestra atención del objeto, del concepto hacia la propia expresión, a la propia construcción verbal, es decir, plantea ante nosotros una forma fuera de su motivación" (p. 119).

Además, los fenómenos del *skaz* añadían un argumento más a la reivindicación formalista de la autonomía del arte (cf. V. Vinogradov, 1926[35]) y ofrecían la posibilidad de establecer una nueva e interesante visión de los géneros literarios, basada en una división entre formas escritas y formas orales. De acuerdo con este criterio, los relatos construidos con la técnica del *skaz* estarían emparentados con las formas de la literatura oral, mientras que la prosa escrita se aproximaría a las formas del género dramático: tanto la novela como el teatro se construyen a partir de una combinación de diálogo y descripción (acotaciones, en el caso dramático), sólo que la primera permitiría realizar más traslados temporales y espaciales que el teatro y desarrollar paralelamente varias líneas de *siuzhet*, imposibles de llevar a escena. Por eso, más que con el teatro, corregía Eichenbaum, la novela estaría emparentada con el cine, que sí permitiría salvar este tipo de dificultades. El teórico formalista pretendía con esta observación llamar la atención sobre los influjos narrativos recíprocos entre el cine y la novela, para distinguir este tipo de forma narrativa de la construida por los relatos orales del *skaz*.

Por último, al igual que el lenguaje *zaum* de los versos futuristas habían revelado la existencia de elementos transracionales presentes, en mayor o menor medida, en toda comunicación poética, el *skaz* evidenciaba también la existencia de un ingrediente del que consta toda narración: la improvisación. Ésta, si bien está vinculada principalmente al origen oral de la literatura, deja también su huella en los géneros nacidos ya en una cultura escrita. El *skaz* pone de manifiesto que, incluso en aquellos géneros literarios en los que la

[35] En "El problema del *skaz* en la estilística"(1926) leemos: "El 'yo' del escritor no es un nombre sino un pronombre. [...] Al artista siempre se le ha reconocido un amplio derecho de reencarnación. [...] el artista puede cambiar libremente las máscaras estilísticas" (citado por Volek, 1995, p. 274).

presión normativa de unos determinados esquemas convencionales y prefijados es muy fuerte, debe existir siempre una cierta libertad creativa. Dichos esquemas funcionan como una herramienta de ayuda para la creación, pero esta ayuda no puede coartar por completo la libertad expresiva:

> "Estos rasgos del arte primitivo se conservan aún en los relatos escritos. Utilizando diversos procedimientos, el escritor de relatos, normalmente, intenta crear la impresión de una narración directa, de una improvisación. El artista es por su esencia misma siempre un improvisador. La cultura escrita lo obliga a elegir, a fijar, a elaborar, pero con tanto más entusiasmo lucha por conservar aunque sea la ilusión de una libre improvisación. Cuando esto se une con el rigor de la forma del verso, se obtiene una impresión regocijante del poder del artista, una impresión de juego" (Eichenbaum, 1918a, p. 115).

Es decir, el *skaz* ponía de manifiesto, una vez más, la necesidad de observar la obra de arte, no desde la perspectiva general de los procedimientos artísticos, sino desde el uso nuevo y singular de los mismos, desde las variaciones improvisadoras que cada obra pone en juego. C. Any (1990) señala en su estudio sobre Eichenbaum que este investigador fue quizás el que menos énfasis puso, dentro de *Opojaz*, en el componente fónico de la poesía y en la finalidad poética de la desautomatización. Ésta suele aparecer más en su vertiente de efecto desestabilizador de las normas canónicas, que como percepción renovada de la realidad. Pero su interés por las manifestaciones particulares de las estructuras universales artísticas, así como el tinte bergsoniano de sus reflexiones sobre el carácter dinámico del arte (frente al carácter estático de otros sistemas), lo incluyen en el núcleo fundamental de problemas que constituyó el pensamiento literario del formalismo ruso.

3.3. Aportaciones lingüísticas de Opojaz

La importancia concedida por el formalismo ruso al dinamismo artístico, así como su atención por tratar los problemas literarios de un modo concreto, que evitara los excesos de la abstracción teórica, tuvo también su influencia en los trabajos exclusivamente lingüísticos de los filólogos del grupo. En un trabajo de 1958, en el que V. Zhirmunski resumía el desarrollo de la lingüística en Rusia, se insistía en el dinamismo como nota fundamental característica de esta disciplina en la Unión Soviética frente al estatismo, heredado de Saussure, que habría caracterizado a la lingüística occidental (inclusive la

desarrollada por Jakobson y Trubetzkoi fuera de su país). En este sentido, es ejemplar el artículo que escribió L. Iakubinski en 1923 "Sobre el discurso dialógico". A diferencia de los trabajos de la lingüística estructural, el artículo de Iakubinski contenía ya una consideración temprana de algunas cuestiones de las que más tarde se ocuparían la semiótica y la pragmática, para remediar las lagunas y deficiencias de aquélla: el estudio de la interacción de los signos verbales con otro tipo de signos (mímica, etc.), la sustitución de las consideraciones lingüísticas en abstracto por un análisis del desarrollo concreto del intercambio lingüístico según la situación real comunicativa, etc. Con ello, Iakubinski pretendía desmarcarse de la tónica funcional que dominaba en la mayoría de estudios formalistas sobre el lenguaje, ajenos a la enorme variedad de formas de la comunicación existente[36].

De entre las diversas formas comunicativas, Iakubinski escogía para este artículo el estudio de las formas dialógicas. Dicha elección le obligaba a hacer necesariamente consideraciones de tipo pragmático, pues, la forma del diálogo está condicionada por el contexto discursivo concreto en el que la comunicación se desarrolla. En el diálogo, el grado de percepción visual y auditiva que tengamos de nuestro interlocutor determina en gran medida la comunicación. En aquellas situaciones en las que nuestro interlocutor está presente (comunicación directa), el diálogo fluye menos perceptiblemente, más automáticamente, hablamos más rápido porque sabemos que en cualquier momento el interlocutor tiene la posibilidad de interrumpirnos con una réplica. Asimismo, como debemos organizar nuestro discurso-respuesta a la vez que escuchamos el de nuestro interlocutor, ni planeamos mucho la forma del mismo ni percibimos demasiado la forma del que escuchamos. Como vemos, los problemas de la automatización formal estaban muy presentes también en la reflexión lingüística del formalismo.

Ahondando en ellos, Iakubinski introducía el concepto de 'masa de apercibimiento', como factor determinante de la comunicación. Junto con el factor de la presencia/ ausencia del interlocutor, se debe tener en cuenta que comprendemos el discurso de nuestro

[36] Como alumno preferido de Baudouin de Courtenay, Iakubinski continuaba en parte la orientación lingüística de su maestro. Éste insistía en sus clases en la necesidad de considerar la lengua como un fenómeno de naturaleza oral, viva y dinámica. Asimismo, las ideas lingüísticas de este profesor, precursoras de los conceptos de estructura y fonema, así como la adopción de una perspectiva funcional-finalista a la hora de considerar el lenguaje ("el hombre habla para ser comprendido. La palabra es dicha para ser escuchada. La palabra construye un signo que apunta hacia otro", Shklovski, 1966, p. 156), dejaron una importante huella en los trabajos del formalismo ruso.

interlocutor no sólo por el estímulo verbal externo que supone escucharlo, "sino por nuestra experiencia interior y exterior, anterior a todo, y, al fin y al cabo, por el contenido psíquico del perceptor en el momento de la percepción" (p. 185). Es decir, que además de escuchar a nuestro interlocutor, tenemos que estar pensando en lo mismo si queremos comprenderlo, tenemos que compartir una 'masa de apercibimiento' similar. Ésta se compone de elementos constantes (nuestra competencia cultural y lingüística) y transitorios, originados en el momento mismo de la comunicación sobre el trasfondo de los primeros, modificándolos y complicándolos. La función de la masa de apercibimiento en la comunicación, es la de favorecer la economía lingüística supliendo la necesidad de explicitar numerosos elementos que normalmente quedan implícitos. Si nos tuviéramos que entender sólo por medio del significado de las palabras, tendríamos que usar muchas más de las habituales, recordaba Iakubinski parafraseando una reflexión de su compañero Polivánov.

La masa de apercibimiento explica, por tanto, la abundancia de esquemas automáticos en la comunicación habitual. Iakubinski llamaba la atención sobre cómo existen multitud de frases en la comunicación cotidiana, que repetimos a lo largo del día siempre en las mismas circunstancias y a las mismas horas. Como en el caso de la mímica, los elementos verbales se desplazan aquí a un segundo plano porque con la información que nos da el ambiente nos basta. Esto, si bien supone ventajas desde el punto de vista de la economía lingüística, nos priva de ser conscientes de las palabras y las situaciones designadas por ellas.

El trabajo de Iakubinski se había centrado en el análisis de determinados usos no poéticos del lenguaje, en concreto, de aquellos caracterizados como "el fluir del habla fuera del control de la percepción y la conciencia" (p. 188). Tras este 'fluir' automático se perciben, de fondo y como un reverso, los estudios sobre el lenguaje poético de *Opojaz*, precursores en muchos aspectos de lo que después enunciaría la Teoría de la información (vid. supra).

3.4. El 'caso Jakobson'

> "mientras que descubre con pasión estructuras por todas partes, Jakobson es el autor de una obra difícilmente estructurable" (Todorov)

Las afirmaciones de Zhirmunski (1958) sobre la teoría lingüística 'estática', desarrollada por Jakobson fuera de Rusia, simplifican en exceso –a nuestro juicio- el pensamiento lingüístico de este autor, asimilándolo a la concepción lingüística saussureana. Cuando Jakobson accede a las ideas del lingüista suizo en Praga, ya había desarrollado una teoría de la lengua propia y, por ello, se muestra especialmente crítico en lo que concierne a la distinción entre sincronía y diacronía del *Curso*. Tal y como se expuso en las *Tesis* (1929) del Círculo Lingüístico de Praga, la descripción sincrónica no debe dar a entender que los sistemas son elementos estáticos, puesto que su estructura nace de la tensión entre elementos que pertenecen a un estadio anterior del sistema y elementos que apuntan a la configuración futura del mismo. Por otra parte, la descripción diacrónica no debe olvidar que tras el cambio se pueden descubrir ciertas invariantes constantes. Sincronía y diacronía, pues, se deben considerar conjuntamente ya que se necesita una para comprender la otra.

La conjugación de las perspectivas sincrónica y diacrónica, que ya estaba en la teoría de Baudouin de Courtenay (cf. Trnka, 1972), aparece repetidas veces en los trabajos sucesivos de Jakobson[37]. Asimismo, la reflexión escrita por Jakobson sobre las funciones del lenguaje que abre la tesis tercera del Círculo Lingüístico de Praga, contiene una incipiente preocupación por cuestiones pragmáticas y sociolingüísticas, similares a las que hemos visto en el trabajo de Iakubinski. Sin embargo, la búsqueda de las invariantes que se mantiene como una constante a lo largo de toda su carrera investigadora, lleva a la comparación ya frecuente entre sus ideas y las de Saussure.

---

[37] En un trabajo sobre "La escuela lingüística polaca de Kazan", Jakobson citaba las palabras de Baudouin de Courtenay para afirmar que el estatismo, en realidad, no es sino "un caso particular de movimiento acompañado por un mínimo cambio. El estatismo del lenguaje no es sino un caso particular de su dinamismo, o mejor, de su *cinematismo*" (citado por Fontaine, 1974, p. 61). En "Principios de fonología histórica", Jakobson emplearía el término de 'método integral' para referirse a la superación de la dicotomía saussureana. La consideración de los problemas diacrónicos desde una perspectiva estructural culminaría en la obra de Martinet (*Economía de los cambios fonéticos*, 1955) y en la explicación cibernética de la evolución lingüística (cf. Argente, 1972). El artículo conjunto con Tiniánov (1928), su famoso artículo "Lingüística y poética" (1958), o "El factor tiempo en la lengua y en la literatura", incluido en las *Conversaciones con Krystina Pomorska* (1980, pp. 62-83), son también una buena muestra de esta concepción lingüística integral.

Esta dualidad que estructura el pensamiento lingüístico de Jakobson, dualidad en la que reside su complejidad y mayor interés, configura también su reflexión literaria. De esta forma, Roman Jakobson representa un caso especial dentro de la historia del formalismo ruso. Miembro tanto del Círculo Lingüístico de Moscú como de *Opojaz*, aunque su carrera se desarrolló vinculada sobre todo al primer grupo (del que era presidente), sus inicios en la teoría literaria presentan muchas similitudes con los comienzos de sus colegas de San Petersburgo. Según lo recordaba el propio Jakobson en sus *Conversaciones con Krystina Pomorska* (1980), el fundador del Círculo Lingüístico de Moscú empezó su carrera como lingüista y teórico de la literatura, vinculado estrechamente con la práctica artística contemporánea. En una entrevista de 1984, Jakobson se refería a la amistad que mantuvo en la década de los años diez con Maiakovski, Jlébnikov o Kruchënij. Gracias al apoyo de este último, Jakobson inició una carrera breve y frustrada como poeta futurista, oculto tras el pseudónimo de Aliagrov[38]. En el verano de 1914, había planeado un viaje a París con Malévich, en el que Jakobson con textos y Malévich con cuadros, mostrarían a Europa el nuevo arte ruso. Este proyecto finalmente no se llevó a cabo y, tras el verano, Jakobson ingresó en la facultad de historia y filología de Moscú. En 1915 fundaba el Círculo Lingüístico de Moscú, cuyo propósito era el de "investigar nuevos métodos en la ciencia del lenguaje, sobre todo en la ciencia del lenguaje poético y en el estudio del folklore" (Jakobson, 1984, p. 14). Durante esta etapa, Jakobson combina la reflexión lingüístico-literaria con el contacto asiduo con los miembros de la vanguardia literaria y pictórica rusa[39].

Junto con el interés por las nuevas manifestaciones artísticas, Jakobson revelaba también la atención temprana del formalismo ruso por los hallazgos científicos de los nuevos físicos (Jvolson, Úmov). En su última obra (1985), confesaba: "Uno de los libros científicos que más profundamente me han impresionado en mi vida es la teoría de la

[38] Con este pseudónimo, Jakobson publicó algunos poemas futuristas entre 1914 y 1919, una traducción parcial al francés de "La nube en pantalones" de Maiakovski (así como "No entienden nada", del mismo poeta, al eslavo eclesiástico), y algunos de sus primeros trabajos más cercanos –tanto por el contenido como por el estilo desenfadado y provocativo- al futurismo: "Futurismo" y "Las tareas de la propaganda artística" (ambos en 1919), "Nuevo arte en el oeste" (1920) y "Dada" (1921). Para más información sobre los escritos de Jakobson como Aliagrov, véase Vallier (1984) o Rudy (1984), así como los citados artículos y las cartas de Jakobson a Kruchënij, recogidos en *Jakobson-Budetljanin* (1992).

[39] Ello justifica la afirmación de Holenstein (1984): "Jakobson no fue mucho más un filósofo o un lingüista que un esteta, que creció entre artistas, pintores y poetas. De acuerdo con esto, sus fuentes de información más tempranas e importantes deben ser buscadas en el campo del arte y no en el de la filosofía" (p. 16).

relatividad de Einstein" (pp. 106-107). La nueva ciencia parecía transcurrir paralelamente con la nueva poética vanguardista: Jlébnikov, poeta y matemático visionario a la vez, era para Jakobson (1992) el hombre que mejor representaba los nuevos tiempos. En una entrevista con R. Georgin, Jakobson afirmaba que, si bien las vanguardias rusas y francesas de los años veinte guardaban muchos paralelismos entre sí, la gran diferencia entre unas y otras residía en que, mientras que los franceses limitaron su avance al terreno artístico, los rusos llevaron el espíritu vanguardista también a la ciencia (cf. Frank, 1990).

Tanto el arte como la ciencia del momento mantenían una visión del mundo 'relativista', en la que la pluralidad de perspectivas y el concepto de 'dinamismo' eran fundamentales: "La eliminación del estatismo, la expulsión de lo absoluto: he aquí la tendencia esencial de los tiempos modernos, la cuestión de candente actualidad", escribía Jakobson (1980, p. 63). En pintura, el cubismo había propuesto un tipo de percepción nueva, multiperspectivista y móvil, en la que no se busca la representación estática de los objetos sino el dinamismo que caracteriza nuestra percepción de los mismos. Dado que "la percepción estática es una ficción" (ibidem), lo que debe conseguir el nuevo arte es llamar la atención sobre el propio movimiento perceptivo antes que sobre los objetos mismos. En las obras de arte vanguardistas no hay, pues, representación de objetos sino representación de formas de movimientos perceptivos. Tras ellos no hay que buscar un sentido oculto: se trata de la pura forma recreándose (cf. "Futurisme", 1919).

La física, por su parte, había revelado que los objetos se aprehenden siempre en movimiento, en relación con el espacio y tiempo del observador: esto es, que la forma no es un elemento estático sino cinético (cf. "Futurisme", 1919). De ahí que los físicos cuánticos propusieran la sustitución de las nociones tradicionales de esencia y sustancia por las de relación y estructura formal. Si las teorías e instrumentos de medición podían analizar y probar la existencia de relaciones espacio-temporales entre los elementos, eran incapaces de determinar objetivamente la esencia del tiempo o del espacio: se pueden calcular las relaciones entre los distintos elementos en términos de espacio y tiempo, pero no es posible determinar qué clase de sustancias son el tiempo o el espacio[40].

[40] Así lo resumía uno de los científicos más notables del siglo XX y padre de la teoría moderna de sistemas, Ludwig von Bertalanffy: "La mecánica ondulatoria ha eliminado de raíz el concepto clásico de sustancia, ya que ondas y oscilaciones no son más que expresiones de cambios periódicos de cierta magnitud, sea cual fuere su naturaleza. Todo lo que podemos afirmar de dichos procesos depende de su *forma*. La 'naturaleza' de

En este contexto, parece natural que el objetivo que se fijara la ciencia puntera de la literatura fuera un objetivo formal llamado 'literariedad': del mismo modo que no se debe hablar del tiempo como un absoluto, desvinculado de las cuestiones espaciales, sino de la temporalidad o la espacialidad de los objetos, tampoco es correcto el término absoluto de 'literatura' sino de la propiedad contextual y relativa de la 'literariedad'. Hasta aquí, el pensamiento de Jakobson comparte los mismos rasgos fundamentales del pensamiento del resto de formalistas, a los que nos hemos estado refiriendo en este capítulo. Incluso, en sus primeros trabajos podemos encontrar afirmaciones sueltas que recogen el adagio shklovskiano sobre la finalidad poética de desautomatizar la percepción (especialmente en "Futurisme", 1919, pero también en "Co je poesie?", 1933-34).

Ahora bien, junto con esta corriente de pensamiento convive otra en Jakobson, por la que el investigador de Moscú se separa de sus colegas de San Petersburgo. En las *Conversaciones con Krystina Pomorska* (1980), Jakobson recordaba el influjo que tuvo en él el pensamiento de Husserl desde fechas bien tempranas. En una entrevista de 1984, se refería al pensador alemán como "el filósofo que ha tenido quizás la mayor influencia en mis trabajos teóricos" (p. 16). Esta influencia ha sido analizada por P. Steiner (1984), para el que la huella de la fenomenología eidética de Husserl es perceptible desde las primeras formulaciones jakobsonianas del concepto de literariedad. Ante la heterogeneidad fenomenológica, el filósofo alemán había considerado la necesidad de buscar la esencia común subyacente que concedía identidad categorial a la multiplicidad de fenómenos. En el caso de Jakobson, la esencia poética fue identificada, en un principio, con la inclinación del lenguaje a la expresión. Desde el punto de vista fenomenológico, así era al menos como se percibía el fenómeno de la poesía. La postura fenomenológica de Jakobson propugnaba que, para ser científico, había que considerar no tanto el conocimiento empírico de los fenómenos como las categorías con las que conocemos dichos fenómenos. La poética debía ser una disciplina eidética que se centrase no en la multiplicidad sensorial sino en el *eidos* categórico que capta la esencia común de tal multiplicidad. Había que partir, pues, no de la experiencia sino de la intuición, que es la que aprehende directamente las esencias subyacentes en el mundo fenomenológico, la que proporciona identidad categórica. Husserl

---

la magnitud que cambia de acuerdo con la fórmula ondulatoria es ahora irrelevante; no importa *dónde* o *en qué* tiene lugar el proceso" (1979, p. 64).

preconizaba este acercamiento a la totalidad de un fenómeno dado intuitivamente, anterior a cualquier reflexión teorizante. Así fue cómo el primer empirismo de los miembros de *Opojaz*, para quienes la especificidad del lenguaje poético se encontraba en su estrato sensorial, fue superado por la búsqueda de la literariedad de Jakobson, representada por "una variedad de 'estructuras profundas' no empíricas, subyacentes en el proceso literario y que se manifiestan en las obras concretas" (Steiner, 1984, p. 232).

En el estudio comparativo que E. M. Thompson (1971) llevó a cabo entre el formalismo ruso y el New Criticism anglo-americano, también se situaba a Jakobson en una situación peculiar respecto del resto de formalistas. Thompson distinguía entre dos corrientes de pensamiento –la idealista y la positivista- para caracterizar el tipo de crítica literaria practicado y defendido por los autores rusos y anglo-americanos. En la primera, Thompson situaba a aquellos autores –la mayoría de los nuevos críticos- que defienden un valor cognitivo de la literatura (si bien se trata de un valor cognitivo *sui generis* no demostrable empírica o lógicamente) y que sostienen que la descripción del lenguaje poético debe ir acompañada de una interpretación de su valor semántico-representativo. Shklovski sería, en opinión de Thompson, uno de los pocos formalistas que entrarían dentro de esta corriente de pensamiento por su defensa del arte como modo peculiar de ver las cosas.

La corriente positivista, en cambio, se caracterizaría por obviar los aspectos cognitivos de la literatura (reducidos a un estrato psicológico), reconociéndole únicamente una finalidad autotélica. Para esta corriente, representada fundamentalmente por Jakobson y Tiniánov[41], la función crítica debe limitarse a describir la estructura formal del poema desde un punto de vista técnico y verificable objetivamente, absteniéndose de ofrecer cualquier tipo de interpretación. La tarea interpretativa no puede ser, para estos autores, objeto de una crítica literaria científica. Esta corriente, iniciada por Jakobson en los estudios literarios y centrada en la descripción de los aspectos formales y mensurables científicamente de la literatura, culminaría –en opinión de Thompson- con el modelo de crítica literaria practicada por los estructuralistas.

[41] Si bien son ciertas parte de las similitudes entre Jakobson con Tiniánov mencionadas por Thompson, a nuestro juicio, existen también divergencias importantes entre ambos no señaladas suficientemente por Thompson, como tendremos ocasión de demostrar más adelante.

Por su parte, T. Todorov, en la presentación a la obra póstuma de Jakobson, *Une vie dans le langage. Autoportrait d'un savant* (1984), también se refería a la convivencia de dos corrientes –romántica y científica- para explicar el peculiar 'bricolage intelectual' que se produce en la obra del teórico y lingüista ruso. Respecto de la corriente científica, cabe recoger la explicación que daba el propio Jakobson en sus memorias (1992), cuando recordaba sus años de formación en el Instituto Lazarev: "pensé que estudiaría ciencias naturales (mi padre era ingeniero químico y me había orientado en esa dirección), quizás astronomía o geología. En esa época dudaba, pero nunca consideré la posibilidad de estudiar otra cosa que no fuera ciencia" (p. 9). La lingüística fue, así, el destino natural de este joven amante de la poesía y la precisión científica:

> "... todo con lo que me encontraba en los trabajos de literatura me parecía enseguida toscamente insuficiente y totalmente apartado de lo que realmente había que hacer. Me pareció absolutamente esencial para el estudio de la literatura sumergirse en las minucias del lenguaje.
>
> Así es como decidí convertirme en lingüista" (ibidem).

Cuando los estructuralistas redescubren a mediados de los años sesenta la teoría de los formalistas rusos es precisamente esta fusión lograda y eficaz entre poética y lingüística, conseguida por Jakobson, lo que más parece atraerles de los autores rusos. Pero, tal y como lo estamos viendo en este capítulo, este tipo de planteamientos se corresponde más con el de tipo de crítica literaria practicada y extendida por Occidente por uno de ellos (por Jakobson), que con una orientación efectivamente compartida por todos los llamados 'formalistas'.

La menor presencia en ellos de esta vertiente que los historiadores califican de 'positivista' o 'científica', afecta también al tipo de consideraciones estéticas que subyacen en sus análisis literarios. E. Volek (1985), se refería a este respecto al concepto de belleza adherente que se encuentra en los trabajos de Jakobson, ausente en los demás miembros de la escuela formal. En los análisis jakobsonianos de las estructuras o procedimientos responsables de la transformación poética, parece que la belleza se descubra adherida a determinadas formas materiales. Ahora bien, si la presencia o densidad de determinados procedimientos en una obra de arte es fácilmente visible y rastreable, argumenta Volek, ello no supone una garantía suficiente de haber hallado el valor artístico de una obra. Para el

investigador checo, sólo el concepto tinianoviano de dominante había logrado superar la concepción de la belleza adherente jakobsoniana. De acuerdo con éste:

> "Los procedimientos, aunque sean supuestamente los elementos generadores de lo bello, no se 'adhieren' simplemente a los otros elementos, sino que operan *dentro* de la *estructura* que todos constituyen en conjunto, y que transforman este todo. Los elementos no existen uno al lado del otro, sino que se *motivan* estructuralmente unos a otros, se *compenetran semánticamente*" (p. 89).

El matiz eidético del pensamiento jakobsoniano, así como su proceder más descriptivo que interpretativo, hace que en ocasiones su teoría parezca retroceder a la búsqueda de las esencias estáticas, que tanto la teoría de la relatividad como la vanguardia artística habían rechazado. En un artículo titulado "Mis temas favoritos" (1980), publicado póstumamente en *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal* (1985, pp. 21-26), Jakobson resumía del siguiente modo el hilo conductor de su variada trayectoria científica: "El asunto de las invariantes en medio de la variación ha sido el tema dominante y el recurso metodológico que subyace en mi trabajo de investigación" (p. 21). Efectivamente, el problema de los universales fue una de las obsesiones científicas de R. Jakobson, según podemos leer en diversas entrevistas (1968; 1984, pp. 16-17) y en sus memorias (1992). El atractivo que las vanguardias artísticas ejercieron tempranamente en Jakobson parece favorecido, incluso, por esta obsesión científica: "Yo estaba bastante fascinado por el tema de una perspectiva completamente transformada, transformada por el tratamiento de las partes de un objeto que permanece" (1992, p. 26). La búsqueda de las invariantes se manifiesta desde sus primeras investigaciones sobre los universales de la métrica y los universales de la fonología, pasando por la identificación del paralelismo gramatical como rasgo de la poesía de todo el mundo, hasta sus reflexiones sobre las invariantes estáticas de la diacronía, las estructuras del folklore, los conceptos binarios básicos (afasia, poesía), las invariantes semióticas, etc.

Incluso en un fenómeno tan contextual y sujeto a cambios como puede ser el de la traducción, Jakobson encontraba la manera de desarrollar este problema de las invariantes. En una charla sostenida con profesores y estudiantes de la Universidad de Colonia" en 1975 (cf. Jakobson, 1985, pp. 99-110), el investigador ruso abordaba el tema de la traducción de la siguiente manera: normalmente, se suele decir que esta operación debe considerarse de manera especial para el caso de la poesía, pues, dado el peso que en ella tienen los

elementos fónicos y los patrones rítmico-acentuales de la lengua, gran parte de su significado se queda en el camino cuando la vertemos a otra lengua. La traducción, por muy buena que sea, es ya otro poema. Sin embargo –advertía Jakobson- a pesar de la profunda transformación experimentada por el poema, 'algo queda'. Jakobson recordaba entonces uno de sus encuentros con Saran, padre de la *Ohrenphilologie*, como anécdota ilustrativa de este fenómeno: el filólogo alemán no sabía ruso pero estaba intrigado por cómo sonaba la poesía rusa, así que le pidió a Jakobson que le recitara algún verso ruso. Algo malintencionadamente, Jakobson no escogió un poema de su literatura sino unos versos de Heine traducidos al ruso por Blok. La mala intención era doble pues Jakobson sabía del 'odio poético' que Saran sentía hacia Heine. Sorprendentemente, Saran afirmó tras el recitado: "Qué extraño, es ruso, pero suena a Heine" (p. 102).

La anécdota le llevaba a Jakobson a extraer las siguientes conclusiones teóricas: si la forma y el contenido están indisolublemente ligadas en poesía, un cambio en uno de estos aspectos determina que el otro cambie también. Sin embargo, existe otro tipo de relación entre la forma y el contenido de un poema, más abstracta, más profunda, que puede pervivir a las transformaciones de la traducción si ésta es buena. Jakobson denominaba esta relación permanente con el término de 'factor semiótico': factor que "no corresponde exactamente a un sistema de signos, pero que es expresable en las formas de signos más variadas. Eso sí existe" (p. 103). De ahí la conclusión final de Jakobson: "Es la forma interna y externa de la lengua la que hace que un poema sea un poema" (ibidem).

En su conocida conferencia "Lingüística y poética" (1958, p. 126), Jakobson ya se había referido a este hecho, afirmando que gracias al factor semiótico era posible reconocer la misma obra en sus diversas versiones literarias, cinematográficas, musicales o pictóricas. Compárese este tipo de planteamiento con los examinados anteriormente en el caso de Shklovski: si bien el líder de *Opojaz* reconocía también la existencia de este tipo de principios estructurales profundos e invariantes[42], su interés parecía caer del lado variable de este problema (la disimilitud de lo similar). La invariante y sus variantes son la cara y la cruz de una misma moneda: una y otra se llaman entre sí, se reclaman en una misma explicación complementaria. Sin embargo, de la dirección que se escoja en esta explicación

[42] Recuérdese sus afirmaciones sobre la continuidad estructural existente entre los distintos escritores, más allá de las diferencias formales superficiales, expuestas en diferentes obras (1927, 1959, 1975), o la crítica al tipo de imitación a-estética de los epígonos, ciega ante ese tipo de relaciones formales más profundas (1927).

dependerá el tipo de actividad crítica resultante. Se dirá que la elección de uno u otro polo no es más que la diferencia que existe entre la tarea generalizadora de la teoría literaria y la atención por la singularidad artística que guía a la crítica. Los trabajos de R. Jakobson parecen caer así del lado de la teoría, mientras que los de Shklovski lo hacen del lado de la crítica literaria.

Sin embargo, ¿no es posible encontrar un término medio entre las actividades teóricas y críticas?, ¿no es posible dar con una fórmula con potencial generalizador cuya acción globalizante no afecte a la singularidad literaria? Nuestra tesis en este trabajo es que la voluntad común que animó la teoría literaria del formalismo ruso fue precisamente la búsqueda de esta fórmula; y que, de entre las diferentes propuestas de los formalistas, la que mejor se aproximó a este objetivo fue la de V. Shklovski[43]. Como hemos tratado de hacer ver a lo largo de las páginas precedentes, el concepto de desautomatización contiene el suficiente potencial generalizador para agrupar en una explicación unitaria los diferentes aspectos que conforman la complejidad literaria. Es, pues, un principio general que permite articular una teoría literaria coherente. Pero al mismo tiempo, la desautomatización no sólo representa una herramienta muy útil para la crítica literaria, sino que reclama desde su generalización teórica la actividad crítico-literaria, puesto que la desautomatización reconoce como única invariante la necesidad constante de la variación.

En este aspecto, el concepto de Shklovski constituye un instrumento muy adecuado para da cuenta del valor estético, ausente en muchas de las consideraciones estructuralistas. La fórmula jakobsoniana de las estructuras paralelísticas para agrupar diferentes fenómenos poéticos no contempla ni la necesidad del cambio ni el valor artístico como elementos a tener en cuenta para especificar la literariedad de una estructura. Desde la perspectiva de Shklovski, el paralelismo es sólo un procedimiento más para generar la desautomatización, susceptible de automatizarse, pero en ningún caso puede representar la especificidad literaria. Si es posible hablar de una especificidad literaria, ésta la constituye el valor estético de la desautomatización, el motor de la creación, del cambio y del consumo de las

[43] La noción de 'construcción' de Tiniánov cumple asimismo este objetivo, como ha señalado Weinstein (1996). Si bien, como mostraremos a continuación, los conceptos de 'desautomatización' y 'construcción' se encuentran estrechamente relacionados, la noción de Shklovski nos parece aún más englobante que la de Tiniánov, en cuanto que incluye, junto las descripciones estructurales de la construcción, consideraciones sobre su valor estético desautomatizador (consideraciones éstas de las que se puede prescindir, como ocurre en algunos análisis de Tiniánov, al centrarse en la descripción de la 'construcción').

obras de arte. La obra del formalismo se centró en *definir* y *describir* la literatura como un sistema de diferentes relaciones dinámicas. La obra de V. Shklovski *interpreta* y aúna en una sola teoría estas relaciones bajo el concepto de la desautomatización.

3.5. De la desautomatización a la dominante: la invariante del cambio en I. Tiniánov

> "Entre los alumnos de Vénguerov, Yuri Nikoláievich era el que mayor interés ofrecía. Escribía versos, versos nada malos; sabía elegir y ver aquello que los demás no veían. Se interesaba por Derzhavin, Küchelbecker, comprendía la importancia que para el arte tenía lo rechazado y lo aparentemente rechazado.
>
> Para él la historia de la literatura no era una historia de cambios de errores, sino una historia de cambios de sistemas, mediante los cuales se conoce el mundo" (Shklovski, 1975, p. 156).

> "Estoy seguro de que existe algo que, modificándose, no cambia. Sólo que no sé qué" (Tiniánov, citado por Depretto-Genty, 1997, p. 85).

La trayectoria teórico-literaria de I. Tiniánov también podría resumirse como el intento por dar con una fórmula con potencial generalizador cuya acción globalizante no afecte a la singularidad literaria (cf. Weinstein, 1996). En su caso, esta búsqueda venía determinada por la voluntad de construir una teoría de la historia literaria, proyecto en el que confluyeron sus distintas actividades literarias (cf. Depretto-Genty, 1992). Como ya hemos visto, desde sus primeros trabajos, la finalidad poética de la desautomatización le había llevado a Shklovski también a los problemas de la historia y evolución literarias. En este campo sus intuiciones fueron brillantes y fructíferas, pero quizás algo apresuradas y poco revisadas. Las reflexiones de Shklovski sobre el cambio literario serían en cierto modo continuadas, corregidas, mejoradas y completadas por otro miembro de *Opojaz*: Iuri Tiniánov. En su teoría literaria, los problemas de la evolución literaria ocupan un lugar central y un rigor analítico considerable. Asimismo, la perspectiva funcional de Tiniánov, centrada más en definir la organización interna del sistema literario que la finalidad 'externa' para la que esta organización se lleva a cabo, ofrecía una explicación más compleja y razonada de la especificidad literaria que la propuesta por Shklovski. Pero el concepto de desautomatización no desaparece[1]. Tiniánov lo emplea en sus análisis en una

[1] "*Zaum*, por su puesto, es la expresión última de la *ostranenie* (desfamiliarización, extrañamiento), que Tiniánov, junto con Viktor Shklovski, creía que se encontraba en el mismo centro de la literatura –y de la evolución literaria" afirman Zinaida y Breschinsky (1982, p. 292). En la tesis doctoral que C. Depretto-Genty (1992, pp. 359-362) dedicaba a Tiniánov, reconocía que la dinamización y sucesividad de las que habla Tiniánov tiene como efecto renovar la visión, lo que liga *El problema del discurso del verso* (1924) a Bergson y a Shklovski. Recuérdese asimismo el paralelismo establecido por E. Volek (1992, p. 30) entre Shklovski, Tiniánov y la deconstrucción (vid. supra.).

posición más secundaria que la que ocupa en los trabajos de Shklovski. El eje central de su poética ya no es la desautomatización sino la definición del sistema dinámico literario, y la desautomatización le sirve como herramienta explicativa de la dialéctica interna del cambio[2].

Las obras principales de Tiniánov son *El problema del discurso del verso* (1924) y *Arcaístas e innovadores* (1929). Junto con éstas, vamos a considerar algunos artículos de su primer periodo como "Dostoievski y Gógol. Contribución a la teoría de la parodia" (1919, 1921), "La cuestión Tiutchev" (1923) y "Lo literario hoy" (1924)[3]; alguno de sus escritos sobre cine más próximos a las cuestiones literarias ("Fábula, *siuzhet*, estilo", 1924), el famoso artículo escrito en colaboración con R. Jakobson ("Los problemas del estudio de la literatura y de la lengua", 1928) y los prólogos que escribió para la edición de las obras completas de Jlébnikov ("Sobre Jlébnikov", 1928) y para el *Eugenio Oneguin* de Pushkin ("Sobre la composición de *Eugenio Oneguin*", escrito en 1922 pero no publicado hasta 1974). El examen de estas obras tratará de seguir las huellas del concepto de la desautomatización y observar su transformación e influjo en otros conceptos. Asimismo habrá de mostrar cómo el enfoque funcional de Tiniánov le conduce también a destacar el carácter dinámico de la literatura, y cómo el énfasis en el cambio conduce a una concepción de la crítica literaria diferente a la que practicó luego el estructuralismo.

El primer trabajo que escribía Tiniánov (en 1919) estaba dedicado a la parodia, género también destacado en las obras de Shklovski, y del que se ocuparía en varias ocasiones a lo largo de su carrera investigadora (cf. Tagliavini, 1983). Tras el estudio de la parodia se traslucía su preocupación por el cambio: en la interpretación formalista, la parodia no era sino el último eslabón de la historia del desgaste de un procedimiento. La parodia era así la ejemplificación a pequeña escala de los problemas generales de la

[2] I. Tiniánov posee, pues, su propia personalidad como teórico de la literatura. Si bien el contacto con los miembros de *Opojaz* pudo influir en sus concepciones literarias, hay que señalar que la mayoría de sus preocupaciones teóricas ya las había formulado antes de ingresar en el grupo de San Petersburgo en 1919, durante su periodo universitario en el seminario de S. Vénguerov (cf. Depretto-Genty, 1983). Por otra parte, el propio Tiniánov no trató nunca de ocultar sus 'deudas' teóricas como lo demuestra la dedicatoria que precede a *El problema del discurso del verso*: "Dedico mi trabajo a la sociedad a la que está estrechamente vinculado, a saber *Opojaz*" (p. 233). Más tarde, en *Arcaístas e innovadores*, volvía a formular una dedicatoria similar: "Le estoy profundamente agradecido a aquellos que me han ayudado en mi trabajo. Y sobre todo a Víctor Shklovski y a Boris Eichenbaum" (citado por Robel. 2005, pp. 3-4). Como es sabido, sus trabajos "El hecho literario" y "Sobre la evolución literaria" estaban dedicados respectivamente a Shklovski y Eichenbaum.

[3] Las citas de estos tres artículos están tomadas de la traducción francesa de M. Weinstein (1996, pp. 135-215).

evolución literaria. En "Dostoievski y Gógol. Contribución a la teoría de la parodia" (1919, 1921), Tiniánov trataba de mostrar cómo el estilo de Dostoievski era el resultado de una inversión paródica de los procedimientos empleados por Gógol. Éste, a su vez, también se había desmarcado respecto de la tradición literaria anterior mediante una inversión irónica que había provocado la indignación de sus contemporáneos. De manera similar a como Shklovski (1919) había empleado las figuras retóricas para caracterizar la prosa de sus narradores favoritos, Tiniánov se valía del término de 'máscara' para describir el procedimiento por excelencia de la escritura de Gógol, presente en cada una de las distintas facetas de su estilo. De acuerdo con esta descripción, el procedimiento que caracterizaba el estilo de Dostoievski era el del 'contraste'-parodia de la 'máscara'.

Con ello, Tiniánov contradecía la visión generalizada de la historia literaria como una serie de continuidad e inauguraba la interpretación formalista de la evolución literaria como una línea quebrada, formada a partir de rupturas antes que de continuaciones[4]. En el retrato que Shklovski ofrecía de Tiniánov en *La cuerda del arco*, así lo reconocía:

> "Se ha sabido siempre que existe una evolución literaria, pero no se ha destacado que esta 'evolución' transcurre mediante saltos, mediante transiciones que por su brusquedad despiertan el asombro y la indignación de los contemporáneos" (Shklovski, 1975, p. 163).

De acuerdo con el rigor terminológico que caracteriza sus escritos, Tiniánov ofrecía ya dos etiquetas para distinguir las posibles relaciones entre las obras del presente y las del pasado: las primeras nunca imitan tal cual las segundas, en todo caso, las recrean, las transforman, las estilizan. Lo que se produce siempre, pues, es una confrontación entre las obras del pasado y las del presente. Si en esta confrontación, la obra presente tiende a buscar un puente de armónica correspondencia con el pasado, Tiniánov habla de 'estilización'. Si, por el contrario, la confrontación es discordante, si la estilización se subraya o motiva de manera cómica, estamos ante una 'parodia'. Con esta distinción, Tiniánov señalaba además el límite sutil y catastrófico que existe entre la estilización y la parodia. Ésta es siempre un segundo plano, más o menos evidente, que contrasta e invierte el primer plano del estilo automatizado. Sin embargo, a veces, el segundo plano crece tanto

[4] En el caso de Tiniánov, esta interpretación venía determinada además por la influencia que ejerció en su trabajo la poética de O. Maldestam, quien no sólo expresó en términos muy similares a los formalistas la idea de la evolución literaria como sustitución violenta de formas, sino también otros conceptos afines al teórico eslavo como la coloración léxica o la concepción semántica de la poesía (cf. Depretto-Genty, 1992).

que la parodia se convierte a su vez en estilo. Un estilo que surge como novedad y que reemplaza los viejos procedimientos. Los elementos estilísticos (la coloración) de la parodia sobreviven pero ya no tienen un valor paródico, porque la dialéctica que sostenía la parodia se ha perdido[5]. Tiniánov esboza su teoría de la parodia, por tanto, desde una perspectiva ya claramente funcional:

> "La esencia de la parodia es la mecanización de un procedimiento; naturalmente, esta mecanización sólo es sensible en tanto en cuanto el procedimiento mecanizado es conocido; la parodia asume entonces una doble función: 1) la mecanización de un procedimiento, 2) la organización de un nuevo material, siendo este nuevo material el antiguo procedimiento mecanizado" (p. 151).

'Material' y 'procedimiento' no son, pues, términos fijos sino funciones que son encarnadas cada vez por distintos términos. Asimismo, veíamos cómo unos mismos elementos estilísticos, dependiendo de las relaciones que establecen entre sí, desempeñan una función (paródica) u otra (estilística).

Esta misma perspectiva funcional será también la que guíe su análisis en "La cuestión Tiutchev" (1923), trabajo en el que Tiniánov ofrece una definición dinámica de género literario como la correlación entre un tema y un estilo determinados. Un género es percibido como tal cuando dicha correlación se percibe unitariamente, como un todo indisoluble. Cuando ésta se hace demasiado habitual (cuando se automatiza, que diría Shklovski), el tema y el estilo vuelven a percibirse separadamente y la sensación de género desaparece. Tras la definición de género literario, Tiniánov trataba de explicar la creación artística como una búsqueda de nuevos géneros no automatizados. En el caso de Tiutchev, cuyo estilo venía caracterizado por un uso sistemático de la figura de la antítesis, la búsqueda se habría orientado hacia un tipo de poesía filosófica y fragmentaria, que reaccionaba contra la poesía monumental precedente (siglo XVIII), ya automatizada. Lógicamente, la poesía de Tiutchev no fue comprendida por sus contemporáneos, puesto

[5] Compárese con la afirmación de Shklovski (1972): "La imitación se transforma involuntariamente en parodia" (p. 18). Esta concepción del límite lábil y sutil que separa la parodia de la estilización la mantendrá Tiniánov a lo largo de toda su trayectoria intelectual. En "Las formas del verso de Nekrásov" (1921), se explicaba cómo este poeta había comenzado parodiando el lirismo de Lérmontov mediante la introducción de elementos prosaicos (elementos orales, populares, cómicos, términos poco finos, dialectalismos) en este tipo de poesía. Cuando el fondo de la obra lermontoviana dejó de ser percibido, la parodia empezó a dejar de ser advertida y las novedades estilísticas empezaron a apreciarse. En todo caso, la voluntad poética de Nekrásov no era tanto la de parodiar como la de encontrar una forma de renovar el género de la canción lírica: "*La esencia de sus parodias no está en ridiculizar al (poeta) parodiado sino en producir la sensación de un desplazamiento de la forma antigua por la introducción de un tema y de un vocabulario prosaicos*" (p. 199).

que no encajaba en ninguno de los géneros canónicos de la época, y hubo que esperar la llegada de Fet para que este tipo de lírica fuera aceptada. La apreciación estética tiene, por tanto, a menudo, un carácter retroactivo, a diferencia de lo que ocurre en otros campos en los que sin los primeros avances no son posibles los siguientes: en literatura los adelantos innovadores son comprendidos en el siguiente periodo de la evolución literaria[6].

Lo importante de las observaciones de Tiniánov no radica tanto en la constatación del carácter discontinuo de la historia literaria, sino en las conclusiones que permiten sacar sobre la desautomatización de las formas literarias canónicas como necesidad creativa. Cuando se habla de que un autor escoge un determinado género literario o un determinado estilo como reacción contra la tradición precedente, se pierde de vista muchas veces el verdadero sentido de esta reacción. Se podría decir que este tipo de explicación se ha automatizado y no permite ya ver lo que de verdad contiene: un escritor no busca contradecir la tradición precedente por el simple gusto de la oposición sino porque necesita establecer un tipo de relación con el objeto de su creación que no haya sido preestablecida por nadie antes que él. De otra forma, se limita a desarrollar un esquema ya construido, a seguir más o menos automáticamente el camino trazado por otros. Tiniánov demostraba cómo Tiutchev no había escogido un tipo de poesía breve, aguda y fragmentaria por el mero hecho de oponerse a la poesía monumental anterior. De hecho, cuando Tiutchev escribió deliberadamente poemas breves, como los epigramas, fracasó porque estaba siguiendo otro molde convencional antes que proponiendo una verdadera innovación. No se trata, por tanto, de una oposición a la tradición como de una búsqueda deliberada de modos no trillados y convencionales, que acaba por traducirse en una separación respecto de la tradición. El acierto estético de Tiutchev radicaba en haber logrado una poesía monumental a través del fragmentarismo, un estilo monumental intensificado por la brevedad.

El artículo titulado "Lo literario hoy" (1924) arrancaba precisamente con esta constatación: "la sensación del género es la sensación de la novedad literaria, de una novedad decisiva" (p. 194). Este trabajo debe entenderse en el contexto de la *literatura fakta* al que ese 'hoy' (1924) remite. Las consideraciones sobre el contexto extra-literario (la comercialización del arte, la necesidad de novedad, el descenso de lectores) y las

[6] "Se suele imaginar que el maestro prepara el camino para la aceptación de sus alumnos. De hecho, no obstante, sucede lo contrario: la apreciación y aceptación de Tiutchev fue preparada por Fet y los simbolistas" ("Sobre Jlébnikov", 1928, p. 145).

alusiones a la novela sin *siuzhet* como nuevo género literario centrado en una pintura de los hechos cotidianos de la actualidad, que habíamos visto ya en Shklovski, aparecen también en Tiniánov. Éste, como Shklovski, tratará de dejar bien claro que, pese a la proximidad del nuevo género literario con los hechos del presente, la literatura nunca es un reflejo directo de la realidad. Sin el trabajo deformador del arte, fruto de la disposición del material en una organización contrastiva, no se produce el objetivo de toda obra literaria maestra: renovar nuestros vínculos con la realidad. Tiniánov sigue, pues, bien de cerca a Shklovski en este trabajo:

> "... la cosa cotidiana debe volar en pedazos y pegarse de nuevo para devenir una cosa nueva en literatura. Aparentemente, en literatura la cosa pegada es más sólida que la entera. Todos los esfuerzos hechos por los naturalistas de lo cotidiano para presentar una cosa entera, para hacer entrar al bloque de lo cotidiano en el papel no han tenido otro resultado que el de hacer aparecer debajo incluso otra capa de papel –la tradición, la antigua cosa literaria-, y el lector no ve la cosa, sino el papel. Hace falta en cierta medida romper la cosa para sentirla de nuevo" (pp. 208-209).

La innovación, la necesidad artística de encontrar nuevas vías no automatizadas, cerraba este trabajo con una crítica a la nefasta política del Partido en materia artística. Si lo específico del arte reside en su huída de los modelos convencionales literarios, resulta del todo contrario a su esencia tratar de dictarle una serie de directrices o patrones prefijados. La literatura esta hecha para el hallazgo y éste tiene siempre más de encuentro azaroso que de resultado calculado de antemano:

> "La literatura va por varios caminos al mismo tiempo; y numerosos nudos se atan al mismo tiempo. No es un tren que llega a destino. En cuanto al crítico, éste no es un jefe de estación. Le hemos dado muchas órdenes a la literatura rusa. Pero es inútil darle órdenes: mándala a la India, y ella descubrirá América" (p. 215).

Ese mismo año de 1924, aparecía *El problema del discurso del verso*, obra breve pero densa, compuesta por dos partes. En la primera, Tiniánov examinaba la cuestión del ritmo versal; en la segunda, la semántica poética. Los especialistas en la obra teórica de Tiniánov señalan la importancia capital de esta segunda parte para comprender el proyecto global de este trabajo que, originalmente, se iba a titular *Problema de la semántica del verso* (cf. Henry-Safier, 1983; Depretto-Genty, 1992). El propio Tiniánov apuntaba en el prólogo que, del conjunto de la obra, "el segundo capítulo toca el centro de la cuestión: es decir, los cambios específicos experimentados por el significado bajo la influencia del

factor estructurante del verso" (p. 233). A diferencia de la teoría del verso del resto de formalistas, deudora en gran medida de la oposición entre el metro (entendido como norma ideal) y el ritmo (desvío respecto de esta norma), Tiniánov planteaba la especificidad poética como una subordinación de la semántica al principio organizador del ritmo. Para ello, formulaba su concepto de factor constructivo (*konstruktivnyj faktor*) en los preliminares teórico-metodológicos de la obra, formulación ésta que suponía además un primer intento por establecer una definición teórica del dinamismo literario y por identificar el principio que otorga especificidad a la obra literaria. Tiniánov es muy consciente de que la literatura es un fenómeno de orden mixto, es decir, construido a partir de la combinación de factores de un orden internamente motivado con factores de otro orden distinto pero también internamente motivado. La parodia o la evolución literaria le habían llevado a comprobarlo. Por tanto, era necesario encontrar un principio que confiriera unidad a esa mezcla de elementos que es la literatura. De este modo es como Tiniánov llegaba a su concepto de factor constructivo[7].

Toda obra literaria, escribía el teórico formalista, se construye "por la promoción de un grupo de factores a expensas de otro. [...] Se puede decir entonces que siempre se percibe la forma en el curso de la evolución de la relación entre el factor subordinante y constructivo y los factores subordinados" (1923, p. 88). Es preciso detenerse en esta afirmación porque en ella Tiniánov encuentra el modo personal de conjugar las ideas principales que comparte con sus compañeros formalistas. La perceptibilidad (*oščutimost'*) de la forma poética, que en Shklovski había desembocado en la finalidad de la desautomatización y en Jakobson en la función poética orientada hacia el mensaje, llevaba a Tiniánov a la noción de factor constructivo. De este modo, iba un poco más allá de la definición shklovskiana de forma como relación de materiales, para encontrarle una lógica

[7] Más tarde, en "El hecho literario" (1924) lo redefinirá con el término de 'principio constructivo' (*konstruktivnyj princip*), y en "Sobre la evolución literaria" (1927), con el de 'dominante'. Con ello, Tiniánov pretendía deshacer la ambigüedad terminológica de sus trabajos anteriores: una cosa son el factor constructivo y el material, conceptos estables con una relación de subordinación idéntica a lo largo de la historia, y otra el principio constructivo o encarnación histórica (cambiante) del factor constructivo en cada época concreta. En cuanto al término de 'dominante', parece ser que fue empleado por primera vez por Eichenbaum –que a su vez traducía un término de Christiansen- en "Melodía del verso lírico ruso" (1922), si bien el responsable de su desarrollo y popularización fue Tiniánov, que le otorgó el carácter conflictivo (la lucha interna de los componentes de un sistema por la dominancia) ausente en Christiansen (cf. Volek, 1985, pp. 49-94; Davydov, 1985). Para una comparación del principio constructivo de Tiniánov y la 'potencia de transformación' de Valéry, véase Weinstein (2005).

interna a esta relación[8]. Shklovski no se había preocupado por definir dicha relación pues, para él, el objetivo de identificarla era el de demostrar la legalidad interna del arte, específica y diferenciada respecto de la legalidad de otros órdenes. Algo había apuntado al indicar que en la confrontación de elementos procedentes de géneros secundarios con los géneros canónicos residía el motor del cambio literario. Pero hay que esperar a Tiniánov para que se defina el tipo de relación interna que la obra establece entre sus elementos como una relación de subordinación. Dentro de este tipo de organización, Tiniánov llama factor constructivo al elemento que rige en la construcción de la estructura de la obra, ejerciendo una acción subordinante sobre el resto de elementos. Así, el gran factor constructivo de una obra en verso –objeto de la obra de Tiniánov que estamos comentando- es el ritmo, pues éste es el que impone la estructura de la obra, obligando a los demás factores (sintácticos, semánticos, etc.) a someterse a su dictado. En la subordinación, los factores subordinados no quedan anulados, sino simplemente deformados[9].

En la definición de estructura como relación dinámica entre un elemento subordinante (*podčinjajuščij*) y unos elementos subordinados (*podčinennyj*) se halla contenido ya, en germen, el concepto de sistema, cuyo desarrollo y rendimiento es ya bien conocido en la teoría literaria del siglo XX, desde el formalismo ruso hasta el estructuralismo. Sin embargo, hay que señalar que en *El problema del discurso del verso*, Tiniánov estaba todavía más interesado en precisar los términos de construcción, material y deformación que el de sistema. Según C. Depretto-Genty (1992), hay que esperar a un trabajo de 1926, "Sobre los fundamentos del cine", en el que Tiniánov establece una analogía entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje del verso, para que el término de 'sistema' aparezca ya empleado de forma explícita.

---

[8] Asimismo, V. Zhirmunski había propuesto por su parte el concepto de estilo como 'unidad de mecanismos', para superar la interpretación shklovskiana de la obra como suma de procedimientos. En tanto que el estilo de una obra, la manera peculiar con que emplea las leyes y elementos literarios, es el principio organizador que le confiere unidad, se puede decir que el concepto de Zhirmunski (el estilo como sistema de mecanismos) se aproxima a la noción de Tiniánov de principio constructivo (cf. Steiner, 1984, pp. 68-69). Por su parte, Volek (1985) se refería a tres concepciones pre-estructuralistas surgidas en el Formalismo ruso para superar la noción mecanicista de forma enunciada por Shklovski: la mencionada de Zhirmunski (muy dependiente de la teoría de la *Gestalt*), la de Vinogradov (de corte saussureano) y la de Tiniánov, que sería la que más tarde continuarían Mukařovský y Lotman.

[9] Así, la acción subordinante de la rima consiste en "una *comparación rítmica* peculiar, que provoca el cambio parcial del rasgo semántico fundamental del miembro rimante o el surgimiento en este último de rasgos fluctuantes. La importancia de la rima como una palanca semántica de gran fuerza está fuera de duda" ("La semántica de la palabra en el verso", 1924, p. 96). Más tarde sustituirá el término de 'deformación' por el de 'transformación' o simplemente 'cambio específico'.

Por otra parte, la interrelación entre los problemas de semántica y los problemas métrico-formales que Tiniánov lleva a cabo en *El problema del discurso del verso*, suponía ya el primer paso hacia la superación del inmanentismo extremo con el que se caracterizó el proceder metodológico del primer *Opojaz*. *El problema del discurso del verso* contiene ya, pues, una importante reflexión sobre el significado en poesía. Partiendo de la constatación de que la semántica poética no es nunca una significación dada (*dan*) sino construida (*zadan*), Tiniánov distinguía entre el significado abstracto de un término (llamado por él 'rasgo principal de la significación' o 'unidad de la categoría léxica'), y el significado propio que dicho término adquiere en un contexto determinado (los 'rasgos secundarios', los matices semánticos, la coloración emocional). Estos 'rasgos secundarios' no aparecen siempre obligatoriamente, por eso Tiniánov los llama también 'rasgos fluctuantes'. En cualquier caso, la relación entre los rasgos principales y secundarios no es una simple yuxtaposición estática sino una unión desigual y dinámica que busca la integración de las diferencias en el todo unitario de la obra[10]. En esta integración, la semántica acaba por deformarse y ello puede producirse de tres maneras diferentes: 1) Favoreciendo la emergencia de los rasgos fluctuantes al tiempo que se subraya el rasgo principal, como le ocurre generalmente a las palabras que están en la posición de rima. 2) Reduciendo simplemente el rasgo principal en beneficio de los rasgos secundarios, como es habitual en la poesía simbolista. 3) Remplazando el rasgo principal por los rasgos secundarios, transformando por completo su significado. Éste es el caso extremo, representado por la técnica futurista del lenguaje *zaum*, en el que la coloración ha sustituido por completo los rasgos léxicos principales.

Entre los principios de los que se vale el ritmo para deformar la semántica de la palabra poética, Tiniánov distinguía cuatro: la unidad y cohesión del verso, y la dinamización y la sucesividad del material verbal en el verso. El lenguaje del verso obtiene cohesión a partir de la instrumentación, esto es, de la repetición de determinados sonidos a lo largo del poema que de forma regresiva crea una unidad musical. La instrumentación actuaría así en sentido inverso del metro, que ritma progresivamente. En cuanto a la unidad del verso, está garantizada fundamentalmente por la rima, definida como la acción

[10] Tras la noción dinámica de Tiniánov de 'construcción', late de fondo la idea de Shklovski del poder creativo de los contrastes, como medio de obtener unidades nuevas a partir de la reunión conflictiva –ergo perceptible- de elementos disonantes entre sí.

progresiva de un primer término más la acción regresiva de un segundo. Para Tiniánov, tanto si la rima es original e inesperada, como si es tradicional, el efecto semántico se produce, lo que ocurre es que de forma distinta en cada caso: en una rima tradicional es el primer término el que se ve afectado (se subrayan sus rasgos fluctuantes) mientras que en una rima inesperada la sorpresa recae sobre el segundo término, que nunca sabemos cómo va a ser. En cualquier caso, la rima es un procedimiento más para favorecer los rasgos secundarios en detrimento de los principales.

Un ejemplo muy claro de que en el sistema del verso el factor constructivo dominante es el ritmo, nos lo ofrece *Eugenio Oneguin*. Pushkin era consciente de ello y por eso denominó a esta obra 'novela en verso'. En la prosa, el principio constructivo dominante es la semántica[11]. Una obra en prosa puede compartir los mismos elementos que una obra en verso, pero en ella dichos elementos aparecen dispuestos con otra jerarquía, subordinados a la semántica. Por el contrario, al estar escrita en verso, la novela de *Eugenio Oneguin* somete todos sus elementos al ritmo. Así, los personajes de la novela, que en una obra en prosa constituyen las unidades semánticas mayores, aparecen claramente deformados por la influencia del verso. La construcción de *Eugenio Oneguin* está orientada hacia su propia configuración verbal, antes que al desarrollo de una acción, como es lo habitual en una obra en prosa. De ahí que abunden en ella los procedimientos de puesta al desnudo, de claro efecto paródico, así como las 'incoherencias' de la trama, las elipses y las partes inconclusas, que buscan llamar la atención sobre la propia forma (como en el verso) antes que hacer avanzar la narración.

Algo muy similar ocurría con la poesía de Nekrásov, criticada por sus contemporáneos por la abundancia de elementos prosaicos que, en su opinión, le restaba carácter poético a sus versos. En un trabajo escrito en 1921 e incluido con posterioridad en *Arcaístas e innovadores* (1929)[12], Tiniánov defendía justamente lo contrario que los contemporáneos de Nekrásov. Un prosaísmo, desde el momento en que entra en la estructural versal aparece modificado por el principio constructivo fónico del verso, y, por lo tanto, ya no es el prosaísmo de la prosa. Al contrario, la introducción de prosaísmos en

[11] En principio, por 'semántica' Tiniánov entiende, de forma algo vaga y amplia, todos aquellos fenómenos que caen fuera de la organización sonora.

[12] Nos referimos a "Las formas del verso de Nekrásov", que hemos leído en la versión francesa de C. Depretto-Genty (1991). Las citas que tomamos de este trabajo, así como las que tomaremos de "Los arcaístas y Pushkin" y "Tiutchev y Heine", han sido extraídas de la citada versión francesa.

poesía la renueva, porque nos permite percibir mejor, gracias al contraste, la clave sonora que gobierna el sistema del verso.

Ahora bien, que exista un factor constructivo dominante no significa que dicho factor imponga un tipo de relación estática. Tiniánov es bien claro a este respecto: un factor constructivo actúa como tal siempre que se perciba el movimiento de subordinación que promueve y que le da su identidad. En tanto que la subordinación obliga a deformar los elementos de la obra para que se adapten a las reglas impuestas por el factor constructivo, se produce un cierto movimiento entre dichos elementos que permite definir la forma literaria como 'dinámica'. Esta definición presentaba dos rasgos muy positivos: por un lado, superaba la definición mecánica de Shklovski de la forma literaria como una relación algo desestructurada (la suma de materiales) y, por otro, ponía de manifiesto que la obra literaria es un proceso dinámico en construcción y no un simple término o resultado textual final:

> "La unidad de la obra no es una unidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados por un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración.
>
> La forma de la obra literaria debe ser sentida como forma dinámica" (1923, p. 87).

La descripción de la organización interna de la obra que hace Tiniánov pone de manifiesto, de nuevo, el lector implícito de la mayoría de las consideraciones de *Opojaz* al que ya nos hemos referido. El texto inmanente como término del proceso de la comunicación literaria no es exactamente el objeto al que remiten las descripciones formalistas. Ya lo vimos en el caso de Shklovski. La noción de construcción, nos revela ahora cómo, para el formalismo ruso, la obra literaria es un proceso dinámico que debe ser percibido como tal para mantener el rango de 'literaria'. Cuando la relación de subordinación deja de percibirse, la obra se vuelve estática, "el hecho artístico desaparece: el arte se vuelve automatismo" (ibidem, p. 88). Entonces surge la necesidad del cambio, la necesidad de volver a subrayar la divergencia atenuada que existe entre el factor constructivo y el material de la obra. El principio de la desautomatización es por tanto

aducido aquí por Tiniánov para resaltar la necesidad de la obra literaria de preservar su dinamismo interno[13].

El factor constructivo tal y como lo concibe Tiniánov previene a su vez contra los excesos de abstracción generalizadora en los que a menudo cae la teoría literaria: en tanto que cada obra posee su propio factor constructivo, es preciso describir la peculiar subordinación que establece cada texto si se quiere efectivamente dar cuenta de su estructura. Así lo advertía el propio Tiniánov en "El ritmo como factor constructivo del verso":

> "Cada obra de arte representa en sí una compleja interacción de muchos factores; como consecuencia, la tarea de la investigación de este tipo consiste en determinar el carácter específico de esta interacción. Sin embargo, debido a la limitación del material y a la imposibilidad de aplicar los métodos experimentales de estudio, es fácil considerar las cualidades secundarias, que se originan a partir de un *caso determinado*, como las propiedades *fundamentales* de los factores. De ahí vienen las conclusiones generales erróneas que luego están aplicadas incluso a los fenómenos donde los mencionados factores desempeñan un papel claramente subordinante" (p. 69).

Esto explica que Tiniánov defina la historia literaria como una especie de 'arqueología dinámica', cuyo objetivo es el de esclarecer cómo se produce el proceso de construcción de cada forma literaria. Al estudiar los diversos factores que conforman la obra literaria no en sí mismos, sino desde el punto de vista de su función constructiva, es posible evitar el peligro de la abstracción generalizadora. Lo dicho para el caso de las obras individuales es igualmente aplicable al caso de los dos grandes sistemas literarios reconocidos por Tiniánov: la prosa y el verso. Por ejemplo, es más correcto hablar del 'carácter rítmico' o 'carácter métrico' de una determinada obra, que del 'ritmo' o del 'metro', como si éstos existieran por sí mismos. En cada sistema (prosa o verso), ritmo y metro están subordinados a su factor constructivo y cumplen una función determinada. Por lo que no podemos aplicar los conceptos abstractos de 'ritmo' y 'metro' por igual en el verso y en la prosa: cada cual constituye un sistema cerrado con una jerarquía que determina la función de sus elementos.

---

[13] M. Weinstein (1992) llamaba la atención sobre la necesidad de no confundir este dinamismo interno de la obra literaria con el dinamismo de la historia literaria. Es decir, una cosa es el tiempo real de la historia y otra el movimiento interno –atemporal- de la obra literaria. La obra literaria tiene su 'propio tiempo' inmanente que es distinto pero que se relaciona con el tiempo de la historia literaria. A este tiempo inmanente, resultado de la deformación del material por el principio constructivo, propone llamarlo Weinstein 'isocronía de la relación principio constructivo/ material'.

La distinción entre estos dos grandes sistemas supera la primera distinción de *Opojaz* entre los fenómenos relativos al lenguaje poético y al lenguaje práctico. En su búsqueda de la especificidad literaria, los formalistas habían mencionado una serie de rasgos sin distinguir entre su manifestación versal o prosaica. Por el contrario, Tiniánov con su estudio de los casos límite –la prosa poética, el poema en prosa- se centraba más bien en la búsqueda de la especificidad de los dos subsistemas literarios. Asimismo, para demostrar la dominancia del factor constructivo dentro del sistema al que le otorga identidad, Tiniánov introducía el concepto de los 'equivalentes del texto' con el fin de explicar cómo el factor constructivo sigue funcionando incluso allí donde el texto parece interrumpirse o faltar. Recordemos que el factor constructivo, más que un elemento concreto, es un tipo de movimiento que establece cada obra entre sus elementos. Una vez captado el factor constructivo de una obra, el movimiento se cumple en toda ella, incluyendo sus vacíos textuales.

Tiniánov definía su concepto de los 'equivalentes del texto' como sigue: "Llamo equivalentes del texto poético a todos los elementos extraverbales que lo *sustituyen* de una determinada manera, ante todo las omisiones parciales del texto, su sustitución parcial por los elementos gráficos, etc." (p. 73). Y ejemplificaba el concepto, de nuevo, con el *Eugenio Oneguin* de Pushkin. En esta obra, algunos versos aparecen sustituidos por puntos suspensivos. La crítica tradicional había tratado de restituir los versos 'ausentes' acudiendo a los manuscritos en los que Pushkin ofrecía una versión 'completa' del texto. La interpretación de Tiniánov sugería, por el contrario[14], que los puntos suspensivos no respondían a los cortes de la censura sino a una omisión deliberada del autor para crear un efecto determinado: el de subrayar, por medio de estos vacíos, el factor constructivo de la obra. Aunque no haya nada escrito, argumentaba Tiniánov, este vacío aparece dentro de la estructura global del poema, por lo que, no sólo participa de la energía rítmica y semántica del mismo sino que la vivifica:

> "la incógnita parcial se llena como por una tensión máxima de los elementos que faltan –que están dados en potencia- y dinamiza las formas en desarrollo, más fuertemente que cualquier otra cosa. Por eso, el fenómeno de la equivalencia no

[14] El concepto tinianoviano de 'equivalente textual' se liberaba a su vez del enfoque fonético que había predominado en los primeros acercamientos formalistas a los problemas del verso. La perspectiva acústica, heredada en parte de la *Ohrenphilologie* alemana, era insuficiente para dar cuenta del fenómeno de los equivalentes del texto.

> significa un declive, una debilitación de la fuerza, sino, todo lo contrario, una presión, una tensión de los elementos dinámicos no gastados" (p. 76).

Esta constatación llevaba a Tiniánov a la siguiente conclusión: "*El principio constructivo no se reconoce en el máximo de las condiciones que lo producen sino en el mínimo*" (p. 73). Así, por ejemplo, ante un poema en prosa no se produce un acercamiento del poema hacia las leyes de la prosa, sino un mayor subrayado del principio constructivo del verso, que aparece proyectado sobre un objeto poco habitual. El fenómeno de la desautomatización descrito por Shklovski se asomaba de nuevo en la teoría literaria de Tiniánov: el trabajo que supone rellenar los vacíos textuales o el de encontrar el principio constructivo en aquellos elementos que están 'en el límite del orden', nos devuelve una impresión más dinámica y desautomatizada de la energía particular que pone en marcha cada obra. Tiniánov comparaba el uso poético de la equivalencia con el recurso teatral que consiste en sustituir el decorado con un cartel que indica lo que el espectador debe imaginar (bosque, por ejemplo). El concepto de equivalente textual representa así un precedente notable de lo que más tarde desarrollaría la estética post-moderna del fragmento y la ausencia[15].

Tiniánov no se contentaba con ofrecer una definición abstracta y general de los equivalentes del texto, sino que además se preocupaba por explicar la función particular que los puntos suspensivos desempeñaban en *Eugenio Oneguin*: unas veces cumplen la función de equivalente estrófico, otras sirven para expresar el tiempo ficticio del *siuzhet*, en ocasiones resaltan un determinado fragmento textual enmarcándolo, etc. Ello demuestra el cuidado que mantiene en todo momento Tiniánov para no precipitarse en conclusiones demasiado generales que atenten contra la especificidad singular de la obra. Los equivalentes textuales surgen para poder considerar la función que desempeñan los elementos no verbales en un texto, como miembros del mismo. No hay que confundir, pues, este concepto con el que manejan los análisis estructuralistas cuando, partiendo de una definición a priori del sistema literario (la que le ofrece el modelo del sistema lingüístico), suponen la existencia de casillas vacías para explicar las posibilidades del

[15] "La significación artística de un 'trozo', de un 'fragmento', como género literario puede basarse en la significación dinámica de los equivalentes" (p. 79).

sistema general de la literatura que cada obra concreta no ha rellenado (cf. Todorov, 1970, pp.).

Frente a la poética generalizadora y abstracta del estructuralismo, la poética de Tiniánov se presenta como "una ciencia de las formas generales consideradas en las funciones particulares" (Weinstein, 1996, p. 117). Una poética, pues, que permite unificarse con la tarea de la crítica. Ambas son una misma disciplina, sólo que la primera se ocupa del pasado y la segunda del presente actual. Para señalar esta particular unión entre crítica y teoría literaria que se da en la obra de Tiniánov, Marc Weinstein (1996) empleaba el término de 'poética de la relatividad'. La relatividad, advertía Weinstein, no es exactamente igual al relativismo. Lo que subrayan los trabajos de Tiniánov es que el hecho literario es a la vez ideal y relativo. En tanto que la obra literaria es concebida como una unidad dinámica, fundada en la relación entre el principio constructivo y el material, se hace depender la literariedad de esta relación cambiante según la obra de la que estemos hablando. Es decir, la literariedad de una obra nace de esta relación, diferente cada vez. Pero al mismo tiempo, dicha relación tiene un carácter ideal, pues el principio constructivo no se manifiesta materialmente en ningún punto de la obra, sino que es la energía que la recorre por entero otorgándole dinamismo y unidad. El principio constructivo de Tiniánov no es una realización material concreta sino un motor abstracto, una dinámica que es eficaz idealmente. De esta forma, la poética de Tiniánov permite considerar la literariedad de una obra sin caer en el relativismo absoluto –pues ésta depende de una colectividad, de un contexto sincrónico de valores determinado[16]- o en el objetivismo absoluto (en una definición a priori, impuesta, del hecho literario). Al abandonar, los conceptos de 'ser' por los de 'relación', Tiniánov desontologiza la literatura: lo literario no se identifica con ningún ser concreto sino con un tipo de relación.

Las definiciones propuestas por Tiniánov son siempre puntos de llegada, no puntos de partida a priori. Tienen, pues, un carácter dialéctico, nacen de la correlación entre el principio constructivo y el material. Tiniánov no abstrae características de una época a las de otra, sino que estudia las obras sincrónicamente, entendiéndolas en su contexto. Para ello recurre a numerosos testimonios sobre la valoración de los contemporáneos. Ésta nunca es

[16] El 'receptor' de los análisis de Tiniánov es siempre, pues, un lector colectivo. Un lector colectivo pero concreto (los contemporáneos), que se diferencia de los lectores abstractos e ideales del estructuralismo posterior (el archilector de Riffaterre, el lector acrónico de Hamon o la semiótica, etc.).

unánime, pero ello no invalida las tesis de Tiniánov: como demostraba en uno de los ensayos de *Arcaístas e innovadores*, "Las formas del verso de Nekrásov" (1921), tanto los partidarios como los detractores de una revolución poética coinciden en que dicha revolución no encaja. Las opiniones de los contemporáneos son subjetivas, pero forman un sistema (el de la contemporaneidad: *sovremennost'*), reflejan un conjunto de valores que la obra nueva cuestiona. Dentro de las opiniones divergentes contemporáneas es incluso preferible seguir la de los detractores, pues éstos son mucho más certeros a la hora de identificar en qué radica la esencia del cambio[17]. Como señala acertadamente M. Weinstein (1994), negar la poeticidad de una obra supone ya reconocer su originalidad, su trabajo de socavación de los principios estéticos dominantes.

***

En 1929, Tiniánov reunía algunas de sus publicaciones escritas en años anteriores bajo el título de *Arcaístas e innovadores*. Shklovski le sugirió entonces cambiar el título por el de *Arcaístas-innovadores*, porque resultaba más fiel al propósito general del libro de mostrar el poder innovador de lo arcaico. En cualquier caso, el título respondía a una de las constantes preocupaciones que se reiteran en la obra ensayística de Tiniánov: la de encontrar una terminología adecuada al hecho literario descrito, la de rechazar las fórmulas vagas y demasiado generales.

Uno de los trabajos más extensos de la recopilación, "Los arcaístas y Pushkin" (escrito entre 1921 y 1924; publicado en 1926), aclaraba el sentido del título. En él, Tiniánov estudiaba con detalle el periodo literario desarrollado durante los años veinte del siglo XIX ruso, caracterizado por la lucha de varias escuelas poéticas mal llamadas con frecuencia 'clásicas' y 'románticas'. Tiniánov aprovechaba este trabajo para criticar la costumbre rusa de importar términos occidentales en lugar de forjar unos más apropiados a su realidad nacional: clasicismo y romanticismo son términos creados en Occidente para explicar fenómenos de su literatura, pero la realidad literaria rusa es muy distinta. En

[17] "El oído de los contemporáneos es más fino, y si bien sus elogios no son del todo clarividentes, sus reproches, por el contrario, captan casi siempre lo que para ellos es lo esencial de un arte dado y cesa de ser percibido tan netamente a través del prisma de otras corrientes. [...]Nekrásov chocaba al oído de sus contemporáneos, formado a la escucha de Pushkin y Lérmontov" ("Las formas del verso de Nekrásov", 1921, p. 196).

opinión del teórico formalista, para el caso ruso era más correcto hablar de la lucha entre arcaístas y karamzinistas. Es decir, la lucha entre los partidarios de un estilo elevado y grandilocuente, de una poesía para ser declamada en público como la oda de Lomonósov, contra los partidario de Karamzin y el grupo Arzamas, practicantes de un tipo de poesía breve e intimista, de estilo medio y popular, pensada para un pequeño auditorio de damas. A su vez, dentro del grupo de los arcaístas habría que distinguir entre una primera (Shishkov) y una segunda generación (Katienin, Küchelbecker) de poetas. La lucha literaria de los años veinte se desarrolló, por lo tanto, como sigue: contra la poesía practicada por los viejos arcaístas surgió la de los karamzinistas, contra los que a su vez reaccionaron los jóvenes arcaístas.

Hemos detallado aquí esta polémica literaria rusa porque nos interesa desatacar tres cosas. En primer lugar, el hecho de que la preocupación por relacionar la serie literaria con la serie social se muestra ya claramente en el trabajo de Tiniánov que, junto con los rasgos literarios de ambos tipos de poesía, toma en consideración también el contexto social de éstos. En segundo lugar, el estudio de la corriente arcaísta, considerada tradicionalmente como secundaria y menor, demuestra una vez más que la novedad literaria suele surgir en la periferia. Y en tercer lugar, el esfuerzo que realiza Tiniánov por atender a la complejidad de los fenómenos literarios, rechazando de plano el fácil recurso de simplificar dicha complejidad en una fórmula falsamente unitaria. Como lo advierte el propio Tiniánov, toda lucha literaria es un fenómeno complejo por varias razones. En primer lugar, cada bando no es siempre consciente de cuáles son sus precursores y puede reivindicar antecedentes contradictorios o falsos como estandarte de su lucha. El crítico literario debe estar alerta a la inercia con que son usados determinados términos y comprobar si las declaraciones se corresponden luego en la práctica. En segundo lugar, cada bando no constituye una corriente homogénea sino que se bifurca en varias corrientes que, junto con el punto central de unión, desarrolla determinadas variantes. De esta forma, en la lucha literaria que nos ocupa, los arcaístas mayores sí pueden considerarse ‘clasicistas’ pero los jóvenes arcaístas son, en realidad, unos innovadores. De ahí que Tiniánov prefiriera el término de ‘arcaísta’ al de ‘arcaizante’.

Junto con los ‘arcaístas’ el ensayo que estamos aquí comentando se ocupaba además de otra cuestión: Pushkin. El estudio del contexto literario de los arcaístas tenía como

finalidad proveer de los elementos necesarios para poder dictaminar en qué consistió la originalidad del gran poeta ruso. La observación de este periodo llevaba a Tiniánov a la conclusión de que la grandeza de Pushkin radica precisamente en su no adscripción completa a ninguno de los dos bandos, en la síntesis original y personal entre ambos que le lleva a crear algo totalmente nuevo.

Pushkin empieza su carrera literaria como karamzinista, desde 1814 hasta 1818. A partir de esta fecha se va acercando progresivamente a los jóvenes arcaístas, en un periodo de transición en el que prueba sus nuevas ideas poéticas en el terreno de la balada. En los años veinte combate el sectarismo de ambos bandos. En los años treinta parece volverse contra Katienin y acercarse a Küchelbecker. Como producto de su labor sintética, Pushkin escribe "Ruslán y Liudmila", mezcla híbrida entre el género breve y popular del cuento (corriente karamzinista) y la forma extensa y grandiosa de la épica (corriente arcaísta)[18]. Tiniánov califica esta obra como el resultado de un 'eclecticismo original'. El propio Pushkin, en las declaraciones de esa época, abogaba por una literatura híbrida que no tiene en cuenta las categorías rígidas precedentes Precisamente por ello, la mayoría de sus contemporáneos la criticaron porque no se ajustaba a ninguno de los modelos literarios de entonces.

La originalidad de la poesía pushkiniana va siendo perfilada poco a poco por Tiniánov mediante su confrontación con distintos planos: ya hemos visto lo que supone su obra respecto de la tradición precedente. A continuación, Tiniánov la compara con la de uno de sus contemporáneos, Katienin. La revolución poética que introdujo este poeta fue similar a la de Pushkin, sin embargo, matiza Tiniánov, mientras que Pushkin dominó la cultura poética de su época, Katienin quedó rodeado por ella. El formalista ruso esbozaba entonces una distinción muy interesante entre los 'principios de una lengua' y la 'cultura literaria' para desarrollar esta idea: lo que hace Pushkin es tomar determinados principios lingüísticos (procedimientos) de otros escritores (como Lomonósov, por ejemplo) pero no la cultura literaria que hay detrás de ellos en el uso concreto de ese escritor. Pushkin no

[18] "Pushkin utiliza totalmente las adquisiciones literarias de los karamzinistas y les aplica los principios lingüísticos, tomados en préstamo a los jóvenes arcaístas. Es por esta razón que "Ruslán y Liudmila" fue una obra revolucionaria: reunía los principios opuestos de 'ligereza' (de una cultura del verso desarrollada) y de 'lenguaje popular'" (p. 104). Más adelante caracteriza el estilo pushkiniano como de "duda entre dos planos. Esta duda, este movimiento permanente de un plano al otro [...] es un medio poderoso de dinamización que permite a Pushkin crear una nueva epopeya, una nueva gran forma" (p. 165).

acepta ni la cultura de los arcaístas ni la de los karamzinistas, que había devenido en una cosa inmóvil y epigónica. Es decir, el verdadero escritor original es aquel capaz de ir más allá de la simple reacción contra lo viejo o la simple reutilización de lo secundario, para alcanzar una posición superior desde la que poder alcanzar una novedad verdaderamente independiente.

Las reflexiones de Tiniánov nos recuerdan la propuesta que por aquellas fechas desarrollaba también Shklovski (1926), con su fórmula de la 'tercera vía', como única salida posible para todo creador. Asimismo, la innovación como resultado de una síntesis o confrontación de corrientes opuestas, como hemos visto, es otra de las ideas recurrentes de Shklovski[19]. Casi cincuenta años después, éste diría de *Arcaístas e innovadores*:

> "Para estudiar la relación entre lo nuevo y lo viejo Tiniánov empezó por lo más sencillo, por analizar el propio hecho literario. El hecho literario –un mensaje semántico- se percibe con mayor intensidad en el momento de introducción de lo nuevo en un sistema que existía con anterioridad, en el momento del cambio" (Shklovski, 1975, pp. 161-162).

Efectivamente, "El hecho literario" (1924), abordaba desde otra perspectiva algo que ya había sido considerado al definir el concepto de factor constructivo: que éste se percibe mejor en sus condiciones mínimas. Del mismo modo que Shklovski había calificado *Tristam Shandy* como la novela más típica de la literatura universal por contradecir los cánones novelescos, Tiniánov afirmaba ahora que muchas veces una obra se constituye como ejemplo privilegiado de un género precisamente por ir contra las normas canónicas del mismo: "toda la esencia revolucionaria de la 'epopeya' *Ruslan y Liudmila*, de Pushkin, consistía en que era una 'no epopeya'" (p. 206). ¿Cómo reconocemos entonces el género de la epopeya bajo la no epopeya que es *Ruslan y Liudmila*? Para responder a esta pregunta, Tiniánov introduce el concepto de 'magnitud' o conjunto de rasgos secundarios y sobreentendidos, que suelen pasar desapercibidos, ensombrecidos por la 'gran forma' del género.

El género, como categoría dinámica, se desplaza, pero no realiza un movimiento hacia fuera, como se suele afirmar. No se desarrolla convirtiéndose en otra cosa, sino que más bien efectúa un retroceso interno que permite a los elementos periféricos ocupar el

[19] Holenstein (1984) sostiene que esta idea formalista es deudora en gran parte de la filosofía de la historia de Hegel. En lugar de una evolución natural de un periodo a otro, la historia se mueve a saltos bruscos, contraponiendo 'antítesis' a las tesis anteriores. La genialidad se daría, justamente, en los periodos sintéticos.

lugar central. De esta forma, la novedad no es fruto de una transformación de unos mismos elementos dominantes en otra cosa, sino de un destronamiento de dichos elementos por parte de los rasgos secundarios[20]. El género ha cambiado pero sigue siendo reconocible porque mantiene los mismos elementos, sólo que con una jerarquía interna diferente. Lo que cambia, pues, es el principio constructivo, la relación entre el factor constructivo y el material, que viene determinada por la orientación que adquiere cada vez el sistema. Aunque el principio constructivo introduzca un cambio muy brusco, el factor constructivo suelda toda clase de rupturas. Paradójicamente, la evolución, el cambio, mantiene al género con vida. Sin este movimiento, el género acaba por desaparecer. El motor de la evolución literaria es, pues, la presión que ejerce la función estética sobre la forma para perpetuarse. Sólo cambiando la forma puede perpetuarse la función estética, y de ahí el sentido de la necesidad evolutiva.

La concepción de género literario de Tiniánov, en opinión de Weinstein (1996), revela el verdadero objeto de su reflexión: la invariante del cambio. Los principios constructivos cambian pero siempre hay un principio constructivo. Tiniánov inventa conceptos que van contra el relativismo absoluto que postula una ausencia de invariantes y contra el deductivismo absoluto que cree en una única invariante. Su concepto de género, como estamos viendo, expresa muy bien esa noción de invariante en las variantes. El *género* para Tiniánov no es una clase estática de textos sino un principio dinámico *gener*ador de textos. Éste se crea lenta y anárquicamente, no constituye una totalidad cerrada. Si hay una invariante ésta es secundaria. Lo primario en literatura es la evolución.

De ahí que Weinstein proponga llamar a la invariante, no género (el nombre que ha recibido tradicionalmente) sino invariante genérica. El género sería lo que hace variar de forma nueva a la invariante. Ésta, a su vez, no es inmutable. Solamente cambia de forma más lenta y del siguiente modo: supongamos un género con la invariante 'x' para la época sincrónica A. En la época B se produce un cambio de jerarquías, pero seguimos distinguiendo el mismo género porque la invariante 'x' permanece, sólo que en posición secundaria. Ahora bien, en la época C, la invariante ya no es 'x' sino 'y'. El género de la época B puede relacionarse, por tanto, con los de las épocas A y C, pero si relacionamos A

[20] "El problema radica en que el fenómeno nuevo sustituye al viejo, ocupa su lugar y, sin ser un 'desarrollo' del antiguo fenómeno, es al mismo tiempo su sustituto" (p. 208).

y C no estamos ya ante el mismo género. Por eso no hay invariantes eternas ni géneros cerrados. Weinstein propone hablar en este caso de invariantes bisincrónicas.

La historia literaria que tiene en mente Tiniánov cuando escribe estas reflexiones es una historia de las innovaciones, de las grandes obras literarias que han pasado a la historia por haber hecho alguna aportación creativa a la tradición literaria. Desde este punto de vista, la evolución tiene forzosamente un carácter de pugna y sustitución. En el caso de los epígonos sí es posible hablar de herencia y continuidad, pero el verdadero arte, el motor de la historia literaria, rompe siempre de alguna manera con lo anterior, lo sustituye violentamente[21]. Con esta visión extrema, Tiniánov pretendía modificar la concepción tradicional de la historia literaria, preocupada más en rastrear la huella estática de lo viejo en lo nuevo, que en detectar el poder dinámico de los elementos responsables de la evolución. Ello no significa, no obstante, que la propuesta de Tiniánov tenga un carácter puramente nihilista, a pesar de que la terminología rupturista empleada lo dé a entender en ciertos momentos. Tal y como lo señalaba Weinstein (1996), hay que contar con que Tiniánov se está dirigiendo a sus contemporáneos, profundamente 'continuistas', por lo que tiene que emplear términos de ruptura para que se comprenda el carácter discontinuo de la evolución literaria. La historia literaria no es el desarrollo armonioso de un germen o esencia a priori como suponía la escuela de Vénguerov, pero tampoco es una cadena de simples oposiciones, pues en la ruptura se esconde la continuidad. La evolución literaria no es, pues, ni una línea recta ni los pedazos de una recta rota. La evolución literaria es trans*forma*ción, paso de una *forma* a otra.

Desde la perspectiva funcional del formalismo ruso, una obra adquiere sólo el rango de literaria si cumple con su función estética. Como la función se va modificando a lo largo de la historia, no es correcto hablar de cualidades estéticas generales: "Si se la aparta de este aspecto evolutivo, la obra cae fuera de la literatura, y aunque se pueden estudiar los procedimientos, corremos el riesgo de estudiarlos fuera de sus funciones" (p. 211). La literatura no es un fenómeno de carácter dinámico sólo porque tiene una existencia histórica, sino porque necesita evolucionar constantemente para poder seguir cumpliendo

[21] "cada 'error', cada 'irregularidad' de la poética normativa es potencialmente un nuevo principio constructivo" (p. 215).

con su función estética: la desautomatización[22]. La comparación que Tiniánov establece entre el hecho literario y un proyectil para ilustrar la naturaleza dinámica de la literatura, lo dejaba bien claro: "valorar un hecho dinámico desde el punto de vista estático es lo mismo que valorar las cualidades de un proyectil de cañón sin tener en cuenta su balística" (p. 212). Si la bala está hecha para ser disparada y la literatura para producir un impacto estético, un análisis que desconsidere su función no está dando cuenta del sentido de su configuración. Una vez más, se evidencia la estrecha conexión entre estructura y función que, a diferencia de lo que ocurrió más tarde en el estructuralismo, los formalistas nunca perdieron de vista. Sus análisis literarios nunca abstraen la descripción estructural de su finalidad y, por lo tanto, nunca pierden de vista el carácter concreto y dinámico del hecho literario.

De ahí que Tiniánov sostenga que las definiciones estáticas de los géneros literarios, que ofrecen una imagen de éstos como grandes sistemas inmóviles y constantes, no resultan útiles para explicar el hecho literario. Cuando los 'puristas' califican las innovaciones artísticas como errores y desviaciones de la norma, están cometiendo la equivocación de manejar un criterio estético concreto como si fuera absoluto. La ciencia literaria, por el contrario, debe seguir una metodología inductiva y no deductiva, debe construir sus definiciones como "una consecuencia constantemente modificada del hecho literario en evolución" (p. 205). La perspectiva histórica y diacrónica de Tiniánov le llevaba, pues, a proponer sustituir el término abstracto de 'literatura' por el más concreto de 'hecho literario':

> "Todas las definiciones estáticas, firmes, de la literatura quedan barridas por el hecho de la evolución. Las definiciones de la literatura que operan con sus rasgos 'fundamentales' tropiezan con el *hecho literario* vivo. Mientras que se hace cada vez más difícil dar una *definición firme de la literatura*, cualquier contemporáneo señalará sin vacilar qué es un *hecho literario*" (p. 208). [...]
>
> "Sólo al tomar en consideración la evolución estaremos en condición de analizar la 'definición' de la literatura. Se revelará que las cualidades de la *literatura* que parecen ser *fundamentales*, primarias, cambian sin cesar y no caracterizan la literatura en cuanto tal. Tales son los conceptos de 'lo estético' en el sentido de 'lo bello' (p. 212).

[22] "La exigencia de una dinámica ininterrumpida provoca la evolución, porque cada sistema dinámico se automatiza de manera inevitable y, dialécticamente, se va perfilando un principio constructivo contrario" (p. 212).

En esta primera formulación, sin embargo, Tiniánov está todavía muy cerca de la primera concepción de Shklovski, que concebía la evolución literaria como una sucesión de cambios internos, ajena a los cambios del exterior. En "Sobre la evolución literaria" (1927) otro de los ensayos que componen *Arcaístas e innovadores*, Tiniánov modificaría su pensamiento admitiendo la necesidad de incorporar consideraciones extrínsecas al estudio de la evolución literaria e independizándose así de la lógica explicativa inaugurada por Shklovski para dar cuenta del cambio literario. Por el momento, no obstante, Tiniánov se limita a describir su funcionamiento en abstracto, distinguiendo cuatro etapas:

1) Un *nuevo principio constructivo surge* por oposición a un principio constructivo anterior automatizado. Normalmente, la aparición del nuevo principio constructivo es casual y difícil de prever. Éste existía antes pero no era valorado como un principio literario (ejemplo: valoración literaria del género epistolar). Sólo por contraste con el automatismo del principio constructivo anterior, el nuevo empieza a adquirir relevancia estética.

2) Este nuevo principio constructivo *busca la aplicación más fácil*. Esto es: se aplica allí donde su contraste es mayor, donde resulta más perceptible. Tiniánov es consciente de que esta perceptibilidad depende de las relaciones que establece la serie literaria con las series culturales y sociales vecinas, pero pospone su estudio para futuros trabajos. Dada la breve existencia del formalismo ruso, quien se encargará verdaderamente de cumplir esta tarea será Mukařovský y su escuela.

3) El nuevo principio constructivo *se extiende a la mayor parte de los fenómenos concurrentes*: lo que empieza como un procedimiento concreto de un grupo de obras se aplica a toda clase de escritos literarios. A este fenómeno lo llama Tiniánov 'imperialismo del principio constructivo'. En parte, esta expansión se debe a que el principio constructivo se automatiza rápidamente dentro de los límites que le son habituales y de ahí la necesidad de propagarse.

4) Finalmente, *el principio constructivo se automatiza* y provoca la aparición de un principio constructivo contrario, dando lugar a una nueva serie evolutiva.

La dialéctica automatización/ desautomatización para explicar la dinámica de la historia literaria, adquiría un enfoque diferente en otro de los ensayos que componían *Arcaístas e innovadores*. En "Intervalo (A Boris Pásternak)" (1924)[23], Tiniánov parecía

[23] Seguimos la versión inglesa que aparece en la edición de Ch. Pike (1979, pp. 106-143).

sustituirla por la dialéctica inercia/ intervalo. Por 'intervalo' (*promežutok*) entendía aquí Tiniánov el lapso de tiempo que se produce entre dos 'inercias'. Con el término de 'inercia', el formalista se refería a todo aquel elemento literario (un género, un estilo determinado) habitual en un contexto determinado que, dada su familiaridad, se impone y determina la creación artística de los escritores de manera imperceptible. Sin ser realmente conscientes de ello, los escritores siguen la inercia que les impone una determinada técnica o género literario. Pero entre estos periodos, suceden intervalos en los que la inercia deja de funcionar y el escritor produce una obra realmente innovadora, que, a la larga, generará otras inercias. Los términos escogidos esta vez por Tiniánov para referirse a la necesidad artística de la desautomatización, revelan una característica del proceso creativo poco mencionada, que tendremos ocasión de tratar más adelante, a saber: que las técnicas literarias no sólo son herramientas que el escritor debe dominar porque facilitan su trabajo artístico, sino que además poseen una inercia que puede resultar perjudicial para la consecución de una expresión original y personal.

Por ejemplo, al considerar el caso de la poetisa A. Ajmátova, Tiniánov valoraba su capacidad para renovar los temas convencionales de la poesía anterior: "su tema era interesante no por sí mismo, sino porque estaba vivo gracias a cierto tipo de perspectiva entonacional propia, un tipo de perspectiva del verso nueva en el que estaba presentado" (p. 114). Pero la innovación de Ajmátova no estaba a salvo del peligro de la inercia. La poesía de esta autora acabó por convertirse en una copia de sí misma, los versos quedaron atrapados en sus propios esquemas métricos y temáticos, y Ajmátova, en lugar de crear principios constructivos nuevos terminó por limitarse a seguir el camino de los ya creados[24]. De este modo, Tiniánov llamaba la atención sobre cómo los epígonos no eran

[24] "El tema en sí no tiene vida más allá del verso; era un tema del verso, gracias a sus matices inesperados. El verso se hace mayor, como las personas. La vieja edad del verso consiste en la desaparición de los matices y la complejidad, la suavización de todas las dificultades –en lugar de un problema, se ofrece una respuesta inmediatamente" (p. 114). O: "el género sólo deja de ser una 'cosa recién hecha' y deviene un vínculo necesario cuando es un resultado, cuando no es prescrito, sino reconocido como la dirección de la palabra" (p. 138). En otro artículo que escribió sobre "Valeri Briúsov" (1926), Tiniánov mostraba cómo este escritor manejó siempre el mismo principio constructivo, sólo que, en la primera mitad de su carrera, dicho principio coincidió con la línea de la evolución literaria y desempeñó un papel dinámico, vivo. En cambio, en la segunda mitad de su carrera, el principio constructivo sólo seguía ya una inercia, por lo que las obras de este periodo fueron sentidas más como cosas que como objetos poéticos: "Tal es la inevitable ley histórica: el verso de Briúsov combate el verso agotado, sintetiza tradiciones diferentes e incluso contradictorias, pero, una vez que ha cumplido su papel evolutivo, no puede hacer otra cosa más que mostrarnos su otra cara, y es por

necesariamente autores que imitaban a otros escritores, sino también, en ciertos casos, creadores de una sola innovación, epígonos de sí mismos. La poesía de Ajmátova terminaba así por volverse automática e imperceptible estéticamente porque "el tema le guía a ella, el tema le dicta imágenes, el tema silenciosamente oculta el verso completo a la vista" (p. 114).

Frente al caso de Ajmátova, Tiniánov contraponía los de Pushkin o Maiakovski, como ejemplos de poetas que sí pudieron escapar de sí mismos. Ambos supieron liberarse de la esclavitud del canon poético, sumergiéndose en la vida cotidiana: Tras sus 'obras mayores', Pushkin escribe epigramas y álbumes de recortes. Tras sus primeros poemas futuristas, Maiakovski sale a la calle y busca allí la poesía (periodo de *Lef*). Como se ve, tras las consideraciones de tipo general que definían los términos de 'intervalo' e 'inercia', Tiniánov pasaba inmediatamente a considerar los intervalos concretos de los poetas más insignes de la literatura rusa: Pushkin, Ajmátova, Esenin, Jlébnikov, Maiakovski, Pásternak, Mandelshtam, Tíjonov.

En los análisis poéticos que lleva a cabo Tiniánov sale a relucir otra constante de la concepción artística del formalismo ruso: si la esteticidad de una obra literaria depende de que pueda ser percibida como una unidad dinámica, el valor estético de las obras del pasado, cuyo dinamismo se fundaba en una dominancia de un principio constructivo automatizado en el presente, resulta mucho más difícil de apreciar que el valor de las obras actuales, en las que la acción desautomatizadora del principio constructivo es mucho más evidente. Así, cuando se ocupaba de analizar el intervalo inaugurado por Pushkin, Tiniánov reconocía: "Este verso llega a nosotros como un cuerpo sólido, una cosa completa, y necesita de una verdadera arqueología para descubrir en el objeto solidificado el movimiento que una vez estuvo allí" (pp. 111-112). De ahí que el objetivo principal de la crítica literaria formalista sea, como afirmaba Shklovski, la de "restablecer la perceptibilidad de los clásicos" (Shklovski, 1975, p. 31). Tiniánov, por su parte, consideraba que el proceso literario se observa mejor desde su presente, y proponía acudir a la percepción de sus contemporáneos para poder contemplar las épocas pasadas como el presente dinámico que fueron.

---

eso que se nos aparece como agotado, recargado de cultura poética y, por esta razón, desnudo" (citado por Lanne, 1994, p. 88).

Para Tiniánov sólo existe el arte de la originalidad en tanto que transformación y evolución constante. No existe el arte del canon. Una obra del pasado nos parece plana estéticamente hoy. Si la función estética de una obra sólo es percibida por sus contemporáneos, de una obra del pasado sólo percibimos sus funciones secundarias: esto es, el conjunto de valores culturales contenidos en la obra que, cuando la función estética se debilita, surgen a la superficie. De ahí que también nos pueda agradar de una obra el reflejo de una época, el tratamiento de una cuestión filosófica, etc. Inevitablemente, un lector presente ya no ve la sincronía de una obra pasada sino que la readapta a su propia sincronía. De ahí que, según Weinstein (1994, 1996), la función estética no aparezca en todas las épocas, sino sólo en aquellas en las que las condiciones socio-económicas hacen que la circulación de la información se acelere y todo devenga más efímero. Es decir, en un periodo como el que se dio a principios de siglo XX, en Europa. En otras épocas, de tiempo más relajado, el arte no tendría una función estética sino que aparecería asociado a una función mágica, religiosa, moral, etc[25]. La literatura resulta, de este modo, paradójica, pues hace que se conserven las obras privándoles de su función estética, dándoles una función diferente. Con esta concepción, Tiniánov habría rechazado tanto la visión intransitiva del arte de origen kantiano como la propuesta por el marxismo.

La visión que ofrece Weinstein sobre la obra de Tiniánov, a la que hemos recurrido en este capítulo por su acertada comprensión, no nos parece del todo correcta en este punto. Como la mayoría de estudiosos del formalismo ruso, Weinstein olvida la importancia capital que la finalidad estética de la desautomatización tiene en el pensamiento de los miembros de *Opojaz*. Así, iguala la 'función estética' con la 'función autotélica' (kantiana), como hicieron los propios detractores del formalismo[26]. La obra literaria es percibida como estética sólo cuando produce un efecto de intransitividad. Repetimos: esta intransitividad, como hemos tratado de hacer ver en las páginas precedentes, no es tan incompatible con las otras funciones de la literatura como se ha venido interpretando. La percepción de la forma

[25] En cierto sentido esta idea ya había sido apuntada por J. Mukařovský en "Función, norma y valor estéticos como hechos sociales" (1936), cuando afirmaba que la definición del arte literario como aquel en el que la función estética autotélica predomina sobre el resto de las funciones lingüísticas no podía ser aplicada al caso del arte medieval o el arte folklórico, en los que las diversas funciones no han sido previamente diferenciadas.

[26] "Es estética cuando, muy a menudo de forma contradictoria, bajo una forma u otra, independientemente de las palabras que emplee en su operación de lectura, la sincronía lee tal obra no tanto para reír, llorar o instruirse histórica o filosóficamente, como para gozar de su dinámica constructiva" (Weinstein, 1996, p. 132).

es el paso previo necesario para burlar los modos automáticos de la percepción y acceder a una revisión de la realidad apuntada por la obra. La obra promueve un movimiento de referencia más allá de sí misma, sólo que este movimiento se realiza por vías no automáticas. En algún pasaje del libro, Weinstein parece salir de la concepción cerrada de la función estética autotélica, señalando que el fundamento de este disfrute desinteresado del mecanismo artístico es que el lector se convierta en el re-creador de la obra. Éste es el placer estético más elevado que existe, por encima de la risa, el llanto o la moraleja. Sin embargo, Weinstein no percibe la conexión entre el placer estético de la recreación y el de la risa, el llanto y la moraleja. Lo que el concepto de la desautomatización nos muestra es que el *deleitare* y el *docere* son, de fondo y bien entendidos, una misma función resultante de acceder a un tipo de percepción al margen de los automatismos.

Por otra parte, la interpretación de Weinstein no permite explicar qué ocurre con los casos de valoración estética tardía, con aquellas obras literarias percibidas como estéticas en otra sincronía. Este problema, sin embargo, está muy presente en la obra teórica de Tiniánov, que llamaba la atención sobre cómo las innovaciones literarias de reciente actualidad tampoco son fáciles de percibir, precisamente por tratarse todavía de procesos en movimiento que exigen un esfuerzo tremendo de los lectores para que su valor estético pueda hacerse realmente efectivo. De ahí que también sea muy frecuente el hecho de que los propios escritores sean capaces de percibir el valor de obras pasadas, pero no el de sus propias obras, vistas siempre como un cierto fracaso[27]. A este respecto, afirmaba Tiniánov:

> "Lo que evaluamos en el periodo de un intervalo no son 'éxitos' y 'cosas recién hechas'. No sabemos qué hacer con las cosas buenas, del mismo modo que un niño no sabe qué hacer con los juguetes que son demasiado buenos. Necesitamos una salida. Las 'cosas' pueden ser 'no exitosas', lo que es importante es que acercan la posibilidad del 'éxito'" (p. 139).

[27] En "Sobre Jlébnikov" (1928), Tiniánov ejemplificaba esta idea citando los testimonios de Dostoievski, que se mostraba capaz de valorar la grandeza de las obras pasadas ya cerradas (Pushkin, Gógol), pero no de percibir la calidad de *Guerra y Paz* o de sus propias obras, a las que siempre encontraba pegas. Igualmente, otro gran escritor de 'intervalo', Jlébnikov, nunca valoró demasiado sus versos, que guardaba con descuido en el relleno de su almohada. En conclusión: "es difícil para un contemporáneo percibir la grandeza en tanto contemporánea para él, y todavía es más difícil percibir cualquier palabra nueva en tanto que contemporánea. La cuestión de la grandeza la deciden los siglos. Los contemporáneos siempre tienen un sentimiento de fracaso" (p. 147). Véase también *La nueva poesía rusa* (1919-1921), para el tratamiento jakobsoniano de esta cuestión. En esta obra, Jakobson llamaba la atención sobre cómo, a pesar de que en la actualidad los versos de Pushkin sean un cliché fácilmente imitable, en su momento el poeta ruso había sentido la ruptura que establecía respecto de la tradición lírica anterior y había dudado. Sólo cuando la forma nos cuesta percibirla, cuando hay dudas, es cuando la forma poética es sentida. Jakobson se lamentaba también, como Tiniánov, de que normalmente sólo se estudiasen los poetas canonizados, es decir, los poetas automatizados.

Al mismo tiempo, si el presente puede dificultar la valoración artística de las obras del pasado, permite también percibir ciertos rasgos de las mismas que a sus contemporáneos se les habían pasado por alto. Por ejemplo, la acción reactiva y violenta de las vanguardias artísticas había revelado un principio general de la historia literaria, que antes no había sido detectado porque su manifestación había sido mucho más suave y atenuada. La sucesión de escuelas y estilos siempre ha existido en la historia literaria, las rupturas de las normas canónicas y tradicionales no es algo nuevo. Sólo que en el pasado, la evolución literaria era más lenta y, por tanto, menos perceptible. Ello no significa que la historia literaria pueda ser predecible, puesto que inevitablemente lo que constituye un éxito o un fracaso literario sólo se sabe a posteriori[28], sino simplemente que se comporta de manera sistemática. Así, todo cambio literario consiste en "una explosión producida sistemáticamente, una revolución que al mismo tiempo constituye una estructura" (p. 122).

La sistematicidad del cambio no le quita, por tanto, el carácter imprevisible a la novedad literaria. El examen de los intervalos nos muestra que los nuevos géneros literarios no surgen nunca de manera totalmente consciente o deliberada:

> "no existen los géneros preparados, porque éstos son creados lenta y anárquicamente, y no están hechos para un uso general.
>
> El género se crea cuando la palabra poética posee todas las cualidades necesarias, dados su reforzamiento y extrapolación, para producir la apariencia de cierre. El género es la realización, la solidificación de todos los poderes fermentadores y alumbradores de la palabra. Así pues, el nuevo género convincente surge sólo esporádicamente. Sólo ocasionalmente el poeta realiza completamente la cualidad de su palabra, y es esta realización la que lo conduce al género" (p. 134).

La sistematicidad del cambio literario que Shklovski había ilustrado con la metáfora de la relación entre el tío y el sobrino, era representada ahora por Tiniánov con una imagen similar: "llamamos a nuestros abuelos para que vengan antes que a nuestros padres" (p. 121). Por ejemplo, la oposición entre Jlébnikov y Gumilëv recuerda a la que existió en el siglo XVIII entre Lomonósov y Sumarókov; Mandelshtam toma como modelo el fragmentarismo de Tiutchev y Bátiushkov; los versos de Maiakovski no continúan los de sus predecesores simbolistas sino, en cierto sentido, los del poeta dieciochesco Derzhavin.

[28] "No existe una teoría de la construcción verdadera para la poesía, tampoco una falsa. Sólo existen aquellas que son históricamente necesarias o innecesarias, aquellas que son utilizables o inutilizables, así como en un conflicto literario no hay partes culpables, sino sólo vencidas" (p. 123). Es más, Tiniánov considera que: "Es muy malo para el crítico saber para lo que está destinado el poeta" (p. 129).

Ambos comparten una intensidad imaginaria especial, fruto de la unión contrastiva de términos muy alejados entre sí, y una poesía pensada para ser declamada en público (las masas a las que se dirige Maiakovski, los recitales de salón de Derzhavin). Así, la sucesión literaria se salta una generación, pero en el traspaso la herencia del abuelo se ve alterada, no se recupera tal cual sino que es reutilizada de un modo nuevo y distinto: "No se trata de una vuelta a los viejos modos, sino simplemente una lucha contra los padres, en la que el nieto se rebela para parecerse al abuelo" (p. 123).

De ahí que Tiniánov no se canse de repetir que la crítica literaria debe estar constantemente redefiniendo sus términos para adaptarlos a las manifestaciones concretas de las grandes obras literarias. Las variaciones respecto de los esquemas tradicionales que éstas aportan, no son una simple versión que confirma la pervivencia de una serie de constantes literarias universales, sino justamente aquello que les confiere su valor artístico. En "Sobre la evolución literaria" (1927), Tiniánov acometía precisamente esta tarea de revisión de las fórmulas generales que suelen ser empleadas, inadecuadamente, por la crítica literaria. El formalista ruso descubría cómo tras estas fórmulas ('historia literaria', 'tradición', 'epígono', 'diletante') latía siempre implícito un determinado juicio de valor, formado a partir de unas muestras concretas, que se aplicaba indiscriminadamente a cualquier tipo de obra literaria. Reducida la literatura a un catálogo de autores canónicos y normas estéticas tradicionales, la crítica literaria rusa de la época, se preocupaba más de los problemas genéticos que de estudiar la literatura en sí. Para esta segunda tarea, es absolutamente necesario adoptar una perspectiva evolutiva y tomar en consideración, junto con los grandes autores ya canonizados, la literatura de masas y las nuevas técnicas artísticas propuestas por la literatura contemporánea. Las consideraciones genéticas sólo resultan adecuadas si derivan en conclusiones funcionales, es decir, si en vez de limitarse a señalar el origen de los elementos de la obra, intentan explicar desde la función que desempeña cada elemento por qué se tomaron determinados elementos de un origen dado. De otro modo, se termina más por hablar del origen que de la obra. La literatura posee un orden específico, una sistematicidad propia. Cualquier consideración literaria debe hacerse desde el sistema de la obra si lo que se pretende realmente es hablar de ella[29].

[29] Recuérdese la conocida afirmación con que abría "La noción de construcción" (1923): "¿Se puede hablar del 'arte y la vida' cuando el arte es también la 'vida'? ¿Es posible exigir del 'arte' un carácter utilitario, si no

El funcionalismo de Tiniánov le lleva aquí a caer en una de las generalizaciones sobre las que constantemente nos previene en todas sus obras. El rechazo de los formalistas a adoptar un punto de vista genético se debe principalmente a la imposibilidad de establecer relaciones unidireccionales claras entre el origen y la estructura de la obra. Por el contrario, la función sí permitía establecer una relación unívoca entre la estructura y su finalidad, es decir, sí permitía formar un sistema. Tiniánov ponía el ejemplo de las influencias para probar este hecho: a veces, aun conociendo la influencia que existió entre dos autores, es imposible rastrear su reflejo en las obras de éstos; otras veces, encontramos una aparente influencia entre dos autores donde es imposible que la hubiera. Ahora bien, que no existan relaciones sistemáticas entre la obra y su origen no quiere decir que estas relaciones no existan. Lo único que indican es que no forman sistema. Como habría de señalar un año después Tiniánov (1928), los problemas de génesis son "extraños al sistema" (p. 269). El prejuicio formalista reside, pues, en que para alcanzar el estatuto de ciencia, la teoría literaria debe poder considerar la literatura como un sistema específico. Éste es su prejuicio y a la vez su paradoja, pues Tiniánov es consciente de que la sistematización literaria es sólo una hipótesis de trabajo, que no debe confundirse con la literatura, una manera de establecer un cierto orden dentro del complejo heterogéneo que es la literatura, para dotar de especificidad a la ciencia literaria.

Por otra parte, el rechazo de la génesis proviene en Tiniánov de su clara conciencia ante el hecho de que la tradición literaria de una determinada cultura forma un sistema y de que es ante todo desde esta constatación que se deben analizar las obras literarias individuales. Esta idea la ponía en práctica en otro de los ensayos que componían *Arcaístas e innovadores*, "Tiutchev y Heine" (escrito en 1921 y publicado por primera vez en 1922). Tiniánov había dado con un caso que ejemplificaba a la perfección sus tesis teóricas: el de las influencias entre literaturas de diferente nacionalidad. Se sabe que Tiutchev y Heine mantuvieron un estrecho contacto entre 1820 y 1830, que ambos conocían sus respectivas poesías, que Tiutchev tradujo algunos de los poemas de Heine al ruso, etc. Un enfoque genético, por tanto, buscaría en Heine las claves de la poesía de Tiutchev. De hecho, el origen germano de algunos versos del poeta ruso es bastante claro. Sin embargo, objeta

---

exigimos lo mismo de la 'vida'? [...] En el momento en que la vida entra en la literatura, se vuelve literatura y debe ser apreciada como tal" (p. 85).

Tiniánov, este tipo de enfoque no cuenta con un hecho mucho más importante en tanto que determinante de la forma de un poema: la diferente presión que cada tradición (rusa o alemana) ejerce sobre la obra de un autor. En este sentido, "el arte es independiente de los fenómenos personales", el arte "no es *libre*" (p. 184). Así, aunque sea posible rastrear el origen de Heine en los poemas de Tiutchev, éstos resultan una cosa muy distinta porque dependen más de las reglas de la tradición literaria rusa que del poema fuente alemán. Tiuchev es trasformado por las reglas de la tradición literaria alemana, Heine por las de la tradición rusa. Ambos emplean los mismos procedimientos literarios pero su valor literario es muy distinto porque, en cada caso, contrastan con un fondo tradicional diferente que les otorga un diverso cariz: arcaizante en el caso de Tiutchev, cómico en el de Heine[30].

Más tarde, Tiniánov confirmaría las conclusiones a las que había llegado como resultado de la reflexión teórica a partir de la propia experiencia personal. Como Tiutchev, Tiniánov también tradujo varios poemas de Heine (59 en total) entre 1924 y 1934 (cf. Tagliavini, 1983). Las traducciones de Tiniánov fueron muy criticadas en su momento debido a lo importantes cambios que introdujo el formalista ruso para encontrar un equivalente rítmico ruso adecuado al metro empleado por Heine. A Tiniánov le interesaba sobre todo ser fiel a la orquestación (*instrumentovka*) de Heine, y, en opinión de Tagliavini, las traducciones parecen más preocupadas por ensayar la teoría del ritmo versal formalista que en el propio objeto de la traducción. La lucha contra el estatismo con la que venimos caracterizando la poética de Tiniánov también iba a desarrollarse en el campo de la traducción: el formalista ruso prefería sacrificar la fidelidad literalista para devolverle el ritmo a los poemas de Heine, que las traducciones prerrevolucionarias habían convertido en algo estático.

Asimismo, el caso de las relaciones entre las literaturas de distintas nacionalidades, le servía a Tiniánov para mostrar cómo los problemas de la génesis y los problemas de la tradición son en realidad dos tipos de problema distintos que la investigación literaria debe separar conscientemente. El formalista ruso se reafirmaba, pues, en su idea de que la construcción de una historia genética de la literatura resulta es una tarea imposible, en tanto que el origen de un fenómeno literario depende de múltiples factores azarosos. Sólo la

[30] A partir de un caso de traducción poética muy similar (la de Heine vertido al ruso por Blok), Jakobson extraía, sin embargo, recuérdese, unas conclusiones muy diferentes: su gusto por las invariantes le hacía detenerse más en ese 'algo queda' que en la transformación singular a la que se está refiriendo Tiniánov.

tradición literaria obedece a unas leyes determinables dentro de un contexto nacional. Tras la preocupación por hallar el sistema y describir la legalidad interna literaria, confesada por Tiniánov, podemos encontrar implícita la idea formalista de que en el arte es mucho más importante determinar la función estética de una obra dentro del sistema (tradición) al que pertenece que rastrear su origen. Así, en las traducciones que Tiutchev hizo de Heine, el poeta ruso, sustituyendo la fidelidad al origen por la fidelidad a la tradición rusa, convirtió las bromas del poeta alemán en bromas rusas. Este dato revela que si se contempla la obra literaria desde el punto de vista de su efecto estético (cómico, en este caso), los problemas de la génesis resultan en cierto sentido secundarios.

De alguna forma u otra, pues, el valor literario aparece como elemento ineludible en la obra teórica de Tiniánov. Éste no depende sólo de una tradición literaria sino también de factores contextuales extra-literarios. Con el objetivo de dar cuenta de la complejidad del fenómeno literario desde una perspectiva funcional, Tiniánov esbozaba en "Sobre la evolución literaria" (1927) su concepción de la literatura como sistema de sistemas: todo elemento de una obra literaria mantiene relaciones al mismo tiempo con los elementos de su mismo sistema y con los elementos de los sistemas vecinos no literarios (sistema social, cultural, religioso, etc.). Es decir, todo elemento desempeña dos tipos de función: una función autónoma, definida como "la correlación de un elemento con una serie de elementos semejantes en otros sistemas y en otros órdenes" (p. 256), y una función sinónima, "la función constructiva de ese elemento" (ibidem). En conclusión: "El sistema del orden literario es ante todo el *sistema de las funciones del orden literario, que, a su vez, está en perpetua correlación con otros órdenes*" (p. 261)[31].

Dentro de estos órdenes, el que se encuentra más próximo a la serie literaria es el representado por lo que los formalistas llamaron *byt*: un conjunto de acciones sociales que establece una relación de tipo lingüístico –Tiniánov se encarga de dejarlo muy claro- con el sistema literario. Por ejemplo, las formas verbales declamatorias de la oda dieciochesca están relacionadas con el tipo de recitales frecuentes en la vida cotidiana de la época. Hay, pues, una conexión evidente entre ambas series (literaria y extra-literaria), pero se trata de

[31] En el artículo que Tiniánov publicaría un año después junto con Jakobson (1928), se reformulaba la misma idea, afirmando la necesidad de rehacer la oposición diacronía/ sincronía: éstas son dos categorías abstractas que no responden a la realidad y que además no forman una verdadera oposición, pues "cada sistema existe necesariamente en evolución", y "la evolución tiene inevitablemente carácter sistemático" (p. 270). Es decir: "La historia del sistema es, a su vez, un sistema" (ibidem).

un vínculo ante todo lingüístico-verbal. Es decir, el *byt* no puede entrar en la obra literaria, no puede hacerse literario, sin pasar por una fase de verbalización. Lo que pasa a la obra es, por tanto, un cierto discurso del *byt*. En opinión de M. Weinstein (1992), con esta explicación, Tiniánov alcanzaba una noción funcional de lo extra-literario que superaba la concepción formalista del material como aquello que se encuentra en el origen externo de la obra. La relación entre el material y el procedimiento es de carácter genético, en el sentido de que se trata de una deformación que el sistema literario ejerce sobre los materiales que ha tomado de las series extra-literarias. Sin embargo, la relación entre la verbalidad del *byt* y el sistema literario tiene un carácter funcional, evolutivo.

Al considerar la literatura como un sistema de sistemas, Tiniánov además se acercaba al tipo de interpretación que más tarde elaboraría Mukařovský al unificar en una misma explicación los conceptos de 'norma', 'valor' y 'función' estéticas. Sin una delimitación conceptual tan clara, Tiniánov ya lo apuntaba con algunas de sus observaciones, al detectar el sistema mayor y complejo que forman los distintos sistemas de una época. Cada época forma un sistema a partir del establecimiento de una determinada jerarquía de valores literarios. Tiniánov se había percatado de este hecho al observar el juicio por lo general negativo de los contemporáneos ante la novedad literaria. Las causas del rechazo provenían de extrapolar el viejo sistema al nuevo sistema promovido por la obra literaria innovadora. Los sistemas pueden compartir ciertos rasgos y valores, pero en cada uno de ellos éstos funcionan de un modo distinto. Ello explica, por ejemplo, que las odas de una época tengan más que ver con otros tipos de poema contemporáneos que con las odas de otras épocas. El valor literario es siempre el valor de una determinada época, una 'significación y cualidad evolutiva' y, por tanto, exige ser considerado desde un punto de vista funcional y evolutivo.

Esta nueva concepción complica el estudio de la evolución literaria, en primer lugar porque no todos los elementos del gran sistema de correlaciones que es la evolución, cambian al mismo ritmo: la evolución de la función constructiva es muy rápida, y la de la función literaria suele darse de una época a otra. En segundo lugar, la relación evolutiva entre la función y los elementos formales también se complica, pues no sólo la evolución de las formas puede provocar el cambio de función, sino que también puede ocurrir lo contrario: una nueva función surge y busca su forma. Para resolver este tipo de dificultades,

Tiniánov proponía, antes de establecer la correlación entre el orden literario y los demás órdenes históricos, conocer bien la compleja estructura del primero:

> "el estudio de la evolución literaria es posible únicamente si consideramos la literatura en cuanto un orden especial, en cuanto un sistema correlacionado con otros órdenes o sistemas, y condicionado por éstos. El examen debe ir de la función constructiva a la función literaria, y, de ésta, a la función verbal. Debe aclararse la interacción evolutiva de formas y funciones. El estudio evolutivo debe ir del orden literario a los órdenes correlativos inmediatos y no a los más lejanos aunque sean fundamentales. El significado dominante de los factores sociales principales no sólo no se rechaza, sino que debe esclarecerse en su totalidad, precisamente en el marco del estudio de la *evolución* de la literatura; mientras que el establecimiento directo de una 'influencia' de los factores sociales principales sustituye el estudio de la *evolución* de la literatura por el estudio de la *modificación* y de la deformación de las obras literarias" (pp. 266-267).

Un año después, en 1928, Tiniánov reformularía la mayoría de estas ideas en el famoso artículo conjunto con Jakobson, "Los problemas del estudio de la literatura y de la lengua". Si "La evolución literaria" se estructuraba como una exposición de los quince puntos necesarios para que la historia literaria alcanzara el estatuto científico[32], "Los problemas del estudio de la literatura y de la lengua" resumía y adaptaba dichos puntos al esquema de las tesis que Jakobson había expuesto en el primer Congreso internacional de Eslavistas, celebrado en La Haya en 1928, con el fin de establecer el programa sobre el que supuestamente iba a relanzarse *Opojaz*.

Pese a la coincidencia fundamental en las tesis aquí expuestas, es posible adivinar la mano de Jakobson en algunas de ellas, que adquirirían más tarde un gran desarrollo en el estructuralismo y no tanto en el agonizante formalismo. Nos referimos, sobre todo, a la afirmación que sostiene la posibilidad de establecer "un número limitado de tipos estructurales dados realmente", así como un número limitado de "tipos evolutivos de las estructuras" (p. 271). Efectivamente, esta tarea es posible pero difiere del enfoque histórico característico del formalismo ruso, de la búsqueda de lo disimilar tras lo similar que caracterizó la trayectoria de Shklovski y Tiniánov. Este enfoque lo recogía la tesis número 6, que establecía la invalidez de la oposición lengua/ habla, fecunda en lingüística, para ser aplicada a los problemas de teoría literaria: "el investigador que aísla ambos objetos

[32] Recuérdese que este artículo, originalmente, iba a figurar como preliminar teórico-metodológico del proyecto común de reescritura de la historia literaria rusa desde el punto de vista evolutivo, que finalmente Shklovski y Tiniánov no llevaron a cabo. Para la influencia que las ideas biológicas y lingüísticas de la época ejercieron en el trabajo de Tiniánov véase Depretto-Genty (1992, pp. 397-400, 418, 457-459).

deforma inevitablemente el sistema de los valores artísticos bajo examen y pierde la posibilidad de establecer sus leyes inmanentes" (pp. 270-271). Precisamente eso es lo que haría el estructuralismo posterior, al centrarse exclusivamente en los problemas de la lengua, del sistema general literario, sustituyendo la consideración de los significados literarios por la de las condiciones de la significación. Ello conduce a un tipo de análisis semiótico, que no coincide con la propuesta estética del formalismo ruso. Éste nunca perdió de vista la necesidad de mostrar la singularidad concreta de cada obra literaria, esto es, la necesidad de revelar cómo el lector sincrónico capta las deformaciones del principio constructivo sobre el material.

El prólogo que en 1928 escribía Tiniánov para las *Obras completas* de Jlébnikov es una muestra perfecta de este tipo de crítica literaria practicada por los formalistas. El título escogido por Tiniánov, "Sobre Jlébikov"[33], revela ya la voluntad del crítico formalista de centrarse de forma concreta en el objeto de su estudio. Así lo explicaba él mismo en una reflexión preliminar sobre los títulos característicos de los artículos de crítica literaria de la época. Éstos suelen titularse: "Jlébnikov y el futurismo", "Jlébnikov y el *zaum*", "Jlébnikov y Maiakovski", etc., como si los términos de 'futurismo' o '*zaum*' fueran apellidos generales que se le pueden poner sin más a los poetas. En realidad, lo que existe son varios tipos de futurismo y de *zaum*. El propio Jlébnikov nunca aceptó el término de futurista para sí mismo, pues prefería el de *budetljanin* (el que está por venir). Es preciso ofrecer, pues, un acercamiento individual a Jlébnikov. El tiempo pasa y, tras las generalizaciones, quedan los individuos.

Con esta constatación, Tiniánov volvía a recordarnos que el valor literario es una cuestión de diferencia singular. Por ello, el primer requisito para poder captarlo es comprender en qué consiste la aportación concreta de Jlébnikov a la historia literaria. La mayoría de los críticos no se preocupan de ello y se limitan a calificar su poesía de 'falta de sentido' o de 'poco poética'. Esgrimiendo de nuevo el argumento del relativismo historicista, Tiniánov replicaba: "Todo depende, por supuesto, de lo que el crítico entienda por literatura" (p. 145). Sólo aquel que entienda que hay una literatura profunda, que lucha por una nueva visión, con sus éxitos, revoluciones y errores 'conscientes', entenderá la poesía de Jlébnikov. Ésta no es comprendida porque, como toda obra genial, es una poesía

[33] Seguimos la versión inglesa que aparece en la edición de Ch. Pike (1979, pp. 144-157).

adelantada a su tiempo, que florecerá en el futuro. Sus temas no encajan en los temas poéticos de su tiempo porque son fruto del descubrimiento de nuevos ámbitos para la literatura y no del seguimiento de una tradición determinada: Jlébnikov "no revela los pequeños defectos del viejo sistema, sino que abre una nueva estructura que deriva de sus desplazamientos azarosos" (p. 150). Como los poetas de "Intervalo", "Jlébnikov 'predice' él mismo sus temas" (ibidem).

En tanto que descubrimiento, la poesía de Jlébnikov contiene muchos elementos fruto de la casualidad. Éstos, sostiene Tiniánov, no deben verse como defectos sino como indicios de poesía verdaderamente original y de alto valor literario. El azar de los versos futuristas debe aprovecharse para poder acceder a la novedad absoluta que, de otro modo, no habría sido posible alcanzar:

> "Los errores menores, 'los rasgos azarosos', explicados por los viejos académicos como un desvío causado por la experimentación incompleta, sirven como un catalizador para nuevos descubrimientos: lo que era explicado como 'experimentación incompleta' pasa a ser la acción de leyes desconocidas" (ibidem).

La novedad radical de los versos de Jlébnikov, defiende Tiniánov, deja una importante lección a la ciencia literaria. A saber: que ésta debe ser tan abierta como la poesía al enfrentar los fenómenos. La verdadera poesía es aquella que ofrece una visión de las cosas fuera de los cauces convencionales, esto es, desautomatizada. Sólo de esta manera, la realidad parece surgir por encima de los medios convencionales de los que disponemos para reproducirla. La crítica literaria, afirma Tiniánov, sólo será capaz de percibir esa mirada poética nueva si se deshace a su vez de las etiquetas generales que abundan en su terminología y que se interponen en el análisis impidiendo una correcta valoración estética. Como ya habíamos visto al ocuparnos de la poética de Shklovski, la visión de Tiniánov sitúa la desautomatización no sólo como el objetivo del arte sino como la finalidad de la crítica:

> "Jlébnikov mira las cosas de la misma manera que el científico que penetrando un proceso y su desarrollo observa los fenómenos –con una leve mirada fija. [...] Para él no hay *cosas* manchadas en poesía [...], no cree en las cosas 'en general' –sino en la cosa individual. Ésta se mueve y se desarrolla, se relaciona con el mundo completo y sólo así es evaluable" (p. 154).

Para el formalismo ruso, pues, la labor artística y la crítica en cierta medida se asemejan. En ambas se lleva a cabo una reflexión y análisis lingüísticos con el objetivo de

construir un discurso propio, que evite las abstracciones y permita que no se pierda el valor artístico en la traducción lingüística:

> "Esto es posible sólo cuando la palabra es vista como el átomo, con todos sus procesos y sus construcciones.
>
> Jlébnikov no es un coleccionista de palabras, no es un terrateniente privado, no un bribón que está a la greña. Él trata las palabras como un investigador re-evalúa sus patrones de medida" (ibidem).

Tiniánov revela así el verdadero sentido del método formal inmanente. No se trata tanto de un método que rechaza las consideraciones extrínsecas porque se centra exclusivamente en la obra en sí, sino de un método que elige centrarse en este 'en sí' porque en él reside su literariedad. Esto es: su singularidad estética, en proceso de formación, por la que una obra merece ser incluida dentro de la historia literaria.

> "Este hombre no necesita ser incluido en ninguna escuela ni en ningún movimiento. Su poesía es tan única como la poesía de cualquier poeta. Y uno puede aprender de él simplemente siguiendo el camino de su desarrollo, sus puntos de partida y estudiando sus métodos. Porque son estos métodos los que contienen la moral del nuevo poeta" (p. 155).

Tiniánov define la moral de Jlébnikov como un compuesto de atención y valentía. Esto es, una actitud atenta al azar, bloqueado normalmente por la retórica y el hábito ciego; una actitud sin miedo a emplear las palabras poéticas honestas, necesarias, irremplazables, no tomadas prestadas de otros. Jlébnikov, concluye Tiniánov, es el poeta de la libertad expresiva[34].

***

La teoría del ritmo y verso poéticos, los problemas de la evolución y la historia literarias, ocupan la mayor parte de los trabajos de Tiniánov. Junto con éstos, el otro gran tema de la reflexión formalista, fue la teoría de la prosa y del cine. Tiniánov también ofreció sus contribuciones a este campo, para las que volvió a partir de algunas de las intuiciones de Shklovski. En dos trabajos escritos en la segunda mitad de la década de los años veinte, "Cine: *siuzhet* y fábula" (1926) y "Sobre los fundamentos del cine" (1927), Tiniánov aportaba su granito de arena a la distinción teórica de los conceptos de fábula,

[34] "Todas las *escuelas* literarias de nuestro tiempo, sin excepción, operan con prohibiciones: no puedes hacer eso, no puedes hacer lo otro, eso es banal, eso es estúpido. Pero Jlébnikov existe gracias a la libertad poética, que fue una necesidad en cada momento dado" (pp. 155-156).

siuzhet y estilo, iniciada por Shklovski en su trabajo de 1919, "La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo". La teoría de la prosa de Shklovski se basaba fundamentalmente en dos postulados: 1) el *siuzhet* es un proceso de desarrollo, por lo que el método de la narratología tradicional, centrado en estudiar la filiación histórica de unos motivos estáticos debe ser sustituido por una teoría de la prosa que analice el papel constructivo concreto de cada motivo. 2) la composición del *siuzhet* está conectada con el estilo.

Las reflexiones de Tiniánov tomaban como objetivo el desarrollo de este segundo postulado. Adoptando el relativismo funcional que le caracteriza, Tiniánov afirmaba que "no es posible hablar de fábula y *siuzhet* 'en general': el *siuzhet* está estrechamente relacionado con el sistema semántico (significativo) que le corresponde, y éste está determinado, a su vez, por el estilo" (1927, p. 170). Por ello, el *siuzhet* no es exclusivo de las obras en prosa, sino que también puede darse en las obras en verso, aunque en cada sistema se rige por unas leyes diferentes. Asimismo, el *siuzhet* no se limita a reordenar la fábula, pues puede tomar elementos externos a ella. El *siuzhet*, de acuerdo con esto, debe ser definido como "la dinámica de la obra que surge de la interacción de todas las conexiones del material [...]: conexiones del estilo, de la fábula, etc. " (p. 166).

Las relaciones entre fábula y *siuzhet* pueden ser de distinto tipo: 1) el *siuzhet* puede apoyarse sobre todo en la fábula, como ocurre con los relatos de aventuras. 2) el desarrollo del *siuzhet* puede rebasar los elementos de la fábula, proponiéndose como una adivinanza que el lector debe recomponer. Este tipo de fábula ausente motiva la construcción del *siuzhet* en el lector, al que no se le da un hilo conductor, sino tan sólo un equivalente que le obliga a buscarlo. La conexión de las partes es entonces meramente estilística. O, dicho de otro modo, los procedimientos estilísticos de la obra (metáforas, personificaciones, etc.) crean lo que Tiniánov llama la 'atmósfera semántica'. Es decir, no se dice claramente 'paso esto o aquello' sino que se insinúa ambiguamente, mediante los procedimientos estilísticos. "De esta manera, determinada fábula se convierte en un elemento del *siuzhet* por medio del estilo" (p. 169). Un ejemplo característico de ello sería *La nariz* de Gógol, si bien esta conexión entre el sistema semántico de la obra y el *siuzhet* resulta más evidente en verso que en prosa.

***

Al ocuparnos de la trayectoria teórica de V. Shklovski hemos aludido en varias ocasiones al peculiar estilo ensayístico de este autor, acorde con su proyecto de construir una crítica que diera cuenta –y en cierta medida emulara- la finalidad estética de los textos literarios. En el caso de I. Tiniánov habría que decir otro tanto, si bien haciendo notar las diferencias estilísticas respecto de Shklovski. En primer lugar, son ya varios los investigadores que han señalado la coexistencia de dos estilos ensayísticos en la obra de Tiniánov (Depretto-Genty, 1992; Lanne, 1994). El teórico formalista firmaba con el pseudónimo de Iuri Van-Vezen sus artículos más polemistas (como por ejemplo, "Notas sobre la literatura occidental", de 1921, o "Los 200.000 metros de Ilia Ehrenburg" y "Revista, Crítica, Lector y Escritor", ambos de 1924), escritos en un tono desenfadado, más artístico que pedagógico. En ellos abogaba por un acercamiento de la crítica a los métodos de la literatura, con el fin de renovar el viejo estilo de crítica literaria, automatizado e imperceptible. Por ejemplo, en "Revista, Crítica, Lector y Escritor", leemos:

> "La crítica debe considerarse ella misma como literatura. [...] La crítica debe reorganizarse, un nuevo tipo de artículo debe sustituir al antiguo, que ya no lo sentimos más. Sólo entonces, el lector y el escritor verán que tienen necesidad de la crítica" (p. 5).

Los artículos menos reivindicativos, centrados en el análisis del valor artístico de un escritor contemporáneo ("Valeri Briúsov", "Sobre Jlébnikov", "Intervalo", "Lo literario hoy"), y con una clara unión entre la crítica y la teoría literaria, los firmaba en cambio con su nombre. En ellos nos encontramos con una prosa lacónica y rigurosa, que –al contrario que su compañero Shklovski- prefiere la precisión terminológica a la metáfora brillante. De ahí que el propio Tiniánov calificara su estilo de 'pesado y no siempre claro'. Para Eichenbaum, esta 'pesadez' se traducía en la prosa que más se acercaba al ideal científico de *Opojaz*, por lo que la equiparaba al estilo de un ensayo de física teórica En opinión de Depretto-Genty (1992), el Tiniánov-científico vigilaba siempre muy de cerca al Tiniánov-escritor, no dejándolo extralimitarse más allá de cumplir con la función de proporcionar intuiciones y diagnósticos críticos, que luego el razonamiento sin adornos ni ambigüedades estilísticas se encarga de demostrar.

Junto con Depretto-Genty, otros autores (cf. Zinaida y Breschinsky, 1982; Luporini, 1983; Serman, 1988) han señalado no sólo este hecho de la 'doble personalidad' ensayística en Tiniánov, sino también la función complementaria de su actividad desarrollada como

escritor de novelas históricas. De todo el trabajo de investigación sobre el contexto histórico y biográfico de los escritores estudiados por Tiniánov (en especial Pushkin y sus contemporáneos), el formalista ruso apenas utilizaba una pequeña parte para fundamentar sus proposiciones teóricas, dado que, desde el enfoque funcional e inmanente que practicaba, los datos extra-literarios no desempeñan un papel esencial para la descripción del sistema literario. Sin embargo, estos datos aparecen, transformados por el filtro artístico en sus novelas históricas, como *Kjuhlja* (1925) o la novela sobre Pushkin que no le dio tiempo a acabar[35]. Con ello ponía en práctica además la idea defendida en sus trabajos teóricos de la existencia de un cruce entre la serie literaria y la extra-literaria, que no se reduce nunca a una transposición directa de una a otra. El cultivo de la prosa de ficción le servía, pues, para dar salida a ciertas ideas e intuiciones, surgidas en el proceso de la investigación, de las que no tenía una absoluta certeza científica[36]. Igualmente, cuando no pudo dedicarse con entera libertad a su ideal de ciencia literaria, Tiniánov escogió el terreno de la ficción como refugio.

Los ideales de precisión y rigor científicos que presiden el trabajo teórico-crítico de I. Tiniánov determina que el formalista ruso suela partir de un problema muy concreto, con el fin de acotar su razonamiento y extraerle todo el jugo a la cuestión examinada. Eichenbaum caracterizaba este método como un trabajo 'de microscopio' que, sin embargo, no dejaba de lado los grandes problemas literarios. El propio Tiniánov rechazaba el método empírico estricto, entendido como un estudio de los hechos sin más, porque desde el momento en que dejaba sin responder las preguntas sobre el carácter del fenómeno a analizar, sobre sus condiciones de aparición y desarrollo, sobre su significado en el sistema de fenómenos al que pertenece, etc., perdía su estatuto científico. La progresión característica de los trabajos teóricos de Tiniánov suele describir así un itinerario que parte

[35] Siempre consciente de la distancia entre literatura y vida, Tiniánov recordaba en el prólogo de ésta: "Este libro no es una biografía. El lector buscará en vano una descripción exacta de los hechos, una cronología exacta, un comentario sobre los datos específicos. Esto no es asunto del novelista, sino el deber de los especialistas de Pushkin. A menudo, en la novela, la solución del enigma reemplaza la crónica de sucesos, con esa libertad de la que disfruta el novelista según un antiguo derecho. La novela no remplaza ni abole la biografía científica. Me gustaría, con este libro, acercarme a la verdad artística del pasado, verdad que es siempre la finalidad del novelista histórico" (citado por Serman, 1988, p. 686).

[36] Por ejemplo, el concepto de 'personalidad literaria' (*literaturnaja ličnost'*), enunciado por primera vez en su trabajo sobre "Blok y Heine" (1921), nunca mereció la atención con la que desarrolló sus otros conceptos teóricos pero, sin embargo, constituye el eje estructural de su novela *La muerte de Vazir-Mujtar*, de 1927-1928 (cf. Luporini, 1983; Serman, 1988; Depretto-Genty, 1992 y 1998).

de una cuestión concreta y desemboca en la elaboración de un concepto de carácter general. Por ejemplo, en "Los arcaístas y Pushkin", se parte del examen de las luchas literarias de 1820, para, pasando por un estudio de las corrientes arcaístas de la poesía rusa a lo largo de la historia (del siglo XVIII al XX), llegar a la elaboración del concepto de 'arcaísta' como noción clave para entender la evolución literaria. Generalmente, los ensayos van precedidos de una breve introducción del problema teórico a desarrollar por lo que, en opinión de Depretto-Genty (1992), la estructura resultante es similar a la de un acertijo cuya solución sólo encontraremos al final.

El propósito de este método expositivo no era otro que el de evitar el peligro del estatismo constantemente denunciado por Tiniánov en los métodos de crítica literaria no formalista. En el prefacio de *Arcaístas e innovadores*, por ejemplo, Tiniánov se cuidaba de dejar bien claro que el propósito de la estructuración del libro no era otro que el de ser fiel al proceso evolutivo que preside toda creación:

> "Habría, de hecho, que disponer estos trabajos en función del *momento de su composición*: de este modo las contradicciones que aparecieran entre ellos se explicarían por el *re-examen progresivo de las conclusiones*, que depende de la extensión del material, y los artículos teóricos a partir de los cuales comienza la recopilación aparecerían entonces como las *conclusiones deducidas del estudio de un material concreto*, como proposiciones hechas a partir de las conclusiones y *no como una lista de afirmaciones*" (citado por Depretto-Genty 1992, pp. 263-264).

En una de las versiones de este prefacio que finalmente fue desechada, Tiniánov era todavía más explícito. "*Propondría al lector que hiciera conmigo rápidamente el trabajo que hice yo mismo*" (ibidem, p. 264), afirmaba. El principio de dinamismo interno con el que Tiniánov caracterizaba la esteticidad literaria, era así trasladado también a la propia composición ensayística. Tiniánov consideraba importante que el proceso de su argumentación fuera perceptible, al igual que la forma literaria. Como creación, el ensayo es un proceso en desarrollo, un punto de llegada y no un punto de partida dogmático, de ahí la necesidad –compartida con el arte- de rehacerse constantemente.

3.6. De la dominante a la estructura y al gesto semántico: La estética de J. Mukařovský

Hasta aquí hemos contrapuesto de manera algo esquemática al formalismo ruso con el estructuralismo. En realidad, dentro de esta escuela cabe distinguir distintos tipos de 'estructuralismo', cuyas propuestas se alejan o se acercan en mayor o menor grado a la teoría literaria formalista. El estructuralismo literario más cercano a la escuela rusa es, sin duda, el que se desarrolló en Praga[1] en los años treinta y cuarenta, bajo el 'reinado' de Mukařovský. El teórico checo (cf. Mukařovský, 1940) reconoció siempre en sus escritos las deudas con sus predecesores rusos, cuya influencia combinó con la de la estética alemana de Hebart y Christiansen, la dialéctica hegeliana, la teoría del signo de Husserl y Bühler, la incipiente Lingüística (A. Marty, V. Mathesius, A. Meillet, Saussure, J. Zubatý), la vanguardia artística[2] (simbolismo poético, impresionismo pictórico y funcionalismo arquitectónico) y, por supuesto, la propia tradición teórico-literaria checa (J. Jungmann, Durdík, O. Zich, F. Salda, J. Král o Novák). Ello hace que el estructuralismo de Praga adquiera un perfil propio y característico, merecedor de un estudio singular aparte.

No obstante, si bien no resulta adecuado considerar esta escuela como una mera continuación del formalismo ruso, sí que es posible examinar, en cambio, cómo algunas de las nociones centrales puestas en circulación por los teóricos rusos penetran en el contexto checo, se transforman y alcanzan otros ámbitos de aplicación que las amplían y enriquecen. Por tanto, lo que nos proponemos aquí es seguir observando el recorrido del concepto de desautomatización, así como los rasgos afines a él que venimos considerando hasta aquí (singularidad estética, dinamismo, superación del autotelismo, atención por el lector, etc.), muy transformados ya, irreconocibles en ocasiones, renovados por el testigo de otras voces. Ello explica que, como tales, estos conceptos no aparecen nunca nombrados en los escritos de Mukařovský. Sin embargo, es posible seguir las huellas de su contagio en las ideas del pensador checo.

---

[1] Véase la diferenciación que hizo Trnka (1972) entre el estructuralismo checo y las demás escuelas estructuralistas de aquella época: el estructuralismo saussureano, la teoría glosemática de Hjelmslev y la lingüística descriptivo-distribucional de Bloomfield.

[2] Para un estudio sobre el vínculo mantenido entre la ciencia literaria checa y las vanguardias artísticas, véase Toman (1984).

En el volumen recopilatorio de los principales trabajos de J. Mukařovský, preparado por E. Volek (2000), se señalaba ya que el estructuralismo funcional de Praga manejaba una noción más amplia y dinámica de 'estructura' que la empleada por el estructuralismo francés, como resultado de la rica y variada tradición de la que partieron los checos para elaborar su teoría literaria. Frente a ésta, los franceses se limitaron en mayor medida al modelo saussureano, aceptado sólo parcialmente por los checos debido a sus dificultades para conjugar sincronía y diacronía en una explicación unitaria, o por la diferenciación entre lengua y habla del *Cours* que no compartían (cf. Trnka, 1972). Como resultado de ello, Volek contraponía la concepción dinámica del arte de los checos, atenta a los problemas históricos y contextuales, al platonismo abstracto y potencial del estructuralismo francés, más centrado en "hurgar en las 'estructuras profundas' de sus propios constructos de códigos" (p. 17). Francia sería así heredera de este primer estructuralismo sólo parcialmente, tomando sobre todo la vertiente jakobsoniana más que la mukarovskiana, ya separadas en la propia historia de la escuela checa. Los intereses comunes manifestados en las tesis del 29 se bifurcaron más tarde en dos grandes ramas de especialización principalmente: los estudios de la *langue* (la fonología de Jakobson y Trubetzkoy, la tipología lingüística de Skalicka) y los estudios de la *parole* (Mathesius y su estudio semántico y retórico funcional del enunciado, los estilos funcionales del lenguaje escrito tratados por Havránek y Mukařovský)[3].

Ello explica que los trabajos del estructuralismo francés apenas mencionen la labor precursora de la escuela de Praga (a excepción de algunos ecos lejanos en Barthes), ni aprovechen las soluciones a las limitaciones formalistas, propuestas en su día por los teóricos checos. En opinión de Volek, sólo en Derrida se encuentra "algo del espíritu deconstructivista e iconoclasta del Formalismo ruso, prolongado en Praga, y de la conceptualización energética, dinámica, descentralizadora, que culmina en los conceptos de 'gesto semántico' y de 'estructura' en Jan Mukařovský" (p. 23). Las diferencias señaladas por Volek entre el formalismo ruso y el estructuralismo checo por un lado y el estructuralismo francés, por otro, parecen confirmarse en el hecho de que, curiosamente, cuando algunos de los estructuralistas comenzaron a evolucionar hacia posiciones más

[3] Si bien, fuera del ámbito lingüístico, tanto Jakobson como Mukařovský se ocuparon del estudio semántico de la poesía.

próximas a esta actitud 'iconoclasta' de los teóricos eslavos, se empezara a hablar de post-estructuralismo.

De manera similar, el estructuralismo norteamericano sería más heredero de la línea jakobsoniana que de la corriente que parte en *Opojaz* y continúa en Mukařovský. Al igual que pasó con el formalismo ruso, el estructuralismo checo permaneció en los Estados Unidos durante largo tiempo relegado al ámbito de los eslavistas. Volek culpaba en parte de ello a R. Wellek, miembro activo del Círculo de Praga hasta 1935, que, con su llegada a América, apenas difundió las ideas de sus compatriotas. En opinión de Volek, la concepción estática de Wellek fue la principal causante de las discrepancias respecto del estructuralismo dinámico y energético elaborado por Mukařovský. Asimismo, el estudio de V. Erlich (1955) sobre el formalismo ruso, al final del cual se presentaba brevemente a la escuela checa, tuvo algo que ver en la escasa difusión de la obra de Mukařovský, pues en la presentación de Erlich se seguía sobre todo el papel desempeñado por Jakobson en dicha escuela.

No vamos a ocuparnos aquí de la relación entre el pensamiento de Jakobson y el de Mukařovský, que desde 1927 hasta finales de los años cuarenta mantuvieron la amistad y el contacto personal, sino –como lo anunciábamos al principio- del posible contagio entre éste y las ideas de *Opojaz*. Tal y como lo relata Volek, Mukařovský asimiló la primera etapa formalista, en especial los estudios dedicados a la semántica poética (es decir, principalmente la obra de Tiniánov), entre los años 1927 y 1928. Su conocimiento de la segunda etapa formalista (segunda mitad de los años veinte) vendría motivado por la estancia en Praga de Tomashevski y Tiniánov en 1928. Así, entre 1929 y 1931 realiza ya un estudio de Polák desde la perspectiva evolutiva descrita por Tiniánov, y, a partir de 1934, abandona el estudio de los problemas lingüísticos para centrarse de lleno en los de la evolución literaria, revisando y ampliando bajo un enfoque semiótico las ideas expuestas por sus colegas rusos.

En este contexto, Mukařovský (1934) escribe la reseña a la *Sobre la teoría de la prosa* de Shklovski, que se publicaba por entonces en Praga. Comprendiendo correctamente la noción amplia de forma manejada por el crítico ruso en esta obra, Mukařovský la valoraba como "el primer paso hacia la superación del formalismo" (p. 59). Lo formal para Shklovski incluye tanto los aspectos más materiales de la obra como la organización

semántica, la 'valoración emocional' y demás elementos tradicionalmente considerados como el 'contenido'. Shklovski "llena el concepto de composición de un contenido nuevo, como el primer paso hacia la superación evolutiva de la contradicción entre la concepción formal y la concepción contenidista del arte" (pp. 60-61). Ahora bien, si por la concepción de la obra artística como construcción semántica compleja, el formalismo ruso se acerca a la teoría estructuralista, la noción de la evolución literaria como un desarrollo inmanente ajeno a los cambios del exterior sitúa a esta obra *Sobre la teoría de la prosa* en un punto que Mukařovský no comparte del todo. Efectivamente, se debe reconocer el carácter específico de la evolución literaria, independiente de los parámetros de la historia general, pero ello no debe llevarnos a sostener que la serie literaria es completamente ajena a las influencias de las series extraliterarias. En opinión de Mukařovský, la postura del estructuralismo es más correcta en este punto porque conjuga el reconocimiento de la autonomía evolutiva literaria con la afirmación de su relación con los dominios extraliterarios, el análisis de la forma con la investigación sociológica de la literatura. Ésta es, nos dice Mukařovský, la tendencia científica del momento, consistente en explicar los objetos como redes de relaciones dinámicas[4].

La superación de las limitaciones formalistas –se suele apuntar- vino favorecida por la concepción semiótica de la obra literaria[5] desarrollada por el teórico checo. Más influenciado por la lingüística que los rusos, Mukařovský escogía otro enfoque para tratar la cuestión del doble reconocimiento de la obra literaria como entidad autónoma y como modo de aprehensión estética de la realidad. La obra de arte, decía Mukařovský en un trabajo titulado "El arte como hecho sígnico" (1934), es un tipo especial de signo, por lo que es susceptible de ser investigada desde la perspectiva de la semántica lingüística. El teórico checo calificaba la obra de arte de 'signo autónomo', compuesto de: un aspecto material (la obra-cosa, que equivaldría al significante saussureano), un aspecto estético-

[4] El trabajo de Shklovski "En defensa del método sociológico" (1927, *Novi Lef*), reconocía Mukařovský en esta reseña, concordaba más con la línea estructural descrita.

[5] En estos términos lo reconocía Mukařovský en el Congreso de Filosofía de Praga de 1934: "Sin una orientación semiótica, el teórico del arte se inclinará siempre a considerar la obra, o bien como una construcción puramente formal, o como un reflejo directo de la disposición psíquica, e incluso fisiológica, de su autor respecto a la realidad distintiva expresada en ella, o respecto a la situación ideológica, económica, social o cultural de un medio dado [...] Sólo el punto de vista semiótico permitirá al teórico reconocer la existencia autónoma y el dinamismo esencial de la estructura artística y entender su desarrollo como un movimiento que es inmanente, aunque en una constante relación dialéctica con el desarrollo de otros ámbitos de la cultura" (citado por Steiner, 2001, p. 237).

semántico (el significado saussureano, que en Mukařovský adquiere un matiz más sociológico, al ser siempre un significado depositado en la conciencia colectiva), y una relación indirecta con la realidad designada. Para comprender adecuadamente qué entendía el teórico checo por la relación indirecta del arte con la realidad es necesario acudir a un trabajo anterior, en el que el teórico checo se ocupaba "Del llamado autotelismo del lenguaje poético" (1933). La tesis defendida en este artículo era la de que el arte sí refiere a la realidad, lo que ocurre es que conecta con ella a través de una ficción[6].

Con el objeto de demostrar esta tesis, Mukařovský distinguía entre el tipo de relaciones que se establecen con la realidad trascendente y el tipo de relaciones que conectan con la realidad intencional (concepto este último, tomado prestado de Husserl). Por realidad trascendente, Mukařovský entiende la realidad objetiva, a la que nos referimos de acuerdo con el criterio de verdad/ falsedad. Se trata, pues, de las afirmaciones que confrontamos con la realidad buscando una correspondencia con ella. Por realidad intencional, el teórico checo entendía el conjunto de valores que conforman la imagen del mundo de una determinada colectividad. Se trata, por tanto, de una realidad valorada desde una determinada perspectiva, antes que de una realidad 'objetiva'.

Aclarado este punto, Mukařovský recogía la oposición formalista entre lenguaje práctico y lenguaje poético para ahondar en los dos modos de referencia expuestos: en el primero, el contenido (el tema del discurso) prevalece sobre la forma porque la comunicación se refiere a la realidad trascendente. En cambio, en el lenguaje poético, el contenido temático pierde relevancia porque la relación con la realidad trascendente está debilitada: "el contacto con la realidad trascendente no es ni el objetivo ni el criterio de la enunciación" (p. 79). En arte, el contenido es un medio constructivo más, y, si determinadas obras ponen el énfasis en él, es tan sólo para subrayar su carácter realista. Así pues, el escritor llama la atención sobre la forma lingüística para reorganizar la estructura del universo intencional, para contactar con "*todo* el conjunto de experiencias vitales del sujeto, tanto como creador como receptor", como diría en otro trabajo ("La denominación poética y la función estética del lenguaje", 1936, p. 104).

[6] "La relación del lenguaje poético con la realidad es una relación de ficción, pero no de una ficción que se juzgue como falsa. La cuestión de la verdad o la falsedad no tiene sentido en el caso de la obra literaria" (p. 75).

Ahora bien, ¿cómo se lleva a cabo esta reestructuración de la realidad intencional? Se ha dicho que ésta se conforma de una serie de valores compartidos por una colectividad. Dentro de los valores habría que distinguir, no obstante, dos tipos principalmente: "Al lado de los valores 'visibles', 'conscientes' y 'sistematizados', que son mensurables, existen valores invisibles, difusos, que aparentemente están adheridos a las cosas y las palabras y son una cualidad de las mismas (en tanto significado)" (p. 82). Los valores que Mukařovský llama 'difusos' son difíciles de percibir conscientemente, porque forman parte de nuestra visión del mundo más íntima. Sin embargo, son percibidos indirectamente cuando asistimos a una valoración de un acto que discrepa con nuestra valoración difusa del mismo, y sentimos "una contradicción interna que nos mortifica". Ello hace que este tipo de valores sea mucho más difícil de cambiar que los valores visibles. Sin embargo, añade Mukařovský, para influir sobre ellos está –entre otros medios- el arte. De que ahí que se caracterice al lenguaje poético como "una tendencia constante a que el conjunto de valores contenido en forma latente en el lenguaje sea diferente del conjunto de valores que permea la realidad intencional" (p. 84). Para ello, el lenguaje poético se vale de los distintos procedimientos mencionados y comentados por los formalistas rusos (empleo de arcaísmos, neologismos, tropos, uso de patrones rítmicos, etc.), frente al lenguaje científico, cuya tendencia es la elección de palabras automatizadas, con una referencia unívoca y fija, que no insinúe valoración alguna.

Tres años más tarde, en el conocido artículo sobre la "Función, norma y valor estéticos como hechos sociales" (1936), Mukařovský precisaría un poco más el tipo de referencia intencional y ficticia explotada por la obra de arte, a partir del ejemplo de *Crimen y castigo*. Cuando leemos la novela de Dostoievski, no nos interesa saber si la historia del estudiante Raskólnikov realmente sucedió, porque sabemos que, como obra literaria, *Crimen y castigo* no apunta directamente a la realidad trascendental. Sin embargo somos capaces de percibir que la novela instaura un tipo de relación especial con la realidad. El lector de *Crimen y castigo* no conecta simplemente con la historia narrada (un crimen sucedido en la Rusia del siglo XIX) sino:

> "con la realidad íntimamente conocida por él mismo, con las situaciones que él ha vivido o podría vivir en sus circunstancias, con las emociones y voliciones que han acompañado o podrían acompañar tales situaciones, con los actos a los que lo podrían conducir esas emociones y voliciones. Alrededor de la novela que ha cautivado al lector se acumularán no una, sino muchas realidades. Cuanto más

> profundamente interese la obra al receptor, tanto más amplia será la esfera de las realidades corrientes y existencialmente importantes para él con las cuales la obra entrará en relación referencial. El cambio que ha ocurrido en la función referencial de la obra-signo es así a la vez su debilitamiento y su fortalecimiento. Se debilita la función referencial, por cuanto la obra no apunta hacia la realidad directamente representada por ella; y se fortalece, por cuanto la obra como signo adquiere una relación indirecta (figurada) con las realidades existencialmente relevantes para el receptor y a través de ellas, con todo el universo del receptor como conjunto de valores. De esa manera la obra de arte adquiere la capacidad de apuntar hacia realidades muy diferentes de aquellas representadas por ella, y hacia sistemas de valores distintos del que le dio origen y sobre el cual está construida." (pp. 186-187).

Tras la referencia artística descrita por Mukařovský se percibe la influencia de Ingarden, que liga la concepción del estructuralista checo con las diversas teorías que se han sucedido en el siglo XX para dar cuenta de la proyección imaginaria y sentimental de los lectores en los huecos de las obras artísticas[7]. Se trata, pues, de una incipiente teoría de la ficción concebida desde la perspectiva del receptor y aplicable tanto a las artes temáticas como a las artes atemáticas: en la música, observaba el teórico checo, no se produce nunca una referencia concreta a la realidad objetiva pero sí que se instaura la "relación referencial múltiple con extensas áreas de la experiencia vital del receptor y con los valores válidos para él" (p. 187), a la que se acaba de aludir. De esta forma, Mukařovský encontraba una solución muy hábil para cerrar la polémica entre las artes miméticas y no miméticas, mucho más clara que la formulada por el formalismo ruso con su concepto de *zaum*, al tiempo que daba con la fórmula para caracterizar el valor estético como un proceso en movimiento. En la concepción de Mukařovský, el valor estético no se identifica nunca con ningún tipo de esencia estática, puesto que se trata tan sólo del movimiento que pone en relación una serie de valores extra-estéticos, variables según el contexto en el que se lleva a cabo el juicio estético:

> "el valor estético arranca cada uno de los otros valores de su relación inmediata con el respectivo valor vital, al mismo tiempo pone en contacto todo el

[7] La teoría de Mukařovský se adelanta así a la noción pragmática de realismo intencional que en su día ideó D. Villanueva (1992) para solventar los 'problemas' de las concepciones genética e inmanente del realismo. Asimismo, la teoría de Mukařovský se aproxima bastante a lo que P. Valéry denominaba 'sensación de universo': el mundo que instaura la ficción se encuentra a medio camino entre lo particular y lo universal, entre la realidad psíquica interna y el mundo exterior. Se trata de un mundo que procede del exterior pero que el lector considera como proyectado, sin que se cuestione nunca su procedencia. De esta forma, el lector siente la unión de su subjetividad con la objetividad del mundo, lo exterior como perteneciente a sí mismo (cf. Núñez Ramos, 1998).

> conjunto de valores, contenido en la obra como totalidad dinámica, con el sistema total de aquellos valores que forman las fuerzas motrices de la praxis social de la colectividad receptora" (p. 197).

Por otra parte, si bien no se mencionaba explícitamente, tras la fórmula mukarovskiana del lenguaje poético como lenguaje orientado a la "revaloración de los valores" (1933, p. 84), se puede reconocer una huella –muy ligera ya- de la finalidad artística desautomatizadora apuntada por Shklovski. El propio Shklovski evolucionaría hacia esta concepción en su último periodo, recuérdese, desarrollando la idea del potencial artístico para cambiar e influir en la visión del mundo. La originalidad de J. Mukařovský reside en la temprana conciencia y en la formulación rigurosa de este hecho. Los trabajos que hasta la fecha había escrito Shklovski, tan sólo apuntaban explícitamente a la mecánica abstracta del efecto desautomatizador. El debilitamiento de la relación artística con la realidad trascendente al que se refería Mukařovský, había sido ya en cierta medida expuesto por el formalista ruso al afirmar que el arte rechazaba los canales automáticos de conexión referencial. Las diversas técnicas del extrañamiento tenían como consecuencia no sólo el alejamiento respecto de la realidad identificable, sino sobre todo un incremento del poder referencial. Ahora bien, el teórico ruso se había limitado a señalar este hecho y a describir el tipo de referencia artística no automatizada con el término de 'visión'. Sólo Mukařovský profundizaría en las consecuencias que dicha 'visión' intensa de la realidad producía sobre la percepción y valoración del mundo.

De este modo, la reflexión de Mukařovský venía además a corregir el inmanentismo extremo contenido en algunas formulaciones sobre el carácter autotélico del lenguaje poético: el lenguaje poético es autotélico en la medida en que no es un medio para transparentar la realidad trascendente, no es una simple envoltura para expresarla, sino un 'fin en sí mismo'. Desde el punto de vista inmanente, esta propiedad endorreferencial se traduce en un incremento de los efectos semánticos generados en el contexto interno de la obra, como habían afirmado los formalistas rusos[8]. Ahora bien, el debilitamiento de su relación con la realidad trascendental no es sino un medio necesario para intensificar su relación con la realidad intencional. Mukařovský sigue, por tanto, la descripción del

[8] Como afirmaba Mukařovský en otro trabajo ("La denominación poética y la función estética del lenguaje", 1936): "la denominación poética se diferencia de la denominación comunicativa por el hecho de que su relación con la realidad se halla debilitada en beneficio de su inserción semántica en el contexto" (p. 103).

lenguaje poético como un mecanismo en dos tiempos, a la que nos hemos referido ya varias veces a lo largo de este trabajo[9].

Dentro de estas afirmaciones de carácter general sobre el grado de autotelismo del lenguaje poético, habría que distinguir más matizadamente qué tipo de referencia potencia cada género literario. Las afirmaciones precedentes no deben dar a entender que el lenguaje poético explota únicamente el tipo de referencia intencional descrito. Toda expresión, aclara Mukařovský, maneja los dos modos referenciales asignados idealmente al lenguaje práctico y al lenguaje poético. Por ejemplo, en el caso de la prosa, no se produce una separación de la realidad trascendente tan radical como ocurre con el verso. Si en la poesía el ritmo es el elemento central y organizador, en prosa lo es el tema y por ahí la literatura se acerca a la realidad trascendente, afirmaba Mukařovský retomando las conclusiones de Tiniánov en 1924. Dentro de la prosa, pueden darse narraciones puras que nieguen por completo la realidad trascendente (cuentos de hadas), narraciones que establezcan una relación de ficción con la realidad (novela), y casos límite entre lo comunicativo y lo autotélico, como es el de la autobiografía.

Retomando la argumentación de "El arte como hecho sígnico" (1934), que habíamos dejado en suspenso, comprendemos ahora perfectamente la definición de la obra de arte como un 'signo autónomo', que salvaba el obstáculo de la concepción meramente material de la misma así como la que veía en ella un medio para la comunicación de contenidos psíquicos individuales. La obra de arte, afirma Mukařovský, es un signo autónomo porque refiere de manera específica e indirecta a la realidad. Ahora bien, esta significación se produce siempre dentro de un conjunto de valores compartido por una colectividad. "La obra de arte existe como 'objeto estético' situado en la conciencia de toda una colectividad" (p. 94). La perspectiva semiológica escogida para considerar el hecho artístico, atenta en todo momento al contexto social desde el que el arte actúa, aleja a Mukařovský de la teoría literaria de Shklovski, pero lo acerca, en cambio, a las propuestas que en su día dejó esbozadas I. Tiniánov en su artículo "Sobre la evolución literaria" (1927).

[9] Así parecía reconocerlo L. Doležel (1990) indirectamente cuando afirmaba a propósito de la teoría estética de Mukařovský: "la 'negatividad' de la función estética frente a las restantes funciones del lenguaje se convierte en una 'cualidad positiva' cuando consideramos sus ramificaciones en relación con la experiencia y la existencia humanas" (p. 211).

En un trabajo de 1945, titulado "El concepto de totalidad en la teoría del arte", Mukařovský exponía su concepto de 'estructura', fruto de una década de artículos e investigaciones previas, en términos que nos recuerdan bastante las palabras de Tiniánov en el artículo mencionado. La estructura, tal y como la entiende Mukařovský, viene a integrar y superar las dos nociones de 'totalidad' que por entonces manejaban las distintas teorías artísticas: la totalidad como resultado de una composición cerrada o reunión en una forma percibida unitariamente de los distintos elementos que conforman la obra (concepción psicológica de la *Gestalt*); y la totalidad como resultado de una secuencia de unidades semánticas "cuyo orden no puede ser alterado sin que cambie la totalidad, y durante la cual el significado se acumula gradualmente" (p. 293). A este segundo tipo de totalidad Mukařovský lo denomina 'contexto'. La novedad que introduce la noción de estructura es que considera la totalidad como una correlación entre distintas partes que confiere unidad al todo en cada momento de su transcurso. Se trata, por tanto, de una noción de totalidad dinámica, que surge de la interrelación entre unos elementos dominantes y unos elementos subordinados. La correlación dinámica está determinada, en primer lugar, por las propiedades inmanentes del material artístico, y, en segundo lugar, por la tradición artística y la realidad social que existe en la conciencia de los miembros que comparten una colectividad. De acuerdo con esto, las correlaciones pueden ser de dos tipos: concordantes o disonantes con dicha tradición[10]. La estructura es así "una corriente de fuerzas que fluye a través del tiempo, transformándose de manera constante e ininterrumpida" (p. 299).

La noción de sistema de sistemas esbozada en 1927 por Tiniánov resuena claramente en los planteamientos de Mukařovský. Para éste, toda estructura se agrupa a su vez en estructuras mayores: las estructuras de un arte, con sus leyes internas y evolución propias, son parte de la superestructura del arte, que se relaciona con las estructuras de los demás fenómenos culturales, etc. De ahí que el teórico checo definiera al estructuralismo, no como un nuevo tipo de pensamiento holístico (puesto que no cree en totalidades cerradas como la *Gestalt*) sino como una epistemología de las ciencias sociales. La "idea fundamental del pensamiento estructural es la de la interacción de fuerzas que entran en

[10] "en la obra artística siempre está presente y actúa no sólo lo que está dado actualmente, su estructura actual, sino también el estado anterior de la estructura artística, es decir, la tradición viva. Las dos etapas se encuentran en una relación dinámica, entran en contradicciones continuamente renovadas que buscan ser conciliadas. Podemos decir, pues, que incluso la estructura de una obra individual es un devenir, un proceso, no una totalidad estática y perfectamente delimitada" (pp. 297-298).

relaciones de concordancia y de contradicción, y que renuevan su equilibrio mediante una síntesis reiterada" (p. 300).

Pero, como decíamos, el concepto de 'estructura' no aparece como tal definido en los primeros trabajos de Mukařovský, sino que fue el resultado de todo un proceso de reflexión sobre la función específica del arte. El concepto de estructura está estrechamente ligado al de función, norma y valor[11], términos éstos con los que Mukařovský titulaba uno de sus artículos más importantes: "Función, norma y valor estéticos como hechos sociales" (1936). La coletilla sociológica del título indica la importancia de los aspectos contextuales y receptivos en la teoría estética de Mukařovský. Si bien el teórico checo había definido la función estética en términos muy similares a los formalistas rusos como aquella que dirige la atención hacia el signo, utilizaba la expresión de 'función estética' en lugar de la fórmula de 'función poética' acuñada por Jakobson, para hacer hincapié en la necesidad de tomar en cuenta los aspectos estéticos o receptivos para comprender los fenómenos de la valoración poética y de la evolución literaria.

La constatación de la variabilidad del juicio estético, no suponía, sin embargo, que la teoría de Mukařovský legitimase la multiplicidad valorativa de cada receptor singular. Los aspectos estéticos o receptivos del arte debían tratarse a partir de una consideración del sujeto receptor como ser social. Desde la consideración del contexto social, se podía observar cómo, a pesar de la existencia de divergencias puramente subjetivas, existía una distribución bastante estable de la función estética en el mundo de los objetos, determinable objetivamente. Mukařovský entendía que el nivel más alto al que se podía llegar en las generalizaciones sobre lo estético era el social, puesto que tan pronto como nos desplazamos en el tiempo o en el espacio, encontrábamos que la distribución de la función estética había cambiado y que, por tanto, debíamos cambiar también nuestros criterios para delimitar su esfera[12].

---

[11] Tal y como lo aclaraba Mukařovský en "El concepto de totalidad en la teoría del arte", el concepto de 'función' lo había tomado el estructuralismo de la biología, sólo que imprimiéndole un matiz dinámico (la función cambia continuamente en su interacción con el exterior y con el resto de las artes). El concepto de norma es fundamental en el arte, pues permite examinar la estructura como un conjunto de normas que 'luchan' entre sí. Las normas son, por tanto, entidades vivas y no leyes estáticas.

[12] "Por consiguiente, una distribución determinada de la función estética en el mundo de las cosas está ligada a determinado conjunto social. La actitud que asume el conjunto social hacia la función estética predetermina tanto la hechura objetiva de las cosas con miras al efecto estético, como la actitud estética subjetiva hacia las cosas" (Mukařovský, 1936, p. 141).

La perspectiva sociológica permitía asimismo dar cuenta de la dialéctica entre la serie literaria y las demás series culturales, responsable del dinamismo que hacía evolucionar al sistema literario. Mukařovský constataba cómo la esfera de lo estético no presenta unos límites fijos e inmutables, sino que, como resultado del diálogo e intercambio constantes que establece con lo extra-estético, éstos son susceptibles de continuas variaciones: objetos creados con un propósito estético pueden perder su valor estético y, viceversa, objetos sin tal valor pueden llegar a adquirirlo. Cualquier objeto, pues, es susceptible de esteticidad porque ésta no es una cualidad real de los objetos, sino el resultado de la dialéctica entre determinadas propiedades de los objetos y las normas estéticas vigentes en un determinado contexto social valorativo. Apoyándose en unas palabras de E. Utitz -"El hecho de 'ser arte' es algo muy diferente de 'poseer valor artístico'" (p. 131)- Mukařovský concluía: "no es posible determinar de una vez para siempre qué es arte y qué no lo es" (p. 131).

Junto con la relación entre el sistema literario y el sistema social, Mukařovský consideraba asimismo la relación entre la obra literaria y la norma estética vigente en un momento dado de la tradición literaria, cumpliendo así con el programa expuesto por Jakobson y Tiniánov en 1928. Toda obra de arte, afirmaba el teórico checo, tiene algo que la une a su pasado y algo que la proyecta hacia el futuro. En decir, si exceptuamos el caso de las obras paródicas o el de las obras secundarias que reproducen fielmente el canon estético del momento, ninguna etapa evolutiva se corresponde plenamente con la norma recibida de la etapa anterior, en la medida en que con su trasgresión está creando una norma nueva. Ahora bien, las nuevas normas estéticas nunca suplantan por completo a las antiguas, sino que coexisten con ellas en una convivencia competitiva, pues toda norma estética tiende hacia una validez absoluta. El campo de lo estético se caracteriza, por tanto, por una fuerte competencia en la que cada norma trata de imponerse sobre las demás. De esta manera, el campo de lo estético se mantiene en continuo movimiento. Pero dentro de esta competencia existe una jerarquía de cánones estéticos, cuya cúspide la ocuparía el canon más reciente, menos automatizado y menos ligado a otros tipos de normas; a éste se subordinan el resto de cánones que, según descendemos en la jerarquía, son cada vez más antiguos y más automatizados.

Como vemos, el razonamiento de Mukařovský no difiere esencialmente del de Tiniánov. Como al formalista ruso, al teórico checo le interesa dejar bien claro que la norma estética no puede ser tratada como un concepto fijo a priori a partir del cual se debe medir la esteticidad de las obras de arte. Ante todo, la norma estética es "un principio energético, que organiza el dominio de los fenómenos estéticos e indica la dirección de su evolución" (p. 173). Ahora bien, el teórico checo profundizaba en mayor medida que el ruso en la cuestión de la relación arte/ sociedad[13]. Para Mukařovský, la jerarquía de los cánones estéticos estaba directamente relacionada con la jerarquía social. De esta manera, la norma más reciente se suele corresponder con el estrato social más alto y culturalmente dominante, que es siempre el origen de las normas nuevas. Según descendemos en la escala social, observamos cómo a niveles sociales cada vez más bajos les corresponden cánones cada vez más antiguos.

La observación de Mukařovský está a su vez estrechamente relacionada con el rasgo de la dificultad, que Shklovski había asociado a toda manifestación artística original: las clases más incultas muestran una preferencia por el arte más automatizado porque su escaso nivel cultural les impide acceder a la mínima comprensión necesaria de la dificultad vanguardista que posibilita su disfrute estético. Ahora bien, la conexión entre la organización social y el desarrollo de la norma estética no debe entenderse de manera mecánica sino como una mera base desde la que medir las variantes evolutivas. Se trata de un proceso complejo, en tanto que ningún estrato social es homogéneo (es muy frecuente encontrar la existencia de varios cánones estéticos en un mismo estrato) y las normas sufren un desgaste de su potencial estético con el tiempo, descendiendo a su vez en la escala de la jerarquía social y modificándose al entrar en el nuevo entorno social.

[13] Los estudios sobre el componente estético y sociológico del arte, realizados por J. Mukařovský en los años treinta, serían continuados en las dos décadas siguientes por uno de sus discípulos más destacados, F. Vodička, quien planteó la urgencia de estudiar la estructura estética de las obras artísticas antes que su estructura como sistema de artificios, suficientemente explotada ya por el formalismo ruso. Para este autor, lo importante en ese momento era determinar cómo cada concreción lectora de la obra y el código generado por ella misma como artefacto estructurado por un autor con el fin de crear una determinada comunicación estética, interactuaban con los supuestos colectivos y las normas estéticas históricamente variables. Con este enfoque se ampliaban por tanto las intuiciones formalistas sobre la evolución literaria con consideraciones extraliterarias, que se anticipaban a muchas de las reivindicaciones posteriores de los historiadores literarios representantes de la Pragmática literaria y la Estética de la recepción (Pozuelo Yvancos, 1988b, pp. 77, 112-113; Striedter, 1989).

Las relaciones que vinculan la norma estética con las estructuras sociales no suponen en ningún caso la pérdida de la autonomía estética: el arte sigue poseyendo sus propias reglas de estructuración interna, a las que somete todo elemento extra-literario con el que entra en relación. Ello explica la deformación que ejercita la norma estética sobre el resto de normas, cuando éstas funcionan como componentes de la estructura artística: los atentados contra las normas morales, por ejemplo, son siempre más permisibles cuando aparecen en una obra artística, de ahí que ciertas tendencias –el llamado arte de bulevar, por ejemplo- aprovechen la función estética para encubrir otras funciones que no son toleradas por la sociedad.

La consideración de la función y las normas artísticas desembocaba inevitablemente en los problemas de la axiología estética. Al enfrentarse a la cuestión de cómo una obra literaria podía ser percibida como un objeto estético por distintos contextos culturales evaluativos, Mukařovský tuvo que entrar en el problema de la variabilidad y la obligatoriedad de las normas estéticas, reactivando así el viejo debate de la Estética en torno de la existencia o no de valores artísticos objetivos. Desde la perspectiva sociológica, la variabilidad de la valoración estética parecía un hecho innegable. Sin embargo, algunos datos parecían indicar todo lo contrario: toda lucha por un nuevo valor estético en el arte, así como todo contraataque, se libra bajo el signo de un valor objetivo y duradero, por lo que Mukařovský afirmaba:

> "sólo la presuposición de un valor estético objetivo, buscado una y otra vez y realizado en los aspectos más diversos, confiere sentido al desarrollo histórico del arte. Sólo a la luz de un valor estético objetivo se puede explicar el *pathos* de los repetidos intentos de crear la obra de arte perfecta" (p. 201).

Asimismo, el hecho de que algunas obras artísticas sean valoradas positivamente durante largo tiempo, permite suponer la existencia de valores eternos. Ahora bien, matizaba Mukařovský, tales valores pretendidamente eternos también cambian, sólo que de forma mucho más lenta y de manera menos perceptible. Mukařovský, que compartía con el formalismo ruso una concepción dinámica y relacional de la literatura, no podía sino sostener la variabilidad del valor estético. Sólo de esta forma era posible dar cuenta del dinamismo inherente al arte, respetar la naturaleza procesual, no estática, de la literatura[14].

[14] "La variabilidad pertenece a la esencia misma del valor estético, el cual no es un estado, *ergon*, sino un proceso, *energeia*" (p. 178).

Desde la perspectiva adoptada por Mukařovský, el valor estético universalmente válido sólo es posible como abstracción, pues la obra artística "se dirige al hombre como miembro de una colectividad organizada, y no al hombre como una constante antropológica" (p. 182). Los fundamentos universales se concretan siempre en manifestaciones históricas, socio-culturales, concretas. Ni siquiera al investigar las posibilidades y los presupuestos epistemológicos de un valor estético objetivo, afirmaba Mukařovský, podemos escapar del alcance de la naturaleza social del arte. A lo sumo, el investigador checo admitía "cierta regularidad universalmente válida que caracteriza la relación entre la obra como valor estético en general y cualquier colectividad o cualquier miembro de una colectividad". Pero ésta debería tomarse sólo como "marco general, que adquiere un contenido diferente en cada caso concreto y, por ende, no permite la deducción de reglas críticas especiales" (p. 183)[15].

El concepto del valor estético universal en la teoría estética de Mukařovský se clarifica contemplado a la luz del concepto de norma estética universal. La función, la norma y el valor estéticos sólo son separables teóricamente, siendo necesario en todo momento su correlación para dar cuenta de la complejidad del hecho estético. Abordando la cuestión desde la esfera de la norma, Mukařovský reconocía la existencia de principios estéticos universales, derivados de la propia constitución biológica del hombre, como determinantes en los juicios sobre la esteticidad de las obras artísticas. Basta con que exista una relación parcial entre la norma estética y la base psicofísica para probar su substrato antropológico[16].

Sin embargo, objetaba el investigador checo, tales principios no determinan el juicio estético como tradicionalmente ha supuesto la Estética. Según la teoría de Fechner, los principios antropológicos constituían normas ideales cuya definición y observancia exactas aseguraban la perfección estética. Mukařovský, por el contrario, consideraba que el placer estético radicaba en una tensión dialéctica que oscila entre su trasgresión y su acatamiento. Los universales antropológicos existen como una norma o base firme, sobre la cual.

[15] M. Weinstein (1992b), a propósito de la poética de Tiniánov, defiende esta postura historicista como sigue: "La invariante es fundamental-necesaria pero no suficiente-decisiva. Lo suficiente-decisivo es históricamente variable, es primero, en resumen, ese factor que va a dar a la obra concreta su rostro decisivo, original" (p. 231).

[16] Mukařovský mencionaba el ritmo como factor artístico universal, cuya base se encontraría en los ritmos cardio-respiratorios de nuestra propia constitución física; la simetría artística, que respondería a la disposición simétrica del cuerpo humano, ... (cf. Mukařovský, 1936, p. 150).

la variabilidad que presenta cada obra artística pueda ser percibida como alteración de un orden. La observancia rigurosa de los principios antropológicos conducía, según Mukařovský, a la indiferencia estética. Se trata, por tanto, de un fundamento que luego se concreta en un contexto sociocultural dado como un conjunto de normas y valores estéticos determinados, verdadero centro de interés de los estudios del teórico de Praga. La variabilidad de los juicios estéticos en cada época y cultura se explica así como la trasgresión singular de los universales antropológicos llevada a cabo por cada obra, autor o escuela literaria.

La evolución de la esfera estética proviene, pues, de la antinomia dialéctica entre la pretensión de la norma estética a la obligatoriedad general y su limitación y variabilidad reales. Las normas con las que juzgamos la esteticidad de un objeto son siempre normas culturales, variables de una colectividad a otra, de una época a otra. Una norma universal que tendiera a una obligatoriedad sin excepción se convertiría en una ley natural y dejaría entonces de ser norma. Por tanto, la norma, aunque tiende a una validez ilimitada, "se autolimita con esta misma propensión" (p. 147). El valor estético es, pues, un proceso cuyo dinamismo está determinado, de una parte, por la evolución inmanente de la estructura artística misma, y, de otra parte, por la movilidad y los cambios de la estructura de la convivencia social.

Por otra parte, se debe distinguir entre la trasgresión de los principios antropológicos por una norma concreta y la trasgresión de una norma antigua por una norma naciente. La obra de arte busca siempre intencionalmente apartarse del estado actual de la norma estética. Toda norma varía ya por el solo hecho de ser aplicada una y otra vez y tener que adaptarse a nuevos objetivos que surgen en la práctica. Pero la norma estética cambia más que otro tipo de normas porque la trasgresión de la misma es uno de los principales medios del efecto estético[17]. Al igual que ocurría en la estética contrastiva defendida por Shklovski, para Mukařovský toda obra de arte lograda mezcla el placer estético con el displacer, pues para alcanzar la intensidad característica del goce estético, es necesario el displacer estético como contradicción dialéctica: "el placer es la impresión

[17] "Fuera del arte el valor está subordinado a la norma, mientras que en el arte la norma está subordinada al valor. Fuera del arte el cumplimiento de la norma es sinónimo del valor; en cambio, en el arte la norma es frecuentemente transgredida, sólo a veces se cumple, y su cumplimiento no es el objetivo, sino un medio." (1936, pp. 174-175).

dominante en el arte, mientras que el displacer es un medio para su intensificación" (p. 155). Así, cuando un lector se acerca a una obra de arte, lo hace con un sistema de valores determinado que suele estar en contradicción con el que la obra le presenta. Es necesario que se produzca una cierta contradicción para que la percepción se dificulte y desautomatice, obteniéndose de este modo un efecto estético positivo.

Mukařovský pensaba que una obra artística tenía un valor independiente mayor cuanto mayor capacidad demostraba para, cualquiera que sea la situación evolutiva de la estructura artística dada, inducir en la mente de los receptores objetos estéticos con un valor estético positivo. El valor estético, por tanto, era más alto y duradero cuanto menos fácilmente se sometía la obra a una interpretación literal desde el sistema axiológico generalmente aceptado por la época o por el medio dado. Haciendo hincapié siempre en el aspecto receptivo de las obras artísticas, Mukařovský consideraba que el valor estético provenía de la impresión de unidad producida por la obra en el receptor. Si esta tarea que la obra impone al lector, resultaba demasiado fácil, es decir, si las concordancias prevalecían sobre las contradicciones, el efecto de la obra se debilitaba y se perdía pronto, porque la obra no obligaba al receptor a detenerse ni a volver a ella. Este tipo de obras se automatiza rápidamente, según la concepción artística heredada de Shklovski, que veía necesario cierta dificultad para que se produjera el efecto estético desautomatizador. Sin embargo, una dificultad excesiva obstaculizaría la propia comprensión de la intención artística de la obra, bloqueando así su efecto estético. El caso óptimo sería aquel en el que tanto las concordancias como las contradicciones presentadas por la obra artística son poderosas pero se mantienen en mutuo equilibrio al mismo tiempo.

Si bien todavía no aparece formulada explícitamente, con esta última afirmación Mukařovský se aproximaba a su noción de 'gesto semántico' como unidad de sentido dinámica, construida a partir de un equilibrio interno de tensiones, desarrollada sobre todo en la década de los años cuarenta[18]. En un trabajo titulado "El dinamismo semántico del contexto" (1940), Mukařovský se refería a este 'gesto semántico' como la manifestación formal de la intención semántica cualitativamente indeterminada. Como principio formal, es decir organizador, el 'gesto' tiene que ver con la construcción interna de la obra, pero

[18] Aunque, según informa Volek, la primera formulación del concepto se encontraría en un artículo de1938 sobre la "Genética del sentido en la poesía de Mácha". Allí aparecía definido como "principio esquemático básico sobre el cual reposa la unidad semántica de la obra literaria" (citado por Volek, 2000, p. 113).

como 'semántico' nos informa de las relaciones que establece con la personalidad del autor, el contexto socio-cultural, etc. Al reflexionar en 1936 sobre la ubicuidad del valor estético en tanto que principio dinámico unificador de diversos valores extra-estéticos, Mukařovský ya se había percatado de este hecho, reconociendo una vez más la acertada síntesis de los aspectos compositivos y semánticos llevada a cabo por el formalismo ruso con su noción de 'forma':

> "Tenía razón el formalismo ruso al postular que todos los componentes de la obra artística son, sin excepción, parte de la forma. Falta agregar que todos los componentes son, igualmente sin excepción, portadores de significado y de valores extra-estéticos y que, como tales, forman parte del contenido" (1936, p. 197).

Esta vez (1940), Mukařovský llegaba a la noción de gesto semántico a partir de la constatación de la existencia de dos fuerzas opuestas en el interior de todo proceso de significación: el estatismo y el dinamismo semánticos. Desde la unidad semántica más pequeña (la palabra), se observa cómo todo elemento lingüístico es susceptible de renovar y ampliar su significado por efecto del contexto (dinamismo), al tiempo que contiene la posibilidad de convertirse en un elemento semántico estático (la lexicalización). Adelantándose a las reivindicaciones posteriores de la Lingüística textual, Mukařovský demostraba cómo este fenómeno se daba tanto en el nivel léxico, como en el oracional y el supra-oracional[19]. La tensión unitaria formada por el dinamismo y el estatismo semánticos no se rige por una relación de subordinación, advertía Mukařovský, sino que se constituye como una antinomia dialéctica.

Tres años después el teórico checo volvía sobre este concepto en un trabajo titulado "La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte" (1943). Mukařovský insistía de nuevo en el carácter dinámico de este gesto semántico. Previendo la asimilación incorrecta entre su concepto y la famosa 'idea' de la obra, advertía sobre la naturaleza procesual del gesto semántico en los siguientes términos:

> "el gesto semántico puede ser designado como una intención semántica concreta pero cualitativamente no predeterminada. Al seguirlo en una obra particular, no podemos sencillamente expresarlo o nombrarlo mediante su cualidad

[19] "Para la teoría literaria, la congruencia de la construcción semántica de la frase con la construcción de unidades semánticas superiores, e incluso con la de todo el texto, es un presupuesto investigativo muy importante, ya que forma un puente para pasar del análisis lingüístico a la investigación de la construcción semántica general del texto. El análisis de la composición no tiene por qué quedar relegado a un estatismo estancado, si se le aplican los principios del dinamismo semántico que enumeramos antes al tratar de la construcción semántica de la frase" (1940, p. 112).

> semántica [...]. Únicamente podemos mostrar de qué manera se aglutinan bajo su influencia los diferentes elementos semánticos de la obra, desde la 'forma' más externa hasta complejos temáticos enteros" (p. 438).

Vemos, por tanto, cómo con su noción de gesto semántico Mukařovský alcanza la formulación más compleja y completa del principio estructural de identidad, que los formalistas venían aplicando a partir de la noción christianseana de dominante para describir diferentes aspectos del hecho literario[20]. Continuando el postulado formalista que niega la posibilidad de pronunciarse científicamente sobre los problemas de la génesis literaria, Mukařovský opta por rastrear las huellas de la intención autorial significativa en los distintos planos estructurales de la obra, en lugar de buscar una correspondencia entre dichos planos y el *etymon* espiritual que los ha originado (como hacía, por ejemplo, la estilística por las mismas fechas). La energía que ha dado origen a la obra literaria está presente desde los niveles más pequeños a los más complejos del análisis estructural: es la constante que permite dotar de unidad a esa complejidad heterogénea que es la obra de arte. Ahora bien, la pregunta sobre si esta unidad semántica se corresponde con la voluntad significativa autorial parece caer fuera de la reflexión de Mukařovský, desde el momento en que el teórico checo admite la posibilidad de que el gesto semántico de una obra se forja en el diálogo entre dicha voluntad y la recepción de la obra por los distintos contextos históricos. La constante estructural de la que nos habla Mukařovský es un principio móvil y dialéctico, irreductible a cualquier tipo de simplificación formularia.

Mukařovský entendía por 'intencionalidad' "la fuerza que confiere unidad a las partes y los componentes de la obra, y que reviste a la obra de sentido" (p. 422). La obra de arte, en tanto que signo autónomo, dirige la atención hacia su propia construcción

[20] Recordémoslos brevemente: en "La melodía del verso lírico ruso" (1921) Eichenbaum lo empleaba por primera vez para referirse a la unidad estilística de una obra. Zhirmunski tomaba nota y utilizaba el concepto para definir el estilo de diversos autores en trabajos como "La poética de Alexandr Blok"(1921) o "Valeri Briusov y la herencia de Pushkin" (1922). En este mismo sentido lo vemos aparecer en "Anna Ajmátova: un experimento en análisis"de Eichenbaum (1923). Por su parte Tomashevski ("Problemas del ritmo poético", 1923) se valía de la noción para distinguir entre los ritmos acentual, melódico o armónico, según domine la acentuación, la entonación o la eufonía en los patrones métricos (cf. Davydov, 1985). Ya hemos visto las diversas aplicaciones que la dominante tiene en la obra de I. Tiniánov a partir del concepto de factor constructivo, tanto para explicar la estructuración interna de la obra, como para marcar las diferencias entre los géneros del verso y la prosa o elaborar una teoría sobre la evolución literaria. El artículo de Jakobson "La dominante" (1935) formaría ya parte de la producción del estructuralismo checo.

intencional, la obra de arte es un producto intencional por excelencia[21]. Cuando leemos una obra tratamos de encontrarle una unidad semántica que armonice y relacione las tensiones entre sus partes, buscamos la fuerza unificadora de la intencionalidad, su energía semántica, a partir de las huellas que el autor ha dejado en la obra. Sin embargo, advertía Mukařovský, la actitud básica hacia la obra, la que verdaderamente toma en consideración la intencionalidad, no es la actitud del autor sino la actitud del receptor. El propio autor adopta durante el proceso de la creación el papel del receptor en múltiples ocasiones, en tanto que trata de calcular la fuerza intencional de la obra que más tarde el lector reconstruye (si bien nunca del mismo modo). El autor es así el primer receptor de la obra. De ahí que Mukařovský concluya: "Con el término 'receptor' caracterizamos determinada posición frente a la obra de arte, en la cual se encuentra también el autor, en la medida en que percibe su obra como signo, es decir como obra de arte y no sólo como un producto material" (p. 426).

El receptor sería el encargado de realizar las uniones entre los componentes de la obra para captar su intencionalidad. Se trata, por tanto, de un receptor no pasivo, responsable del esfuerzo dinámico y relacional, que transforma los componentes de la obra para dotarla de sentido unitario. Este 'receptor', pues, ni anula la intencionalidad, ni es la figura opuesta al autor, en tanto que éste adopta la actitud que Mukařovský califica de 'receptiva' en numerosas ocasiones. Se trata, por el contrario, de un término que permite explicar la reorganización de los componentes de una misma obra por los diversos contextos receptivos: la intencionalidad de una obra es siempre el resultado del encuentro entre la orientación del receptor y la configuración de la obra. Con este entendimiento, por tanto, Mukařovský consigue delimitar el papel receptivo en el arte desde el punto de vista estructural, evitando entrar en consideraciones psicológicas[22].

---

[21] Contraponiendo, como es habitual, las actividades artísticas y las actividades prácticas, Mukařovský observaba cómo en estas últimas, la atención nunca se centra en el propio producto, sino en su punto de partida (la necesidad a resolver) y en su punto de llegada (el objetivo satisfecho), es decir, fuera de la propia actividad. En cambio, en la actividad artística, ella misma el objetivo, todo está en función de la percepción de la intencionalidad.

[22] La obra de arte, como signo, no se corresponde plenamente ni con el estado psíquico de su creador ni con el de los receptores: el estado psíquico del autor funciona como una unidad semántica inserta en el todo de la obra (se halla, pues, objetivado), el 'yo' tampoco se corresponde con el del autor o cualquier otro individuo concreto, sino que es un punto hacia el que converge la construcción artística y en el que puede proyectarse todo individuo que entra en contacto con la obra (a esto lo llama Mukařovský: 'vivencia' o 'interiorización' de la obra por el receptor).

Frente a este papel amplio del receptor, Mukařovský consideraba como la 'actitud básica del autor' aquella preocupada por los aspectos técnicos de la creación: durante el proceso de escritura, el autor se encuentra con diversos obstáculos de tipo práctico que debe sortear y resolver para terminar la obra. Un autor, cuando lee obras ajenas, se interesa por la habilidad con que los otros creadores han resuelto este tipo de problemas prácticos. Este tipo de lectura y preocupaciones, más atentas a las técnicas del oficio que a las cuestiones semánticas de la intencionalidad artística, son las que Mukařovský considera como pertenecientes al papel del autor. De ahí que insista en que, desde el punto de vista estético, el sujeto principal del arte es el receptor (entendido en sentido amplio) y no tanto el autor.

Ahora bien, junto con la intencionalidad, en las obras de arte también existen momentos que escapan a dicha intencionalidad. Tradicionalmente, observaba Mukařovský, dichos momentos se habían explicado recurriendo al motivo de la inspiración (en el *Fedro* platónico, por ejemplo), a la teoría romántica del genio, al subconsciente (como hace la psicocrítica), etc. O, simplemente, se habían negado reduciendo la actividad artística exclusivamente al cultivo de un conjunto de técnicas intencionales (la teoría artística de la Edad Media, o la de algunos creadores como Poe). En cierta medida, señala Mukařovský, los formalistas rusos pertenecen a este segundo grupo en tanto que clasifican las obras literarias en dos tipos de intencionalidad: la estilización, como construcción intencional que transforma la realidad en arte; y la deformación, es decir, el conflicto de dos intencionalidades (la estilización convencional y la nueva estilización que se opone a ésta)[23]. Sin embargo, objeta Mukařovský, es evidente que en la creación artística siempre sucede algo que sobrepasa el control intencional de su autor, algo que hace olvidar al receptor que la obra es "un signo autónomo, sostenido por una intención unificadora" (p. 430). La obra pasa entonces a ser, no ya un signo, sino la propia realidad 'no intencional':

> "una obra viva, una obra que no está automatizada para el receptor, necesariamente evoca, *además* de la impresión de intencionalidad (o mejor: inseparablemente de ella), una impresión inmediata de realidad, o mejor: una impresión *causada por* una realidad" (p. 428).

[23] La crítica de Mukařovský no nos parece aplicable a todos los formalistas por igual. Quizás en el caso de Tiniánov pueda ser cierta esta reducción de la obra a una estructura semántica intencional. Pero ya hemos visto que, en el caso del último Shklovski, en el que hay un claro reconocimiento del poder fructífero de los errores azarosos, estas críticas no resultan igualmente ajustadas.

La reflexión de Mukařovský sobre el componente no intencional del arte parece conectar con la idea de que el arte produce un efecto de conexión inmediata con la realidad. Si la obra de arte, en la concepción semiótica desarrollada por el estructuralismo checo, es ante todo un signo, siempre se producirá un tipo de mediación con la realidad (si bien especial y diferenciado de las mediaciones no artísticas). La tarea semántica que impone la intencionalidad de la obra a los lectores, recordémoslo, conduce a dos tipos de percepción: la que se fija en la propia construcción semántica y la que conecta dicha construcción con una realidad intencional (es decir, no la realidad objetiva, sino la realidad que los lectores se forman a partir de sus vivencias y sistema de valores). En este trabajo de 1943, Mukařovský parecía decantarse por hacer depender este segundo tipo de percepción con los elementos no intencionales de la obra de arte. En tanto que la intencionalidad aparece definida como la tendencia hacia la unificación semántica de la obra, su percepción parece vincularse exclusivamente a la tarea de la interpretación sígnica. Cuando superamos este primer momento de búsqueda de la intencionalidad, la obra de arte empieza a percibirse no ya como signo sino como objeto estético que influye sobre nuestro mundo más íntimo:

> "en todo acto de percepción están presentes dos momentos: uno dado por la orientación hacia aquello que tiene validez sígnica en la obra, y otro tendiente a la vivencia inmediata de la obra como realidad [...] Al decir que la obra es *cosa*, queremos dar a entender que la obra, por efecto de sus elementos no intencionales y semánticamente no unificados, se le presenta al receptor como un hecho similar a un fenómeno *natural*, es decir, un fenómeno que no responde a la pregunta '¿para qué?', sino que le deja al observador la decisión sobre su aprovechamiento funcional; ésta es la razón de la inmediatez y perentoriedad de su influencia sobre el hombre" (p. 433).

Mukařovský trataba así de ampliar su concepción sociológica del arte para dar cabida también a los elementos más subjetivos que intervienen en la comunicación artística: como signo, la obra obtiene un significado colectivo; como cosa semánticamente no orientada, "la obra adquiere la capacidad de atraer hacia sí las imágenes y emociones más variadas, que no tienen que tener nada en común con el propio contenido semántico de la obra" (p. 433). Es decir, la obra de arte conecta con las vivencias, emociones e imaginaciones personales de cualquier receptor, ejerciendo una importante y poderosa acción sobre ellas. Ahora bien, como el sujeto percibe la obra desde un contexto socio-histórico concreto, su percepción subjetiva está inserta en el conjunto de valores compartidos con la colectividad y el momento desde el que juzga la obra. De ahí que, lo

que en una época no es visto como intencional puede ser comprendido como tal por la siguiente, etc. Para ejemplificar y demostrar esta tesis, Mukařovský mostraba la variabilidad de la percepción de la intencionalidad artística a propósito de los diversos juicios que se sucedieron sobre la obra del poeta Machá, *Mayo* (cf. pp. 440-445).

Si la intencionalidad es la tendencia hacia la unificación semántica de la obra, todo lo que impide en la obra dicha unificación será percibido como no intencional. De acuerdo con esta distinción, Mukařovský cree que la historia del arte puede explicarse observando los periodos que han otorgado un énfasis mayor a la intencionalidad y los que se han fijado en la no intencionalidad. Ahora bien, independientemente del énfasis de cada periodo histórico, ambos elementos participan de la creación y recepción de la obra de arte: por ejemplo, durante el clasicismo, momento de clara defensa del ideal de la intencionalidad, también se dieron casos de no intencionalidad. Aunque nos cueste creerlo desde nuestra perspectiva actual, las tragedias de Racine fueron percibidas por sus contemporáneos como llenas de elementos no intencionales (defectos contra el decoro). Los periodos que sitúan el placer estético en la percepción de la unidad artística siempre valoran negativamente los elementos que se salen de la intencionalidad semántica de la obra. Sin embargo, advertía Mukařovský retomando los argumentos expuestos en 1936, el displacer estético es muchas veces el contrapunto necesario para producir el placer estético: sólo la indiferencia estética es extra-artística, pero no lo es el displacer. Algunas poéticas –como la medieval, la folclórica (o la vanguardista, cabría añadir)- explotan precisamente el recurso a la alteración de la unidad semántica. De esta forma, en la obra compiten las emociones estéticas, producidas por la parte sígnica de la obra, con las emociones reales de la obra sentida como cosa. Mukařovský considera que, gracias a este doble reconocimiento, es posible por fin conjugar la teoría estética del placer como 'desinterés' con la teoría que le asigna al arte un papel fundamental en la transmisión de emociones (que sí interesan personal y subjetivamente). Las obra de arte, por tanto, producen tanto efectos mediados (sígnicos, estéticos) como inmediatos (sensación de realidad).

La identificación de un efecto de realidad inmediato gracias al poder sugestivo de los elementos no intencionales, repetimos, no puede dejar de recordar, aunque sea lejanamente, la teoría del extrañamiento de Shklovski. Es cierto que el teórico ruso nunca apuntó nada relativo a la proyección de valores e intereses vitales del receptor en la obra,

pero, en cambio, sí dejó bien claro que la fuga artística respecto de los códigos automáticos (aquellos que pueden identificarla como signo) se traducía en un no reconocimiento o visión placentera de los objetos. Por su parte, Mukařovský lo expresaba de esta manera:

> "Sólo la no intencionalidad es capaz de volver a la obra tan misteriosa para el receptor, como es misterioso para él un objeto cuyo propósito desconoce; sólo la no intencionalidad puede, gracias a su resistencia a la unificación semántica, estimular la actividad del receptor; sólo la no intencionalidad, cuya indeterminación da vía libre a las asociaciones más diversas, puede activar toda la experiencia vital del receptor y todas las tendencias conscientes y subconscientes de su personalidad en el momento de su contacto con la obra. Con todo esto, la no intencionalidad incorpora la obra artística al ámbito de los intereses vitales del receptor y otorga a la obra una perentoriedad que no podía ser alcanzada por el signo solo, porque en cada uno de los rasgos del signo el receptor percibiría una intención de otra persona distinta de él mismo
>
> Si el arte nos parece cada vez como algo nuevo e inusitado, es principalmente gracias a la no intencionalidad percibida en la obra. La no intencionalidad se renueva con cada generación y cada personalidad artística" (p. 449).

Digamos entonces que Shklovski apuntó tan sólo al origen de un proceso (el extrañamiento, la salida artística de los códigos automáticos de reconocimiento), que más tarde desarrollaría Mukařovský. Si bien la obra del teórico ruso no aparece citada en este artículo, sí lo hace el trabajo sobre el realismo artístico que Jakobson escribió en 1921, en el que las huellas del líder de *Opojaz* eran bastante notorias. En él, Jakobson defendía que el objetivo de las distintas rebeliones históricas respecto de la noción de realismo manejada por las escuelas literarias precedentes, perseguía la renovación de las técnicas del efecto de realidad, automatizadas en dichas escuelas. En términos bastantes próximos, Mukařovský añadía a esta 'reflexión colectiva': cuando las corrientes más anti-realistas proclaman que su finalidad es renovar la impresión de realidad, automatizada por los medios 'realistas' anteriores, "lo que reivindican a fin de cuentas es el hecho de revivir la no intencionalidad, que es necesaria para que la obra sea percibida como un asunto de importancia vital" (p. 450).

Ahora bien, advertía Mukařovský, lo expuesto no debe dar a entender que la no intencionalidad es más importante y esencial para el arte que la intencionalidad. Ambas se requieren recíprocamente, pues la primera sólo se percibe sobre el trasfondo de la segunda: sólo en el esfuerzo por encontrar la unificación semántica, podemos hallar obstáculos. La

intencionalidad y la no intencionalidad son sólo, pues, opuestos dialécticos que, bien mirado, constituyen una unidad:

> "Podría incluso decirse que la no intencionalidad es cierto tipo de intencionalidad, ya que la impresión de no intencionalidad nace en el receptor cuando fracasa el intento de aprehender la obra como semánticamente unificada o de englobar todo el artefacto artístico bajo un solo sentido unitario. La intencionalidad y la no intencionalidad, a pesar de estar en una constante tensión dialéctica, son esencialmente una sola cosa" (p. 453).

El opuesto mecánico, no dialéctico, de la unidad formada por la intencionalidad y la no intencionalidad artísticas sería tan sólo la indiferencia semántica, es decir, aquellos elementos que se quedan fuera del esfuerzo unificador semántico por resultar indiferentes para el receptor. Todo ello le llevaba a Mukařovský a la siguiente conclusión: puesto que la antinomia intencionalidad (la obra se percibe como signo) vs. no intencionalidad (la obra se percibe como cosa) es la antinomia básica del arte, y constituye una cuestión principalmente semántica (la unificación semántica de la obra vs. su negación), el enfoque más adecuado para estudiar el arte es el análisis semántico-estructural: toda estructura es semántica, toda semántica es estructural. El análisis semántico-estructural sobrepasa la construcción interna de la obra (la dimensión sígnica, colectiva, histórica y socialmente condicionada) para conectarla con su exterior genético y contextual, y con su actuación directa sobre la vida psíquica del hombre (su dimensión más personal y, al mismo tiempo, más universal).

Por último, cabe señalar que, de acuerdo con la tradición inaugurada por el formalismo ruso, Mukařovský se preocupó también por adoptar una metodología flexible que no acabara con la complejidad y el dinamismo del arte. De ahí que en el artículo-programa que escribió en 1940 para exponer las características principales del método estructural ("El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria") optara por los términos de 'posición' o 'postura' metodológica antes que por los de 'teoría' o 'método': el estructuralismo, tal y como lo concebía Mukařovský, a diferencia de las teorías y métodos tradicionales, existe con independencia de determinadas reglas de trabajo y conocimientos, pudiendo evolucionar respecto de éstos. Desde este punto de vista, el estructuralismo puede ser considerado como una 'etapa del pensamiento científico', alcanzada por diversas ciencias como la psicología, la lingüística, la estética, la teoría e historia de las artes, la sociología, la biología, etc. Así, la ciencia estructural no conceden tanta importancia a los

descubrimientos aislados de la investigación individual como a la elaboración sistemática de los resultados ya alcanzados por las diversas ciencias.

¿En qué consiste esa 'etapa del pensamiento científico' que Mukařovský describe como estructural? Simplemente en el reconocimiento de que todo objeto posee una organización estructural, tiene un sentido que se construye a partir de las interrelaciones entre sus componentes (estructura). La fijación en las relaciones antes que en los propios componentes es la clave del dinamismo del método estructural, la que le permite dar cuenta del cambio al que está sometido todo objeto por el hecho de ser histórico, sin perder por ello de vista su identidad estructural. El estructuralismo de Mukařovský busca así cómo elaborar un nuevo tipo de 'concepto', más acorde con la complejidad de lo vivo (uno y diverso al mismo tiempo), que supere el tipo de esquemas estáticos y apriorísticos característicos de las ciencias:

> "Cada concepto es determinado por los demás conceptos, a la vez que los determina a ellos, de modo que podría ser definido más precisamente por el lugar que ocupa en el sistema conceptual correspondiente, que por la descripción de su contenido, porque mientras el concepto está en uso, su contenido se transforma continuamente. Sólo la correlación interna confiere a los conceptos individuales un 'sentido' que trasciende la mera delimitación de su contenido. Por tanto, el estructuralismo ve en el concepto un medio energético para una aprehensión siempre nueva de la realidad, siempre capaz de restructuración interna y de readaptación" (p. 271).

Los conceptos que maneja este estructuralismo son 'medios energéticos' porque el objeto del que tratan de dar cuenta no es tanto un objeto material concreto como una energía, la "manifestación externa de una estructura inmaterial, es decir, un equilibrio dinámico de las fuerzas representadas por sus componentes" (p. 275). Esta energía inmaterial se observa desde dos puntos de vista: interno o micro-estructural, como el movimiento resultante de la interrelación de las partes que conforman el objeto de estudio (la estructura); y externo o macro-estructural, como el movimiento que pone en relación diversas estructuras entre sí. En el ámbito concreto de la estética, a la que pertenecen los trabajos de Mukařovský a partir de los años treinta, ello se traduce en: 1) un estudio de la constante transformación y reagrupación de los componentes de la estructura artística, compuesta de un primer plano –el de los componentes estéticamente actualizados por contravenir las normas artísticas vigentes- que destaca sobre el fondo de los componentes convencionales. 2) un estudio de las interferencias entre las estructuras artísticas y las

estructuras sociales. En este punto, Mukařovský distinguía entre el arte dirigido (resultante de una influencia de la sociedad en el arte) y el arte comprometido (como resultado de la influencia de éste sobre la sociedad). El análisis de la dialéctica entre lo artístico y lo extra-artístico es de vital importancia porque lo estético es, ante todo, una de las actitudes básicas del hombre –junto con la actitud práctica y la teórica- hacia la realidad. Por ello, para Mukařovský, aquellas teorías estéticas que reducen al arte a uno solo de sus numerosos aspectos (placer, emoción, expresión o conocimiento) no hacen justicia a su alcance y a su importancia en la formación de la actitud general del hombre hacia el mundo[24]. La evolución de la esfera estética nunca se comprenderá en su justa medida si no se examinan sus relaciones con lo estético extra-artístico y lo extra-artístico.

En cuanto a las relaciones entre las estructuras de las diferentes artes, Mukařovský consideraba que el conjunto de las artes forma una superestructura por lo que "la historia de cada una de las artes podría describirse como la secuencia de sus contactos transitorios con otras artes" (p. 283). Un análisis comparativo de las artes puede además revelar cómo los aspectos que parecen específicos de una sola disciplina artística son, en realidad, rasgos generales del arte.

Vemos, por tanto, cómo el estructuralismo propuesto por Mukařovský continúa y extiende la 'corriente' de pensamiento abierta por sus predecesores rusos, buscando la manera de combinar la consideración de la especificidad formal literaria con el intercambio que se produce entre esta estructura autorregulada y las demás estructuras sociales no artísticas. Como resultado de ello, el teórico checo da con un modelo complejo de sistema, pero cuyos fundamentos funcional-finalistas ya estaban en el modelo más simple del formalismo ruso. Ambos modelos presentan, pues, un entendimiento del arte como proceso de cambio y lucha contra los automatismos, que los aleja de la noción estática de sistema manejada por los estructuralismos posteriores. La línea de pensamiento literario inaugurada

[24] En "Función, norma y valor como hechos sociales" (1936), Mukařovský observaba cómo, si bien de manera secundaria, la función estética también aparecía vinculada a actividades extra-estéticas: su poder de dirigir la atención hacia sí misma explica su aparición en otras praxis sociales para aislar o destacar las propiedades de una acción u objeto (relaciones entre la función estética y la función erótica); por el placer que va asociado a ella, se emplea asimismo para facilitar ciertas acciones (relaciones entre la función estética y la función educativa); por último, la función estética entra en relación con la función económica, en el sentido de que ayuda a conservar las creaciones y las instituciones humanas que han perdido sus funciones prácticas originales, hasta que una época futura les vuelva a encontrar una nuevo uso. Este estudio comparado de la función estética con el resto de funciones, característico del estructuralismo checo (véanse las *Tesis*) será retomado por Jakobson en su famoso trabajo sobre "Lingüística y Poética" (1958, pp. 136-140).

por el modelo formalista sigue avanzando hasta hoy en día, ampliando y perfeccionando la noción compleja de forma como sistema de sistemas del estructuralismo funcional. La teoría de los polisistemas desarrollada por Itamar Even-Zohar en los años setenta (cf. Rinner, 1998), la propuesta 'meta-estructuralista' de E. Volek (1985), o más recientemente, la extensión del concepto tinianoviano de principio constructivo a una teoría de las épocas literarias, llevada a cabo por M. Weinstein (2005), serían algunas de las muestras más significativas de esta continuación.

4. Una poética del extrañamiento: efectos desautomatizadores propuestos por Viktor Shklovski

A lo largo de nuestra exposición nos hemos referido en repetidas ocasiones al carácter asistemático y poco ortodoxo del pensamiento literario de Shklovski. Éste se distingue más por la creación de efectos iluminadores, fruto de sus análisis brillantes, que por los intentos de ordenar estos análisis en una exposición argumentada clara y linealmente. Shklovski salta de un análisis a otro, deja inconclusos algunos de sus razonamientos, extrae conclusiones generales que son rebatidas por él mismo unas líneas más adelante, etc. Por ello, tratar de ofrecer una sistematización de los procedimientos desautomatizadores (*priëm ostranenja*) que conforman la poética del extrañamiento de V. Shklovski, no nos parece la vía más adecuada para dar cuenta del pensamiento del formalista ruso. Sobre todo, porque cualquier procedimiento literario que Shklovski examina, tiene como finalidad crear un efecto desautomatizador. La desautomatización, ya lo hemos dicho, es más una función, un esquema de relaciones que en un momento dado puede cumplir un procedimiento, que un procedimiento literario concreto. La tarea se complica además, cuando observamos cómo Shklovski discrimina distintos matices o sub-efectos en el efecto general de la desautomatización, aplicando uno u otro según resulte más adecuado para explicar la acción del procedimiento que en esos momentos está analizando.

Por tanto, nos parece que lo más adecuado no es elaborar un catálogo de los distintos procedimientos extrañificadores –cualquier procedimiento, en tanto que literario, es o fue un procedimiento extrañificador- sino tratar de clarificar de qué formas distintas los procedimientos literarios alcanzan el fin estético de la desautomatización. No se trata tanto de hacer una nueva clasificación retórica de los procedimientos artísticos, como de describir los tipos de efecto posibles que dichos procedimientos pueden cumplir.

Los efectos desautomatizadores que analizamos a continuación no son efectos exclusivos del arte, por lo que es posible que se produzcan en situaciones extra-artísticas. Este hecho, no obstante, no les resta especificidad artística. Como decían los formalistas, no importa tanto el origen artístico o extra-artístico de un elemento como describir de qué manera se comporta dicho elemento en el interior de una obra literaria. Su diferencia

específica, por tanto, probablemente proviene del tipo de relaciones que se establecen entre los efectos desautomatizadores y los demás componentes de la obra de arte, creando un contexto específico que determina un tipo de respuesta estética diferente de la producida por dichos efectos en otros contextos. Por ejemplo, una adivinanza produce un efecto desautomatizador en tanto que exige de nosotros que abandonemos las vías interpretativas convencionales para encontrar la solución. O, un puzzle, exige una detención en la forma similar para poder ser reconstruido. El placer que produce resolverlos está, pues, emparentado con ciertos efectos literarios, pero no podría decirse que la adivinanza o el puzzle producen un efecto estético. El contexto lúdico de estos juegos determina que la tarea de resolverlos adquiera un cariz de reto mental, similar al que podría darse en el ajedrez, que difiere de lo que una obra de arte suele proponer. La 'solución' de la obra literaria desencadena un efecto de belleza, una resurrección de los objetos, que está ausente en estos juegos.

A pesar de que existen numerosas similitudes entre el contexto del juego y el contexto del arte, en cuanto que se trata de dos tipos de actividades desprovistas de una finalidad pragmática (cf. Núñez Ramos, 1998), dichas finalidades adquieren distintos propósitos en uno y otro caso. El arte requiere una actitud mucho menos activa –sin que por ello sea una actividad completamente pasiva- que la que requiere el juego. Éste ofrece unas pautas de actuación muy claras pero relativamente escasas, para permitir una mayor libertad de acción a sus participantes. Por el contrario, una obra de arte está repleta de señales interpretativas que nos obliga a respetar los caminos que el autor ha trazado –sean o no todos ellos completamente intencionales- en ella[1]. Más que una propuesta explícita de actuación, por tanto, lo que hace el arte es mostrarnos un mundo creado que nos obliga a situarnos en un lugar no automático para contemplarlo. Desde este lugar, el mundo de la obra se hace a un lado momentáneamente, para dejarnos a solas con la intensidad no mediada con que en estos casos se aparece la realidad.

En resumen, el arte crea un contexto específico en el que los diversos factores que allí se dan cita, están dispuestos intencionalmente para mostrar una realidad fuera de las vías automáticas de referencia. Cuando nos disponemos a recibir una obra artística no

[1] Como nos recordaba Shklovski: "Me decía Vsévolod Pudovkin que un director de cine es un hombre que abre una senda por la que es necesario marchar para encontrar la belleza" (Shklovski, 1975, pp. 229-230).

estamos predispuestos a superar un reto, a jugar un juego, etc., aunque este tipo de actividades puedan darse luego en el trabajo de descodificación de la obra. Ante todo, lo que nos disponemos a recibir es un relato especial –una historia, un acontecimiento, una visión, una experiencia, etc.- que suscita un tipo de expectativas en los lectores de acuerdo con el género adoptado por este 'relato'. Esta generación de expectativas es básica en tanto que va a ser rota en el momento en que comience el proceso de descodificación de la obra literaria: el mensaje literario no sigue los patrones habituales de representación ni los patrones artísticos convencionales. Se produce así el efecto de la desautomatización, pero dentro de un contexto artístico, en el que la actitud receptiva es bien distinta de la de otros contextos no artísticos en los que puedan aparecer estos efectos.

Pero nuestro objetivo en este capítulo no es el de discriminar los diversos efectos desautomatizadores que pueden darse en las distintas esferas de la praxis humana, sino simplemente observar su funcionamiento en la esfera artística. Obviamos, por tanto, la tarea de descripción de las características del contexto artístico, en las que habría que profundizar para comprender la especificidad de la desautomatización estética, y nos centramos directamente en la explicación de los efectos desautomatizadores que se producen en dicho contexto. Éstos son los siguientes:

1) *Todo procedimiento literario que exige un esfuerzo interpretativo extra y ralentiza la percepción es susceptible de provocar un efecto desautomatizador*.

En este apartado entran gran parte de los procedimientos artísticos estudiados por Shklovski bajo el término de *priëmy zatrudnennoj formy* (literalmente: procedimientos de la forma difícil), si bien cada uno provoca un esfuerzo interpretativo distinto en cada caso. En todos ellos, dicho esfuerzo implica una prolongación más allá de la duración normal de la percepción del objeto artístico.

a) Comencemos por el procedimiento de la imagen, examinado sobre todo en los primeros trabajos de Shklovski (1917, 1919). Si recordamos la teoría de Potebniá que se discutía en estos trabajos, la imagen más que exigir un esfuerzo facilitaba la tarea intelectiva. Una imagen vale más que mil palabras, latía de fondo tras la explicación de Potebniá. Shklovski la rebatía ofreciendo el contraejemplo de las imágenes poéticas oscuras que dificultaban la comprensión. De esta manera, Shklovski recuperaba el valor retórico de

la imagen y de los demás tropos que examinaba en sus trabajos: si la imagen es demasiado sencilla y habitual no forzará al lector a realizar una proyección imaginaria para comprenderla. La imagen percibida por cauces no imaginarios, en cierto sentido, ya no es una imagen. La imagen es una perífrasis que viene a sustituir el nombre ordinario de un objeto. Muchos nombres son en su origen imágenes que, con el uso, acaban por devenir nombres. Esto es: una ligazón fija y preestablecida entre el significante y el significado, entre el concepto y la cosa. Lo que la imagen provoca es que tengamos que establecer esa unión de nuevo. En este primer establecimiento del vínculo, palabra y cosa se comparan.

La imagen y la comparación están estrechamente emparentadas y con éstas, el paralelismo, que podríamos definir como una comparación a nivel de la frase. Subiendo de nivel textual, tal y como hacía Shklovski, desembocamos en el fenómeno de la rima (comparación entre frases) y en los *siuzhet* construidos por paralelismos (Tolstói). En un mismo apartado, debemos situar, pues, los procedimientos de la imagen, la comparación, la rima y el paralelismo (micro y macro-textual) como fenómenos que exigen un tipo similar de esfuerzo mental[2]. En todos estos casos, se obliga a la mente a trabajar poniendo en relación, bien dos segmentos lingüístico-semánticos entre sí, bien una expresión lingüística con su referente imaginado.

Para complicar esta operación y aumentar la dificultad interpretativa, existen básicamente dos procedimientos:

a1) El primero, de tipo semántico, consistiría en escoger para la comparación dos series semánticamente contrarias (oxímoron) o poco semejantes entre sí. En este caso, el esfuerzo por relacionar ambas series es aún mayor que en la comparación, pues el paralelismo es muchas veces difícil de encontrar. Si el esfuerzo es mayor, también lo es el efecto conseguido: la desemejanza ilumina más claramente cada término de la comparación. Este tipo de efecto, al que Shklovski se refería con las expresiones de 'creación de contrastes' o 'sensaciones diferenciales' (Christiansen), tiene un apoyo sintáctico y narrativo en la técnica de la yuxtaposición, practicada por él mismo en sus ensayos, y en los relatos sin *siuzhet*. La subordinación implica un tipo de relación sintáctica

[2] En "Literatura y cinematógrafo" (1923), Shklovski afirmaba que "la imagen es un tipo de paralelismo en el que la primera parte se ha dejado en silencio", para definir la construcción del *siuzhet* como una armazón basada en "una sensación de desigualdad, de ironía en cierta medida, que encuentra su solución al final del libro. En los casos más sencillos, el *siuzhet* puede ser definido como un paralelismo ampliamente desarrollado./ En cuanto al paralelismo, éste está emparentado con lo que llamamos la imagineidad" (p. 124).

que marca explícitamente el tipo de unión que debe establecerse entre las partes. La yuxtaposición, por el contrario, obliga a buscar este vínculo en el contexto, tarea que se complica cuando lo que se yuxtapone son elementos disonantes entre sí, como era el caso de las novelas sin *siuzhet* (Rózanov). La lógica del contraste y la yuxtaposición era además empleada por Shklovski –como se recordará- para referirse a la línea discontinua y violenta de la sucesión literaria. La historia literaria se entreteje como una novela sin *siuzhet*, como un collage en el que la novedad se introduce siempre enfrentando unos materiales y formas disonantes con los materiales y formas habituales de los géneros literarios encumbrados.

b) El segundo procedimiento, que podríamos resumir en la figura sintáctica del hipérbaton, consiste en desmenuzar las dos series que la comparación está poniendo en relación y dispersar los fragmentos en una disposición difícil de reordenar. Aquí entraría lo que Shklovski definía como el procedimiento del enigma (desorden de los rasgos semánticos) y su elevación al nivel superior narrativo: los *siuzhet* de las novelas de misterio, como puzzle que el lector debe recomponer. Igualmente, el procedimiento de la digresión, en tanto que supone la interposición de elementos que interrumpen el desarrollo lineal de la trama, estaría incluido dentro de esta categoría sintáctica del hipérbaton. Este tipo de dificultades sintácticas no tienen como fin la pura obstaculización de la percepción. No hay que olvidar que el desorden es un medio más para romper nuestras expectativas narrativas de la linealidad, para hacernos atender a la historia con un tipo de atención que no sigue lo que trata de adelantarle la convención automática, sino la propia historia desordenada.

c) En *La disimilitud de los similar* (1970), Shklovski escribía: "Un rasgo infrecuente, desplazado, no sólo sustituye al todo, sino da un nuevo carácter a la percepción del todo y renueva la forma de colocar el todo en el centro de la atención" (pp. 67-68). La sinécdoque se convertía así en el tercer tipo de esfuerzo interpretativo y proyección imaginaria, susceptible de provocar un efecto desautomatizador. Shklovski sabía que el automatismo perceptivo funcionaba identificando los objetos a partir de sus rasgos más vistosos y sobresalientes (cf. Shklovski, 1917). Este tipo de 'sinécdoque' automática no exigía ningún tipo de esfuerzo o proyección imaginaria. Sólo si el objeto es nombrado a partir de uno de sus rasgos menos habituales, la mente se ve obligada reconstruir imaginariamente el todo del que forma parte dicho rasgo. En este caso, el objeto no es

reconocido automáticamente, sino visto. En *Zoo* (1923), Shklovski daba el siguiente ejemplo sobre este procedimiento:

> "Para describir Dresde, se precisa, desde luego, más trabajo. Pero hay una salida, a la que se recurre a menudo en la nueva literatura rusa.
>
> Toma un detalle de Dresde, por ejemplo, que los automóviles son bonitos y están tapizados por dentro de tela gris a rayas.
>
> Luego, todo resulta sencillo, como para una grúa levantar una tonelada.
>
> Hay que asegurar que todo Dresde es gris a rayas, y el Elba una raya sobre el gris, y las casas grises, y la Madonna Sixtina gris a rayas" (pp. 70-71).

En cierto sentido, la sinécdoque o metonimia es el procedimiento principal que rige en toda creación artística. En *La cuerda del arco* (1975), Shklovski afirmaba que el arte es necesariamente metonímico, pues el escritor no puede nunca abarcar todos los rasgos de un objeto por muy exhaustiva que sea su descripción del mismo. Del mismo modo, todo *siuzhet* implica una selección de los hechos que se van a incluir en el relato. El arte, pues, es siempre selección y reducción del mundo, creación de uno nuevo a partir de la metonimia. Hay que distinguir, por tanto, este tipo de metonimia de alcance general de la metonimia empleada por algunos *siuzhet* como procedimiento específico constructivo. Tal era el caso, por ejemplo, de la novela *El lugarteniente Kizhé*, que Tiniánov escribió a partir de un hecho real sucedido en tiempos de Pablo I: un funcionario se equivocó en un informe y, en lugar de escribir "*porúchiki zhe*" (en cuanto a los mencionados tenientes) escribió "*porúchi kizhe*" (el teniente Mencionado [*Kizhé*]). A partir de ahí, el teniente salido del error del funcionario empezó a tener una vida en los informes, recibir dietas, e incluso ser acusado de intento de asesinato contra el zar y deportado a Siberia. Al novelar este hecho, advertía Shklovski, Tiniánov había creado un *siuzhet* metonímico, que reconstruía la vida del teniente imaginario Kizhé, a partir de un nombre ficticio.

Los procedimientos discursivos y narrativos (para la construcción del *siuzhet*) que hemos enumerado en los sub-apartados de (1) exigen, pues, todos ellos un esfuerzo interpretativo y una proyección imaginaria, que puede ser de tres tipos: comparación de dos términos más o menos semejantes (a, aı), reordenación (b) y compleción (c). Otros recursos que no hemos mencionado aquí pueden reducirse a una de estas tres operaciones básicas, emparentadas por el mecanismo general de la comparación[3]. Se trata, en definitiva, de

[3] En un nivel mayor de abstracción se podían resumir todas ellas en la operación general de la comparación: por ejemplo, en el caso de la metonimia y la sinécdoque, la mente debe establecer relaciones entre una parte y

obligar a la mente a establecer nuevos caminos, no transitados, por los que, conectando diferentes partes entre sí, llegar a formar una unidad mayor. Justamente, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, la cuestión de cómo la mente toma conciencia del hecho de que las representaciones unitarias no son sino el resultado de la recopilación y pegado de percepciones recibidas fragmentariamente, es uno de los problemas que ocupa a parte de las investigaciones neurológicas sobre la percepción estética (el conocido como '*binding problem'*).

2) *Todo procedimiento literario que bloquea los canales convencionales, preestablecidos y automáticos de la comprensión y/ o percepción, es susceptible de provocar un efecto desautomatizador.*

Los procedimientos descritos en (1) obstruyen las vías automáticas de la percepción planteando una dificultad interpretativa que finalmente es vencida. Por lo que, más que un bloqueo absoluto de los canales convencionales de intelección, estos procedimientos ralentizan (*zamedlenie*) su funcionamiento efectivo. Las observaciones de Shklovski al respecto nos descubren que cuando el teórico ruso habla de 'reconocimiento' (*uznavanie*) se está refiriendo en realidad a un tipo de operación identificadora automática, que habría que distinguir de este otro tipo de 'reconocimiento poético retardado', que podríamos denominar figuradamente con el término de 'anagnórisis', en tanto que en dicho recurso de la tragedia griega el reconocimiento pasa por una fase transitoria de no reconocimiento.

En el simple reconocimiento, el término que actúa como signo queda anulado por el objeto reconocido al que dicho signo apunta. En cambio, en la anagnórisis que se esconde tras toda metáfora, un término de la comparación apunta al otro sin quedar sustituido por él. Es más: no sólo cada término de la comparación 'sobrevive' al proceso del reconocimiento, sino que resurge vivificado por efecto de una iluminación recíproca. Recordemos que cuando Shklovski retomaba esta cuestión en *Sobre la prosa literaria* (1959), se caracterizaba con el término de 'irresolución interna' la comparación entre dos planos que toda imagen poética lleva a cabo. Años más tarde, en el prólogo que escribió para la

---

un todo porque éstos aparecen momentáneamente como series separadas. En una primera fase, pues, este proceso constituye una variante de la comparación. En cuanto al proceso de re-ordenación a la que obliga el enigma, el propio Shklovski se encargaba de revelar su relación con el procedimiento comparativo de establecer paralelos: "El enigma es un paralelismo en el que la primera parte ha sido omitida y en el que son posibles varias soluciones" ("Literatura y cinematógrafo", p. 127).

publicación póstuma de las memorias de I. Olesha, Shklovski explicaba el funcionamiento de este procedimiento con la siguiente observación:

> "No se encuentra, en todo el libro, una serie de hechos acabada sino la manifestación de un nuevo modo de percepción.
> Olesha tiene una visión láser.
> Las metáforas-*siuzhet*: ése es el sistema de visión de Olesha.
> Él ve al mismo tiempo la libélula y el hecho de que se parece a un avión.
> Olesha señala él mismo que ve las dos posibilidades: ninguno de los objetos remplaza al otro, sino que lo renueva.
> Un árbol en otoño se parece a una gitana, y veis el árbol y la mujer.
> Olesha dominaba el medio de despertar la frescura de la percepción, dominaba el carácter primero de las sensaciones" (1974, pp. 16-17).

Por tanto, pese a que los procedimientos examinados en (1) desembocan en un reconocimiento final, la mayor duración de este proceso –realizado en condiciones normales de forma automática- produce un cambio cualitativo del reconocimiento en visión, en percepción renovada. En términos semióticos, la operación descrita por Shklovski se correspondería con lo que U. Eco (1975) ha llamado hipercodificación. Junto a este tipo de procedimientos, existen otros que ponen toda su fuerza en el bloqueo de los canales del reconocimiento, no dejando otro recurso que el de las vías no automáticas para su aprehensión. Esta segunda operación se correspondería con la hipocodificación[4]. Dentro de ella, reconocemos dos tipos de fenómenos principalmente: el lenguaje transracional de la poesía futurista (*zaum*) y algunos de los procedimientos que Shklovski recoge con su término de *ostranenie*.

En el primer caso, el bloqueo de la referencia que produce la serie de sonidos sin significado lingüístico, ofrece la posibilidad de emplear otros cauces para su percepción. Los poemas son aprehendidos como una música que comunica contenidos no verbalizables, como una danza que se estimula en los órganos articulatorios. El tipo de semántica transracional que practicaron algunos poetas de la vanguardia rusa no sólo supone la explotación de otros recursos de la significación, sino la revelación radical de que todo

[4] Véase la definición de hipercodificación e hipocodificación en el capítulo "Historia y mapa del concepto". Si seguimos la distinción que hace Eco en *Obra abierta* (1962-1967), los procedimientos que hemos agrupado en (1) serían más propios del arte clasicista, mientras que este segundo tipo se correspondería con las aperturas de segundo grado promovidas por el arte de vanguardia. El placer estético no deriva ya del cierre de unas expectativas esperadas como de la espera de lo imprevisto. El recurso consistente en abrir crisis para cerrarlas a partir de los patrones estilísticos conocidos, había adquirido una inercia psicológica, que la vanguardia frenó sustituyéndolo por la creación de crisis continuas que impiden el cierre y abren la libertad interpretativa.

impacto estético tiene un componente que se recibe por vías no conscientes o del todo controlables. Esto nos indica que hay una parte del proceso receptivo que requiere, más que de una acción interpretativa, de una actitud que calificaremos de 'pasiva', en el sentido de abierta o alerta al mayor número de impresiones posible. Las acciones interpretativas conscientes implican una recepción de la obra de arte a partir de unos determinados códigos, que llevan en sí una preselección ya hecha de la información que va a ser recibida. Por ello, parte del impacto de la obra artística puede pasar desapercibido. Lo que el *zaum* pone de manifiesto es que, en parte, la necesidad constante de renovar los procedimientos literarios que examinábamos en (1), proviene de la conversión de ese impacto en un proceso demasiado consciente y por lo tanto cerrado ya a la sorpresa transracional.

Los futuristas rusos insistieron mucho en que el nuevo arte que proponían debía tratar de potenciar una nueva forma de percepción calificada de 'intuición superior' (Kruchënij, 1913[5]). El nuevo arte ya no expresa ideas claramente formulables sino "lo transracional (las partes irracionales, místicas y estéticas)" (ibidem, p. 79). En arte: "LA PALABRA TRASPASA EL SENTIDO" (ibidem). Ante la angustia declarada por los poetas románticos de saber insuficiente el lenguaje disponible para formular determinados pensamientos y estados del alma, Kruchënij proponía la creación de una lengua poética nueva, un modo nuevo de asociar entre sí las palabras, *capaz* de 'representar' lo ininteligible, lo invisible. La propuesta poética futurista constituye, por tanto, una alternativa original a la angustia romántica o al silencio místico, para alcanzar el significado supremo al que aspira toda poesía.

En cuanto al segundo procedimiento, debemos señalar que si bien la *ostranenie* no posee un carácter transracional como el de los versos futuristas, sí que favorece ese tipo de percepción abierta y alerta a la que acabamos de referirnos. Al presentar una realidad conocida como algo extraño, se consigue una suspensión de los mecanismos de reconocimiento, de los códigos preestablecidos. No obstante, en la mayoría de los ejemplos que ponía Shklovski, el extrañamiento era sólo temporal y el objeto no reconocido terminaba por volverse familiar, deshaciéndose así el bloqueo. En este caso, la *ostranenie* puede ser considerada como una variante del enigma examinado en (1,b), pues, al fin y al

[5] Este término lo habían tomado los futuristas de la obra filosófico-ocultista de P. Uspenski, *Tertium Oganum* (1912).

cabo, el extrañamiento no es sino una metáfora en la que se han invertido los términos de la comparación, un pequeño hipérbaton aplicado a la estructura lineal en la que habitualmente aparecen los términos de la comparación: el orden 'término a comparar + término que compara' se invierte, apareciendo antes la comparación que el término que se quiere comparar. Veamos un ejemplo de ello, tomado del propio Shklovski que, además de identificar este procedimiento en otros escritores, lo cultivó él mismo con profusión. En *La cuerda del arco* (1975), Shklovski comparaba una grúa con un 'ángel inclinado'. El símil no era una metáfora tradicional del tipo 'la grúa, [como] un ángel inclinado...', sino una imagen con los términos de la comparación invertidos:

> "Recuerdo, entre la niebla, al otro lado del puente Nikoláievski, un desconocido espectro inclinado: un ángel inclinado.
>
> Era la primera grúa que se vio entonces y que se elevaba más allá de los astilleros..." (p. 153).

El punto y aparte contribuye aún más a separar y retardar el cierre de la comparación. Durante unos instantes, antes del punto, se produce el no reconocimiento que provoca un tipo de percepción muy abierta y no encauzada todavía por ninguna lógica interpretativa concreta, que debe ser diferenciada de la proyección imaginaria esforzada descrita en (1).

No obstante, la técnica de la *ostranenie* puede ser empleada de forma que no sea posible reducir el extrañamiento provocado por ésta. Cuando el objeto de la literatura no es un objeto fácilmente identificable, sino más bien un tipo de experiencia difícil de clasificar dentro de los códigos preestablecidos, el extrañamiento aparece en su estado puro: abierto, no reducible a términos prefijados, aprehensible sólo si volvemos a presenciar el proceso de emergencia que dicha experiencia constituye. Éste no es sólo el caso de cierta poesía (transracional, mística) sino también el del género del relato fantástico. En tanto que uno y otro género literario se plantean la representación como una cuestión problemática, es posible establecer un puente entre ambos. En cierto sentido, la concepción futurista del lenguaje poético *zaum* se puede interpretar como un intento por sustituir una lógica de tipo semántico-racional por una lógica fónico-fantástica, en la que el lenguaje no representa nada sino que crea, residualmente, una realidad inesperada. Ahora bien, Shklovski teorizó muy poco sobre el lenguaje *zaum* futurista, y mucho menos sobre el género de la literatura fantástica. Sólo hemos encontrado una referencia clara a este tipo de extrañamiento en

Sobre la Teoría de la prosa (1925), cuando Shklovski utiliza el ejemplo de la novela *Klara Milich* para mostrar cómo en ocasiones la literatura fantástica deja detalles de la trama sin explicar para sugerir soluciones inverosímiles:

> "... en las soluciones dadas a las cosas fantásticas se deja normalmente un detalle sin solución, el cual parece dar a la cosa una nueva solución [...] Es por eso que el carácter fantástico de una obra es unas veces afirmado y unas veces negado. [...] Para el escritor, lo importante es hacer de manera que su obra sea susceptible de interpretaciones diversas, que permita esa 'incomprensibilidad' que se le reprochaba a Blok..." (p. 255).

Más adelante ahondaremos en esta cuestión. Baste con añadir de momento que este procedimiento de tipo (2) también es posible encontrarlo en la escritura del propio Shklovski, sobre todo en la que desarrolló durante los conflictivos años veinte. La tercera vía que Shklovski proponía en *Tercera fábrica* (1926) como la única que debía seguir el escritor, la ambigüedad y oscilación constantes de sus ideas que impiden una definición categorial, etc., son también manifestaciones de este efecto de bloqueo, característico del arte.

3) *Todo procedimiento literario que descubre el carácter convencional y automatizado de los procedimientos empleados por la literatura, es susceptible de provocar un efecto desautomatizador.*

En este último apartado incluimos, pues, los procedimientos meta-literarios e irónicos de la puesta al desnudo (*priëm obnaženie*), frecuentes sobre todo en la parodia. "En el arte apenas se produce una repetición completa de una forma, eso sólo es posible en la parodia", escribía Shklovski (1970, p. 132). En los capítulos precedentes ya hemos descrito con detalle suficiente el aprovechamiento de los automatismos que estos procedimientos empleaban para sacarles el último efecto estético. En este caso, el efecto adquiere un cariz irónico que lo distancia de los otros dos anteriores. El tercer efecto es el que denuncia más abiertamente el carácter mediado por códigos convencionales de nuestra relación con la realidad. Al mantener una distancia respecto de la propia obra, este tipo de procedimientos resulta también un modo óptimo para conseguir una visión más objetiva y analítica de la realidad a la que la obra apunta. Esto explica la interpretación de la desautomatización como efecto no sólo estético sino cognitivo, explotada por la crítica marxista y por el propio Shklovski en su última etapa.

El tercer efecto saca a relucir además que la desautomatización es siempre un mecanismo en dos tiempos: un primer movimiento consistente en bloquear los códigos automáticos, al que le sigue otro que busca otras vías (no automáticas) para realizar la percepción. Cuando una obra literaria se rige por convenciones demasiado automáticas remite más a sus propias convenciones que a su verdadero propósito artístico: provocar la visión estética de la realidad. Sin este segundo tiempo, el movimiento autotélico se convierte en un círculo cerrado que, o bien nos deja sumidos en la más absoluta incomprensión[6], o bien termina por provocarnos el efecto desautomatizador de la risa. Así lo resumía B. Tomashevski en su *Teoría de la literatura* (1928b), retomado las ideas de sus compañeros formalistas:

> "La puesta al desnudo del procedimiento tiene su origen en el hecho de que un procedimiento perceptible sólo tiene justificación estética cuando se hace perceptible voluntariamente. La perceptibilidad de un procedimiento que el autor quiere mantener oculto produce un efecto cómico (lo que no beneficia a la obra). Anticipándose a la posibilidad de una percepción de esta clase, el autor pone al desnudo el procedimiento" (p. 210).

Por último, hay que añadir que los procedimientos responsables de este efecto (3) se acercan a los procedimientos del efecto (1) en el uso que ambos hacen del recurso general de la comparación. Al igual que la puesta en relación de dos series semánticas heterogéneas tenía como consecuencia la iluminación recíproca de las series comparadas, la denuncia del convencionalismo de los procedimientos tiene como resultado la creación de un contraste iluminador: la percepción del carácter convencional de los procedimientos denunciados se hace más clara al tiempo que los procedimientos que 'ponen la denuncia' alcanzan un grado de realidad mayor. La libélula parece más libélula, el avión más avión. La convención resulta más convencional y el dedo acusador más real. Los procedimientos meta-ficticios de la puesta al desnudo nos llaman la atención sobre el carácter igualmente construido de realidad y ficción, y, al mismo tiempo, acentúan en esa comparación contrastiva la 'falsedad' de los procedimientos más caducos y la 'veracidad' de los empleados para revelar la automatización de los primeros.

[6] Entendemos aquí por 'incomprensión' la negación de un tipo de 'comprensión' muy amplia. La incomprensión absoluta es aquella que tampoco puede ser reducida por una vía no automática.

4.1. Esbozo para una teoría de los efectos literarios

La clasificación precedente nos va a servir asimismo para esbozar una teoría de los efectos literarios desautomatizadores. Hemos visto cómo se pueden distinguir tres sub-tipos de efectos dentro del efecto general de la desautomatización. O, dicho de otro modo, cómo la literatura emplea básicamente tres formas para renovar nuestros vínculos con la realidad: los procedimientos de la obstaculización formal (*priëm zatrudnennoj formy*), los procedimientos del extrañamiento (*priëm ostranenja*) y los procedimientos de la puesta al desnudo (*obnaženie priëma*). Lo que vamos a defender a continuación es que cada una de estas formas determina que la realidad reaparezca con un matiz estético diferente. Los sub-efectos examinados en el apartado (1) tenían en común la capacidad para mostrar una visión inhabitual de las cosas, ya sea a través de la nueva luz que adquieren comparadas o contrapuestas con otros objetos (imagen), ya sea por su presentación fragmentaria (metonimia/ sinécdoque) o desestructurada (hipérbaton). En cualquier caso, este cambio de perspectiva tenía como efecto la sustitución del nombre o etiqueta convencional a través del cual se reconocen las cosas, por su visión global. Desde este tipo de contemplación intensa y no automática, las cosas se nos muestran en su *belleza*[7].

Ahora bien, la literatura posee otros modos de crear impresiones estéticas. La literatura puede no tratar de iluminar ningún objeto concreto: el lenguaje transracional, la literatura fantástica o la poesía de los místicos, más que a un objeto dado se refieren a una experiencia de los límites, para la que no se dispone de otros medios de acercamiento. No hay términos lingüísticos o conceptuales que igualen o sean capaces de traducir dicha experiencia. Ante ella, sólo nos queda la *fascinación* creada por la referencia incierta, por aquello que no aparece en el roce de los límites pero que de alguna forma está, como no aparición.

La diferencia principal de los procedimientos responsables de este tipo de experiencia estética (2) con los procedimientos responsables del efecto (1) proviene, en el fondo, de la diferente concepción estética y lingüística que subyace a la creación literaria en cada caso. Los recursos extrañificadores de (1) son propios de una poética consciente de las

[7] Somos conscientes de que la noción de belleza que estamos manejando responde a un entendimiento moderno del arte, que debe ser matizada –si bien no esencialmente modificada- si se quiere aplicar a otras estéticas.

limitaciones lingüísticas para rescatar estéticamente el referente –de ahí su acción retardadora para promover otro tipo de mediación no automática- pero que todavía confía en los poderes lingüísticos de representación. Los procedimientos a los que nos referíamos en (2), por el contrario, provienen de una conciencia mucho más aguda sobre la dificultad de encontrar una fórmula lingüística que se iguale a la experiencia estética de los objetos. Dicha conciencia procede, en muchos casos, de que este tipo de procedimientos de efecto (2) toman como referencia objetos menos precisables (la poesía mística, por ejemplo) que los que apuntan los efectos de tipo (1). Pero la clave está, más que en el objeto, en el mayor o menor grado con que se plantea en cada caso el problema de la representación o traducción lingüística de una experiencia estética no lingüística. Uno de los teóricos de la literatura fantástica actuales más importantes, R. Bozzetto, nos da la clave de esta diferencia indirectamente, cuando observa en un trabajo sobre "Lovecraft y sus mitos íntimos" (1998), que la diferencia entre un objeto cotidiano y un objeto inconcebible (un monstruo) proviene muchas veces de la distinta mirada que en cada caso contempla el objeto en cuestión:

> "Un monstruo es un artefacto lingüístico, que adquiere una objetividad relativa porque se lo puede describir, si bien no en su totalidad. Señalemos que lo mismo ocurre con la gorra de Charles Bovary, imposible de representar, aunque el texto nos la ponga delante de los ojos. La diferencia está quizás en que el monstruo no está siendo visto por una mirada impasible, o irónica, como la del narrador desconocido que describe la famosa gorra. En general es percibido por una mirada aterrorizada o al menos perturbada, y el texto hace uso entonces de modalizadores y operadores de confusión".

Más adelante nos ocuparemos con mayor detalle de esta cuestión. Baste apuntar por el momento que, junto con los desvíos lingüísticos que caracterizan los procedimientos responsables del efecto (1), la literatura dispone de otro tipo de desvíos, que denominaremos 'referenciales' (efecto 2), mediante los que trata de acercarse a aquellas realidades no recogidas por los códigos convencionales. Si bien los procedimientos responsables del efecto (2) se plantean la representación como una cuestión problemática, de alguna manera tienen que hacer aparecer aquello que se resisten a nombrar. Uno de los procedimientos más habituales a los que se recurre para solventar esta contradicción es –como tendremos ocasión de mostrar- la literalización del sentido figurado. El carácter

inmaterial de lo figurado se encarna en un cuerpo literal e inconcebible, responsable de los efectos fantásticos de tipo (2).

Por último, junto con la belleza o fascinación, la literatura puede usar el efecto de la *ironía* para denunciar la mediación inevitable de toda referencia y conseguir así la aparición-sorpresa de la realidad. Junto con el efecto cómico que produce la puesta en evidencia de la convención literaria, sobreviene un efecto de deslumbramiento al revisar el referente, a expensas de esta convención desgastada. De ahí que este efecto no sea sólo empleado en la parodia, sino también en muchos otros textos que se valen de recursos meta-ficticios para autentificar su propia existencia ficticia. Tiniánov ya se había referido a ello al distinguir entre la parodicidad (*parodijnost'*) o utilización de este tipo de efecto con fines paródicos, y la parodialidad (*parodičnost'*), esto es, el empleo de formas paródicas sin una función paródica (cf. Hansen-Löve, 1988; Weinstein, 1996).

De acuerdo con las observaciones críticas de Shklovski, la literatura parece manejar, por tanto, estos tres tipos de efecto: belleza, inquietud fascinante y sorpresa irónica y meta-ficticia. Ahora bien, esta hipótesis teórica debe ser corroborada y ejemplificada en las propias obras literarias. Para ello, hemos escogido unos textos de Carlos Fuentes, José Donoso y Paul Auster, que a nuestro juicio representan de manera muy clara los distintos efectos desautomatizadores a los que nos estamos refiriendo. El análisis que realizamos a continuación deberá corregir –y en cierta medida 'desmentir'- nuestra hipótesis teórica, en el sentido de que la pureza de los criterios teóricos elaborados para establecer la distinción entre los efectos desautomatizadores, nunca aparece confirmada tal cual en la práctica híbrida de las obras literarias (y más aún, cuando se trata de efectos íntimamente emparentados entre sí).

Ya hemos visto la fragilidad de la frontera que separa el efecto (1) del efecto (2). Como veremos, cierto uso del efecto (3) puede desembocar también en un efecto de tipo (2). Esta permeabilidad se explica porque todos ellos cumplen una única finalidad: promover una percepción estética no automática. Ello nos previene del peligro simplificador en el que a veces incurre la teoría: al asignar un efecto diferente a los distintos tipos de procedimientos artísticos hemos podido dar a entender, quizás, que la belleza es un efecto exclusivo de los procedimientos de tipo 1. Sin embargo, en tanto que efectos artísticos, los distintos tipos descritos producen todos ellos belleza. Tan sólo hemos querido

hacer notar que los procedimientos examinados en 2 y 3 añaden otros matices estéticos al de la belleza o recuperación intensa del referente.

Tampoco es posible, a nuestro juicio, establecer una equivalencia justa entre la teoría de los efectos desautomatizadores que estamos proponiendo y la teoría de los géneros literarios. A primera vista, se podría asignar el efecto (1) al género lírico, el efecto (2) a la literatura fantástica y el (3) a la humorística, pero en realidad, se trata más de una tendencia que de un efecto claramente adscrito a cada género literario. De ahí que sea posible encontrar estos efectos en casi cualquier género: en tanto que el efecto (1) corresponde a los recursos literarios más conocidos y familiares con la tradición retórica, es posible encontrarlo en cualquier texto literario, independientemente de su género. En cuanto al efecto (2), ya hemos mencionado junto con la literatura fantástica, el caso de la poesía transracional o el de la poesía mística. Por último, el efecto (3) aparece allí donde es empleado cualquier recurso meta-literario, ya sea con fines paródicos, político-sociales (el teatro de Brecht) o con miras a crear una mayor sensación de verosimilitud ficticia (Cervantes, Sterne). Por tanto, tan sólo se puede hablar de una dominancia de un determinado efecto sobre los otros en cada obra literaria. Es decir: es posible encontrar al menos dos tipos de efectos desautomatizadores en una obra literaria pero, normalmente, uno de ellos será el dominante en ella, definiendo así el carácter de su efecto global: belleza, inquietud/ fascinación, comicidad/ denuncia.

Asimismo, tampoco sería del todo correcto emplear la teoría de los efectos desautomatizadores para elaborar una reclasificación general de los recursos retóricos tradicionales según cumplan uno u otro efecto. Por ejemplo, el recurso poético de las estructuras pleonásticas, que no hemos mencionado en el recorrido por la obra de Shklovski, podría corresponderse a simple vista con los efectos de tipo (3) de nuestra clasificación: una repetición redundante, contraria a la economía comunicativa del estándar, llama la atención sobre el carácter convencional del lenguaje como instrumento referencial, por lo que se puede considerar como un recurso meta-literario. Sin embargo, una estructura pleonástica como la anáfora puede producir el efecto (3) en un determinado contexto, pero también puede entrar dentro del tipo de procedimiento analizado en el caso ejemplar de la metonimia (1,c), en un contexto diferente: la reiteración de una palabra produce en este caso que ésta se destaque respecto de las palabras que la acompañan. La atención se fija

más en ella, reconstruyendo imaginariamente la totalidad de la que forma parte (cf. Shklovski, 1975, p. 58). Por tanto, no consideramos que sea posible llevar a cabo esta tarea de reclasificación en abstracto como una retórica de los efectos literarios. En tanto que el efecto desautomatizador se mide siempre en el contexto de su aparición, sólo la consideración de la red de relaciones en las que se inserta cada procedimiento nos puede llevar a una correcta clasificación del mismo en nuestra 'tabla de efectos'.

Con estas observaciones finales, tan sólo pretendemos ser fieles a la naturaleza dinámica y funcional de la desautomatización, mostrar a las claras el carácter ideal del modelo teórico que acabamos de describir. La desautomatización es un concepto teórico en tanto que aúna en una explicación unitaria los distintos aspectos de las estructuras literarias, construidos de acuerdo con una misma finalidad estética. Pero sobre todo es una herramienta de crítica literaria, pensada para medir el valor artístico de cada texto literario concreto. ¿Cuál es, pues, la utilidad de esta tabla?

En primer lugar, permite analizar las obras literarias formalmente pero sin olvidar la conexión de sus estructuras con el efecto estético perseguido. Cabe recordar en este punto que dicha tarea no afecta sólo a los procedimientos micro-estructurales de la *elocutio* sino también a los recursos macro-estructurales *inventivos* y *dispositivos*, como se encargó de demostrar V. Shklovski con sus análisis.

En segundo lugar, la tabla sirve para determinar la dominancia efectual de los distintos objetos que se proponen la Crítica y Teoría literarias (una obra, un autor, un género, un periodo artístico), si bien esta tarea se sale de los límites de nuestra investigación por razones de espacio y tiempo. Por el momento, debemos contentarnos tan sólo con proporcionar el modelo y aplicarlo a unas muestras que sirvan de representación ilustrativa y de estímulo para las investigaciones futuras.

4.2. Efecto (1): priëm zatrudnennoj formy

El efecto desautomatizador que habíamos clasificado como efecto (1) se corresponde con el resultado de 'belleza' que todo tropo o figura retórica proporciona. Cualquier análisis de una obra literaria lo encontrará tras los procedimientos empleados en su estructura. El propio V. Shklovski nos dio ya innumerables ejemplos en sus estudios sobre el lenguaje poético y el *siuzhet* de las obras en prosa. Lo importante aquí no es tanto identificarlo como mostrar de qué manera se estructura en cada obra concreta. Recuérdese que los procedimientos desautomatizadores se construyen siempre contra un fondo tradicional poético determinado, automatizado, con el fin de renovarlo y posibilitar la percepción estética del referente. En este sentido, conviene mostrar en el análisis cómo las innovaciones literarias que introduce un escritor parten siempre de una tradición determinada y generan, a su vez, un tipo de inercia técnica en las generaciones sucesivas. Hace ya casi treinta años, J. M. Pozuelo Yvancos (1977, 1979) demostró detalladamente con su tesis doctoral el funcionamiento de lo que aquí estamos denominando efecto (1), a propósito del lenguaje poético de la lírica de Quevedo. Los hallazgos poéticos de Quevedo radicaban en un hábil manejo de los tópicos de la tradición petrarquista y neo-platónica, para poder continuarla –de acuerdo con el principio clasicista de la *retractatio*- de forma renovada. Asimismo, A. García Berrio dedicó varios trabajos por entonces a construir un marco tipológico desde el que medir la originalidad y topicidad de los sonetos amorosos del siglo de oro español, mostrando las posibilidades analíticas que la Lingüística del Texto ofrecía a la crítica literaria para dilucidar estas cuestiones[1].

Por tanto, puesto que existen ya suficientes y valiosos estudios sobre el efecto desautomatizador (1), partiendo de los realizados por los propios formalistas hasta los casos recién mencionados en el contexto español (por citar sólo unas muestras representativas entre las muchas existentes), no vamos a detenernos más en esta cuestión. El objeto de esta tesis doctoral no se ha propuesto mostrar el valor desautomatizador de ningún escritor en

[1] Sobre todo, entre 1978 y 1985, A. García Berrio publicó diversos trabajos sobre esta investigación lingüístico-textual. Una síntesis de las conclusiones principales de este estudio se puede consultar en su *Teoría de la literatura* (1994), especialmente entre las páginas 135-166. Recientemente, en el capítulo tercero de su *Crítica literaria* (2004, pp. 75-88), el catedrático español muestra el valor artístico del soneto de Quevedo, "Amor constante más allá de la muerte", cuyos procedimientos formales lo distinguen como una pieza ejemplar dentro de la tradición lírica, e incluso dentro de la propia poesía de Quevedo, a la que pertenece.

concreto, sino la dimensión y alcance del concepto de la desautomatización para la Teoría y la Crítica literarias. Remitimos, pues, a estos estudios como ejemplos notables en los que se muestra el funcionamiento de dicho efecto.

4.3. Efecto (2): priëm ostranenja*. La literatura fantástica*

No ocurre lo mismo, sin embargo, con los efectos (2) y (3), confundidos muchas veces con el primero y para los que todavía no existen estudios concretos. Esto parece ser particularmente cierto para el caso del efecto (2)[2], en el que habíamos incluido los procedimientos de la poesía futurista (lenguaje transracional), la poesía mística o la literatura fantástica. En los capítulos precedentes habíamos anunciado que nos ocuparíamos de mostrarlo en este último caso. No se trata sólo de la relativa novedad de aplicar el concepto de Shklovski al caso de la literatura fantástica sino, sobre todo, de las grandes posibilidades heurísticas que dicho concepto proporciona para explicar el funcionamiento estético de este género literario.

El efecto desautomatizador tipo (2) lo habíamos definido como el resultante del bloqueo de los canales convencionales, preestablecidos y automáticos de la comprensión y/ o percepción. Su diferencia principal respecto del efecto (1) radica en que lleva a cabo una mimesis efectual de los objetos desde una perspectiva en la que se percibe de forma más consciente el problema de la representación. Dicha perspectiva problemática tiene como consecuencia inmediata una percepción más abierta que la ofrecida por los procedimientos de tipo (1), en tanto que el extrañamiento nunca llega a cerrarse con el reconocimiento retardado o anagnórisis del efecto (1). Veámoslo detenidamente con el caso de la literatura fantástica:

Desde su orígenes a finales del siglo XVIII, el género de la literatura fantástica está marcado por el problema de la representación: todas aquellas realidades maravillosas que, antes del siglo de las luces, encontraban su lugar de expresión y de ser, se encuentran desplazadas con el cambio de paradigma al rincón oscuro de lo irracional, lo inexistente,

[2] Para el efecto (3), en cambio, sí existen más estudios, en tanto que los trabajos dedicados al género paródico y a los procedimientos meta-literarios (o meta-ficticios), cuentan ya con una importante tradición. Véase, por ejemplo, *Palimpsestes* (1982) de G. Genette, o su última obra *Metalepse* (2004), dedicada en exclusiva al estudio de la figura retórica meta-ficticia que le da título. Para una relación de la bibliografía más importante sobre esta cuestión, véase el trabajo de E. Surace (1998).

etc. (cf. Campra, 1981; Bozzetto, "Peut-on parler de fantastique dans la littérature chinoise?", 1998). De ahí que el universo ficticio levantado por los relatos fantásticos del XIX se construya, como han observado distintos teóricos del género, como una crítica al universo dominante de la novela realista y a su confianza estrecha en los poderes de la representación lingüística. La introducción de elementos sobrenaturales en un mundo que, de partida, presenta una apariencia realista busca romper con la creencia de que no todo lo decible y explicable 'es', sino que la realidad es algo mucho más complejo y problemático. La caracterización del género, hecha por Todorov en 1970, situaba justamente la especificidad fantástica en una posición muy inestable, en tanto que se veía constantemente amenazada por el peligro de desplazarse hacia el ámbito de lo extraño (lo sobrenatural explicado) o hacia el de lo maravilloso (lo sobrenatural aceptado). Lo fantástico, pues, no constituye un mundo maravilloso en el que los elementos sobrenaturales no son percibidos como anormales, ni una anomalía explicable con las categorías del mundo real. La irrupción de lo fantástico debe mantenerse siempre en su extrañeza irreductible para que el relato conserve esa ambigüedad con la que Todorov caracterizaba el género.

La literatura fantástica se construye así como una poderosa excepción a la ley de máximos semánticos enunciada por T. Albaladejo (1986) para explicar los trasvases entre mundos ficticios con un grado diferente de verosimilitud (cf. Roas, 2001). Los elementos inverosímiles que aparecen en los relatos fantásticos no arrastran el universo ficticio de estas obras al grado de ficcionalidad más elevado (modelo de mundo de lo ficcional no verosímil). Justamente, la literatura fantástica se caracterizaría por situarse en el límite entre lo que Albaladejo ha clasificado como el modelo de mundo de lo ficcional verosímil y el modelo de mundo de lo ficcional no verosímil, impidiendo que el lector adscriba lo relatado a ninguno de ellos.

Tras Todorov, otros estudios han tratado de rectificar y matizar esta caracterización, pero básicamente se mantiene la idea del conflicto no resuelto como marca específica del género. Así, I. Bessière proponía en *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain* (1974), sustituir la oposición entre verosímil/ inverosímil manejada por Todorov por la confrontación de distintos verosímiles culturalmente convencionales[3]. Desde una perspectiva más relativista, Bessière observaba que tanto lo verosímil como lo inverosímil

[3] Siguiendo esta idea, R. Campra (1981) hablaba de superposición momentánea de dos órdenes incompatibles.

están igualmente construidos a partir de un sistema de creencias determinado, variable según la época y la cultura. La desestabilización propia de lo fantástico no se produce, pues, en una única dirección como apuntaba Todorov –la quiebra de lo aceptado como verdad ante la presencia de elementos inverosímiles-, sino que somete a examen todas las convenciones culturales. Lo fantástico revela cómo los "límites, que el hombre y la naturaleza asignan tradicionalmente al universo, no circunscriben ningún dominio natural o sobrenatural, porque, invenciones del hombre, son relativos y arbitrarios" (Bessière 1974, p. 86). El relato fantástico se construye no a partir de un nuevo orden de la realidad sino a partir de la muestra de la no coincidencia de los niveles del universo. Supone así una deconstrucción de los codificadores objetivos de la realidad (religión, esoterismo, filosofía), pero no mediante una argumentación intelectual sino simplemente "mediante su definición como un conjunto de sistemas de signos repentinamente no aptos para expresar y transformar, en el registro de la regulación y del orden, el acontecimiento situado en el núcleo del drama fantástico" (Bessière 1974, p. 87).

La manera que tiene el relato fantástico de deconstruir los codificadores objetivos de la realidad suele ser la puesta en evidencia de que dichos codificadores constituyen tan sólo un determinado punto de vista sobre la realidad que, desde su posición dominante, trata de ocultar la existencia de otras perspectivas. En este sentido, los procedimientos de la literatura fantástica no distan mucho, en ocasiones, de los empleados por la parodia. La tesis defendida por algunos teóricos del género como R. Jackson (1981) o L. Vax (1980) insistía precisamente en la función de lo fantástico como subversión del orden simbólico dominante, represivo e insuficiente para dar cuenta de la complejidad real, mediante la representación de todas aquellas realidades que la cultura oficial condena como esotéricas, femeninas, etc[4]. Haciendo un paralelismo con la teoría del lenguaje literario, se puede decir que el orden simbólico dominante actúa como norma a partir de la cual se establecen los desvíos (en este caso referenciales) provenientes de aquellos estratos que el sistema dominante considera inaceptables. De ahí que, como señala Jackson, "dar entrada a lo

[4] Lo fantástico supone así, una revalorización de los valores negativos, "apreciando lo que rechazan la ciencia, la moral, la religión y el buen gusto: prodigios que perturban el orden del mundo" (Vax, 1980, p. 18). La descripción hecha por estos investigadores coincide en lo esencial con lo que Todorov (1970) denominaba en su trabajo 'los temas del *tú*'.

fantástico implica sustituir la familiaridad, la comodidad, *das Heimlich*, por lo extraño, lo intranquilizador, lo misterioso" (Jackson 1981, p. 150).

La literatura fantástica, por tanto, exige constantemente mediante su crítica contra los modos habituales de la representación ampliar la noción de realidad y de realismo. Recuérdese que este tema ya había sido abordado por los formalistas al reflexionar sobre el carácter convencional y dinámico del concepto de 'realismo', en continua evolución para producir un efecto de realidad (Jakobson, 1921). V. Shklovski retomaba sus argumentos de juventud a propósito de esta cuestión en una de sus obras tardías, afirmando:

> "Tolstoi basaba todo su realismo en la actitud escéptica ante lo que se acepta comúnmente, parafraseando la vida con otras palabras no automáticas.
> De esta manera el arte 'excéntrico' puede ser un arte realista.
> Es la tendencia de todo arte" (1940, p. 108).

De ahí que, en el ámbito de la teoría de lo fantástico, investigadores como M. J. Nandorfy (1991) hayan propuesto sustituir las definiciones negativas del género (Todorov, Jackson) por otras que lo incluyan dentro del concepto de mimesis y de realidad. Lo que habría que hacer, por tanto, no es oponer lo fantástico a otros órdenes para definirlo, sino ensanchar la noción tradicional de mimesis para poder incluir en ella a lo fantástico. El propio término de 'realidad' presenta ya etimológicamente una noción muy restringida de lo real. Realidad deriva de *res* (cosa) y de *revi* (pensar). Ahora bien, 'todo lo que es pensable' no equivale necesariamente a 'todo lo que es'. Hay cosas inconcebibles que sin embargo son. Como consecuencia de lo que la física ha llamado la 'complementariedad', "lo que experimentamos no es la realidad externa, sino nuestra *interacción* con ella" (Nandorfy 1991, p. 244). Por tanto, argumentaba Nandorfy, en lugar de seguir separando la experiencia en los ámbitos de lo real y de lo irreal, habría que entender que la realidad incluye niveles de experiencia diferentes. De acuerdo con esto, la literatura tradicionalmente considerada como realista no sería sino aquella que imita una determinada idea de la realidad proveniente de un determinado enfoque.

En la misma línea, el estudio que Alazraki (1990) llevaba a cabo sobre la obra de Julio Cortázar, proponía el término de lo 'neofantástico' para diferenciar la noción amplia de realidad manejada por el escritor argentino de la noción negativa con que se viene definiendo 'lo fantástico'. Lo neofantástico no es lo contrario de lo real sino aquello que es más real que la propia realidad, automatizada por la "gran costumbre" que domina en

nuestra percepción y concepción de la misma. Tanto en los cuentos de Cortázar como en sus reflexiones sobre el relato fantástico, se expresa esta idea de que lo fantástico revela la cara oculta de una realidad que pocas veces logramos ver pero que sin embargo es más real que aquélla[5]. Alazraki definía los textos neofantásticos no como "intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural –como se propuso el género fantástico en el siglo XIX-, sino esfuerzos orientados a intuirla y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida" (p. 276). Mientras que el propósito de los textos fantásticos del XIX es el de crear terror, la intención de los textos neofantásticos del XX no es más que el de expresar atisbos de sinrazón que se resisten a ser expresados por el lenguaje de la comunicación, que no entran en el sistema conceptual racional y científico con que nos manejamos a diario.

Las observaciones de Alazraki nos llevan a la cuestión de la evolución de la literatura fantástica, abierta ya por Todorov (1970) cuando afirmaba que la *Metamorfosis* de Kafka cerraba el género tal y como había sido descrito en su estudio. Efectivamente, frente a las reacciones terroríficas que caracterizan a los personajes de los relatos decimonónicos, G. Samsa apenas parece asombrarse por los sucesos sobrenaturales que irrumpen en su vida cotidiana. Lo mismo ocurre con gran parte de los cuentos de Cortázar y con toda la literatura hispanoamericana que se ha metido bajo el epígrafe de lo 'real maravilloso'. Tomando prestada de Shklovski su teoría de la evolución literaria, podríamos explicar este fenómeno observando que, debido a que los efectos fantásticos que dan identidad al género se automatizan, la literatura fantástica busca mediante diferentes hibridaciones y cambios, renovar sus posibilidades estéticas. Los teóricos de lo fantástico, por su parte, han esbozado diversas propuestas para clasificar los géneros afines a lo fantástico (la novela gótica, lo real maravilloso, la fantasía heroica, la ciencia ficción, ...)[6], así como para dar cuenta de la evolución experimentada por el género.

---

[5] En palabras del propio Cortázar: "Maravillosa en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones. [...] Para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir" (citado por Alazraki 1990, pp. 275-276).

[6] Véase R. Bozzetto, «Eugène Sue ou le fantastique d'un romantique» (1982), « L'archéologie, le fantastique et la science-fiction. Fantastique et science-fiction: deux regards sur un thème » (1990), « Le fantastique « fin

R. Bozzetto ha hablado en diferentes trabajos[7] de tres tipos de efecto fantástico, para distinguir los tres grandes subgéneros que hasta el momento ha desarrollado la literatura fantástica a lo largo de su historia: 1) el efecto de ambigüedad, cuyo modelo lo constituyen los cuentos fantásticos clásicos del XIX, consistente en crear una vacilación irresoluble que permita la aparición de lo impensable. Este efecto se consigue mediante lo que J. Bellemin-Noël denominó la 'retórica de lo indecible', es decir, todo un conjunto de procedimientos sugestivos (a los que aludiremos un poco más adelante) que consiguen crear una impresión terrorífica sin necesidad de nombrar o presentar nunca claramente el objeto del terror. Frente a este tipo de efecto, eje central de muchos textos fantásticos, algunos autores como H. P. Lovecraft o S. King han construido sus narraciones alrededor de lo que Bozzetto denomina: 2) el efecto terrorífico que resulta de mostrar al monstruo (*monstration*) con un estilo descriptivo crudo que no escatima en detalles repugnantes y violentos. El miedo, en este caso, ya no proviene de una desestabilización subjetiva, sino del contacto 'real' con el objeto terrorífico. Lo impensable se muestra y nos mancha de sangre. 3) Por último, estarían los textos cuyos personajes –y los lectores- experimentan un efecto de estupefacción (*sideration*) ante los sucesos increíbles que irrumpen en su universo cotidiano. Estamos ante el caso de los relatos de Kafka o Cortázar, en los que los personajes parecen aceptar lo imposible con una 'serenidad crispada' y una suerte de indiferencia hacia el misterio de las cosas.

En cualquier caso, es posible encontrar una identidad categorial común bajo los diferentes efectos de lo fantástico: todos ellos nos obligan a replantearnos nuestra noción más automatizada de realidad, bajo un estado cuando menos de inquietud o extrañeza (si no de terror, como suele ser lo más habitual en este género). D. Roas (2001) ha definido la acción desautomatizadora del género de manera magistral, como sigue:

> "... la literatura fantástica nos obliga, más que ninguna otra, a leer referencialmente los textos [...], podríamos plantear lo fantástico como una especie

---

de siècle » (1991), « Un fantastique surréaliste: Marcel Bealu » (1994), « Ecrire comme un fou: *Mémoires d'un névropathe* » (1998), « Fantastique, religion, science-fiction et horreur moderne » (2001), « Fantastique et real maravilloso: le domaine latino-américain » (2002), « William Morris: naissance de l'heroic-fantasy » (2002), « Jules de Grandin et Thomas Carnaki: enquêtes dans le monde de la surnature » (2002), « Ann Radcliffe et l'un de ses romans gothiques : *L'Italien* » (2002).

[7] R. Bozzetto, « La production d'effets de fantastique en littérature et au cinéma », « Les récits d'horreur moderne, romans d'initiation? », « Une approche des textes produisant des effets de fantastique moderne » (1980), « Lovecraft et ses mythes intimes » (1998), "Fantastique, religion, science-fiction et horreur moderne", (2001), « Sur la piste de l'art fantastique... » (2002).

> de 'hiperrealismo', puesto que, además de reproducir las técnicas de los relatos realistas, obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes: sabemos que un texto es fantástico por su relación (conflictiva) con la realidad empírica. Porque el objetivo fundamental de todo relato fantástico es plantear la posibilidad de una quiebra de esa realidad empírica. Es por eso que va más allá del tipo de lectura que genera una narración realista o un relato maravilloso, donde al no plantearse trasgresión alguna [...] nuestra recepción, podríamos decirlo así, se automatiza, no necesita ese continuo entrar y salir del texto para comprender lo que está sucediendo y, sobre todo, lo que ese texto pretende. En definitiva, ante las historias narradas en los relatos fantásticos no podemos mantener nuestra recepción limitada a la realidad textual" (p. 26).

Por su parte, Todorov había concluido su famosa *Introducción a la literatura fantástica* (1970) con la calificación del género como "la quintaesencia de la literatura, en la medida en que el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de toda literatura, se convierte en su centro explícito" (p. 198). En cualquier caso y exageraciones aparte, nos sigue pareciendo esta definición como la más adecuada para caracterizar el género fantástico. El efecto (2) descrito en nuestra tabla permite, por tanto, englobar los diversos sub-efectos del género fantástico, desarrollados a lo largo de su evolución. Dichos sub-efectos se consiguen variando, según la época y el autor, el objeto y los medios empleados para causar ese 'cuestionamiento inquietante y no resuelto de la representación', que caracteriza de forma general al género fantástico.

Respecto del objeto, las interpretaciones van desde las que le asignan a este tipo de literatura una representación de lo inconsciente (Freud, 1919; Bellemin-Noël, 1972) hasta las que le otorgan un poder cognitivo especial sobre dimensiones humanas no simbolizables (Sartre, 1947; Vax, 1973; Alazraki, 1990, etc.). En cualquier caso, los autores coinciden en que el objeto de la literatura fantástica es un objeto sin nombre, una 'alteridad' difícil de identificar. J. Bellemin-Noël (1972) explicaba esta dificultad aludiendo al hecho de que la literatura fantástica no tiene un objeto o contenido específico sino tan sólo una lógica característica, similar a las estrategias de desvelamiento de lo inconsciente oculto. Desde una perspectiva estructuralista, Bellemin-Noël pensaba que la fascinación que ejerce la literatura fantástica proviene ante todo de una manera fantasmagórica y confusa de estructurar el material, antes que de la presencia de determinados 'temas' fantásticos. El contenido fantástico, por tanto, no es conocible separado de la forma fantástica en la que

aparece, al igual que el inconsciente no es el depósito de representaciones rechazadas sino el lugar mismo del rechazo:

> "El deseo carga su fusil con toda clase de pólvora, lo que importa realmente es disparar. La escritura procede de la misma forma, pero tira al blanco en lugar de cazar. ¿Qué les importa a ninguno de los dos el conejo? Como sucede en el juego de las figuras ocultas, el conejo siempre debe buscarse en el follaje tupido o sobre un árbol. La verdad que recuperamos en el ejercicio del inconsciente aparece siempre en otra parte, lejos de donde creíamos poder aguardarla y cuando ya no esperábamos su aparición; es el propio deseo o la escritura, cuya palabra se hace verdad en imágenes, cuya verdad es palabra en juego" (pp. 116-117).

Las observaciones de Bellemin-Noël evidencian, una vez más, el carácter esencialmente formal y procesual de los efectos estéticos sobre el que tanto insistieron los formalistas rusos. Lo que la acción desautomatizadora del efecto fantástico nos dice es que la realidad última es inobjetivable, intraducible, y por tanto, en lugar de tratar de nombrarla, debemos buscar cómo crear determinados procesos en los que ésta pueda aparecer. El nombre, el concepto, sólo remiten a una realidad lingüística, racional. Es más, el conocimiento como fenómeno empírico prelingüístico pierde siempre una parte de sí cuando trata de ser traducido a un lenguaje. Lo fantástico trataría de dar cuenta precisamente de aquella porción de realidad que experimentamos y que el lenguaje o cualquier otro sistema lógico se deja siempre por el camino[8]. De ahí que el arte renuncie a estos medios y obligue al receptor a situarse en un momento propicio para la revelación y el descubrimiento. La fascinación manejada por los relatos fantásticos pierde su cualidad de efecto en cuanto se descubre su objeto y pasa a ser una simple etiqueta asociada a éste. Es necesario, por tanto, no explicitar nunca del todo el objeto para que lo fantástico perdure como un estado.

Se comprende mejor ahora la naturaleza específica del efecto (2) que estamos tratando de ejemplificar con el caso de la literatura fantástica: su esteticidad no depende tanto de la creación de una asociación renovada entre el lenguaje y el referente, del descubrimiento sorpresivo de su conexión (efecto 1), como de una prolongación artificial

[8] En este sentido, Bessière (1974) afirmaba que lo fantástico tendía a lo "no tético", es decir, todo lo opuesto a la práctica de significación dominante, todo aquello que amenazaba con romper la tradición racionalista iniciada con Platón. Jackson (1981) recogía también esta idea cuando definía la función subversiva de lo fantástico como un intento de presentar un reverso de la formación cultural del sujeto, dominada por procesos simbólicos. Lo simbólico, entendido como "la unidad de competencia semántica y sintáctica que permite al aparición de la comunicación y la racionalidad" (p. 148), no es capaz de evocar aquello fuera de todo discurso racional, aquello que no es simbolizable, lo que no cabe dentro de las categorías de lo tético: lo otro.

del proceso de descubrir. La novedad que puedan introducir los procedimientos del efecto (1), lo hemos visto ya, termina siempre por convertirse en un salto automático que obliga a crear nuevas conexiones inhabituales. El efecto (2) parece haber aprendido esta lección, al descubrir que lo importante no es tanto la creación de nombres nuevos (que tarde o temprano pierden su potencial estético) como la construcción de un proceso referencial a salvo del automatismo. Para ello, multiplica los obstáculos que se interponen entre el procedimiento y su referente. De esta forma, la fascinación no termina nunca de concluir en tanto que el 'misterio' no se desvela nunca. Como decía Shklovski, al arte no le interesa llegar pronto a su término sino demorarse en un movimiento que parece no cerrarse. Evidentemente, la explotación de este tipo de efecto estético (2) es más propia de la modernidad que de épocas anteriores. Tal y como señalaba acertadamente J. Culler (1984), desde una concepción clasicista de la verdad como *homoiosis* (correspondencia, adecuación), la mimesis se entiende como la relación entre una representación y lo que verdaderamente le corresponde. En cambio, a partir de la consideración moderna de la verdad como *aletheia* (desvelamiento de lo oculto), la mimesis puede entenderse como la representación necesaria para este proceso de desvelamiento.

Resulta complicado, por todo ello, describir de qué manera se produce el mecanismo en dos tiempos con el que estamos caracterizando la desautomatización para el caso de este efecto (2). Según lo que acabamos de afirmar, parece imposible la salida del autotelismo del primer tiempo. Sin embargo, al finalizar la lectura del poema futurista o del relato fantástico se produce una comunicación, a la que por el momento calificaremos como comunicación *zaum*, valiéndonos del término ruso para indicar que se ha producido por cauces no exclusivamente racionales. Concordamos plenamente con Louis Vax (1980) cuando afirma que lo fantástico debe entenderse como una categoría estética, como un sentimiento que "no es inferido por el entendimiento, sino percibido con la sensibilidad, de igual modo que lo gracioso, lo trágico o lo cómico" (p. 18). O con M. J. Nandorfy (1991) cuando sostiene que la dificultad para expresar las experiencias arracionales narradas en los relatos fantásticos, proviene antes de las limitaciones de las lenguas indoeuropeas, íntimamente ligadas a la lógica, que de la irrealidad de aquéllas. Es más, si por algo nos asombran los hechos fantásticos, es precisamente porque sobrepasan tales sistemas lógico-racionales. Pero este sobrepasar también aporta un tipo de comunicación especial:

> "Experimentar miedo y maravilla equivale a entender de un modo muy específico, aún a pesar de que esa comprensión no pueda ser descrita. La experiencia subjetiva de la maravilla es un mensaje a la mente racional que implica que el objeto que ha generado la maravilla está siendo percibido y comprendido por vías distintas a la racional" (Zukav, *La danza de los maestros*; citado por Nandorfy, 1991, p. 249)[9].

De ahí que algunos pensadores, como J. P. Sartre (1947), hayan insistido en el poder cognitivo del género (si bien, repetimos, dicha cognición debería entenderse siempre como un tipo de conocimiento específico y distinto del proporcionado por vías racionales). Sobre todo a partir de Kafka, Sartre consideraba que "no hay más que un solo objeto fantástico: el hombre" (p. 97). Para el filósofo francés, lo fantástico sería uno de los medios artísticos de los que dispone el hombre para indagar imaginariamente sobre sí mismo, "una manera entre cien de devolverse su propia imagen" (p. 97). El hombre sólo puede conocerse desde sí mismo, mediante nociones humanas que le remiten de nuevo a él; no puede nunca aprehenderse y aprehender el mundo con la totalidad que le otorgaría un punto de vista exterior a él. La extrañeza que nos producen los hechos fantásticos permite situarnos en un difícil afuera desde el que contemplarnos sin la estrechez de miras de nuestro punto de vista humano e interno[10]. El extrañamiento no sería, pues, sino un rodeo necesario para llegar a nosotros mismos, tal y como observaba Eddington cuando afirmaba:

> "Hemos descubierto la extraña huella de un paso en la orilla de lo Desconocido. Para explicar su origen hemos edificado teorías sobre teorías. Por fin hemos conseguido reconstruir el ser que dejó esa huella y resulta que ese ser somos nosotros mismos".

Otros autores, en cambio, no creen en esta identificación sartreana entre lo desconocido y el hombre extrañado, y prefieren hablar de una alteridad irreductible a cualquier tipo de explicación humana. En opinión de I. Bessière (1974), la quiebra que produce lo fantástico proviene del fracaso que conlleva tratar de encontrarle una lógica a esta alteridad. Como seres humanos, pensamos que la alteridad también debe tener sus

[9] Compárese la cita de Nandorfy con la reflexión de Shklovski (1971a) a propósito del poder cognitivo del misterio: "El misterio también puede ser un modo de conocer la realidad./ Puede ser el descubrimiento de la verdad que se oculta tras lo habitual" (p. 344). Aunque, bien es verdad, que Shklovski nunca teorizó sobre el género fantástico, ya que encontraba esta propiedad del extrañamiento en toda novela. Así en esta misma obra, un poco más adelante, leemos: "La novela convencional contiene escenas que no sólo creemos, sino que también resultan interesantes porque dentro de lo cotidiano nos muestran lo insólito, que representa una verdad" (p. 349).

[10] Ésta era precisamente la función que le atribuía W. Iser (1990), a toda obra ficticia, independientemente de su carácter fantástico.

propias leyes, o algún tipo de racionalidad original. Inevitablemente humanizamos, nos apropiamos de lo desconocido, pero éste nos muestra constantemente cómo ignora nuestras razones. Los relatos fantásticos tratarían de imaginar de este modo –tarea imposible- la alteridad absoluta. Se trata, por tanto, de una actitud paradójica, puesto que al tiempo que invalida cualquier tipo de legalidad, se empeña –fracasando siempre- en encontrarle alguna lógica a la alteridad. Lo fantástico busca "plantear que la norma cotidiana se nos ha hecho extraña y, en consecuencia, reconocer nuestra dependencia, pero también –como forma de la adivinanza- plantear que estamos siempre preparados para admitir, para aceptar, para penetrar esa legalidad, para ligarnos a lo que nos domina, a lo que se nos escapa" (p. 99).

Por este lado, apuntaba Bessière, la literatura fantástica conecta con la literatura mística, en el sentido de que en ambas existe ese anhelo del más allá consistente en tratar de alcanzar el orden superior e inalcanzable de la alteridad (el orden más real), tras la constatación del carácter arbitrario de nuestro orden. Con la diferencia de que la alteridad, en el caso de la literatura fantástica, es percibida desde una perspectiva agnóstica que no puede identificarla de ningún modo. Como ha señalado S. Reisz (1989), lo que aterra en el relato fantástico no es tanto el monstruo, el vampiro, etc., como la aparición de seres o sucesos que no encajan en ningún tipo de explicación, ya sea racional o sobrenatural-convencional. Por su parte, Louis Vax (1980) ha sugerido una conexión similar al relacionar lo fantástico con lo religioso, en cuanto que en ambos casos se produce una mezcla ambigua de placer y temor como resultado del enfrentamiento humano ante los misterios impenetrables de la realidad, que lo superan sin poder aprehenderlos.

Por tanto y, paradójicamente, el género fantástico se caracteriza por hablar de, por ofrecer símbolos, a lo no simbolizable[11]. ¿Cómo significar con los signos que nos ofrece la

[11] Rasgo éste en el que concuerdan la mayoría de teóricos del género. R. Bozzetto (1990) lo ha expresado como sigue: "El texto fantástico no puede hablar de lo que habla puesto que aquello de lo que habla no está simbolizado. [...] Es cierto que podemos preguntarnos de qué está hecho ese impronunciable: las interpretaciones abundan del lado de lo inconsciente, del límite del lenguaje, o de la ideología. Pero esas interpretaciones, por sutiles y argumentadas que sean, sólo remiten a un discurso secundario SOBRE lo fantástico. No pueden pretender sustituir el 'continente negro' de lo fantástico en el marco de un discurso que sería el suyo" (pp. 241-242). Por su parte, M. Blanchot afirmaba que el sentido de los textos fantásticos "no puede ser aprehendido sino a través de una ficción y se disipa en cuanto se trata de comprenderlo por sí mismo... La narración... parece misteriosa porque dice todo lo que precisamente no soporta ser dicho" (citado por Sartre, 1947). Jackson (1981): dar entrada a lo fantástico "supone introducir zonas oscuras formadas por algo completamente 'otro' y oculto: los espacios que están más allá del control de la 'palabra' y de la 'mirada'" (p. 150). Alazraki (1990): los recursos ambiguos de lo fantástico no son sino "modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla" (p. 278).

lengua aquello que ningún signo recoge? Los teóricos de lo fantástico han elaborado distintas explicaciones para responder a esta pregunta. J. Bellemin-Noël (1972) sugería que la literatura fantástica significa por medio de 'operaciones fantasmagóricas' consistentes en "*fabricar lo designado con lo significado*, o, si se prefiere, de hacer creer en un referente mediante una cierta forma de manipular los signos. Con ello se pretende que el lector sitúe 'alguna cosa' tras las palabras" (p. 138) [12]. Con la expresión de 'retórica de lo indecible', el investigador francés trataba de dar cuenta de este peculiar proceder evocador de la literatura fantástica. Efectivamente, el monstruo, objeto o momento central de la trama de la mayoría de los relatos fantásticos, es siempre una figura indescriptible y, sin embargo, éstos se las arreglan para hacer entrar a la figura horrorosa de algún modo en escena. Los procedimientos más frecuentes van desde el neologismo[13] (por ejemplo, Chulú), la lítote (eso, aquello, esta cosa), o el reconocimiento explícito por parte de los protagonistas de la imposibilidad de describir lo que habían visto, hasta el uso de los tropos más diversos (era como...).

Los procedimientos descritos por Bellemin-Noël ponen de manifiesto la batalla constante del arte contra los automatismos lingüísticos también en el caso de la literatura fantástica. Ésta, pese a sus estrategias por preservar la experiencia de lo fantástico del lado de lo pre-lingüístico, también es susceptible de automatizarse. Las realidades fantásticas y terroríficas poseen también sus símbolos convencionales, como el del vampiro, el muerto viviente, etc. Las formas del terror encuentran pronto un nombre que acaba con su esencia otra y desconocida, un símbolo que nos ayuda a controlarlas: un ser que se alimenta de sangre podemos clasificarlo rápidamente como vampiro, que asusta más por la amenaza vital que constituye que por su origen desconocido. Al nombre de 'vampiro' vienen a añadírsele pronto las explicaciones sobre su peculiar naturaleza, y las estrategias para dominar el miedo y la amenaza que representa (la estaca, el agua bendita, el crucifijo, la ristra de ajos, etc.). Por eso, la verdadera criatura fantástica es aquella que escapa a cualquier tipo de estructura categórica, rompiendo por completo con "las legalidades conocidas y admitidas, las 'verdades' recibidas, todos los presupuestos no cuestionados en

[12] En términos bastante similares, S. Reisz (1989) se refería a cómo el universo fantástico no se muestra ni se demuestra, sino tan sólo se designa: encuadra y designa lo otro, pero no lo explica.

[13] Nótese la similitud entre los neologismos empleados por la literatura fantástica para bautizar a sus monstruos y las palabras *zaum*, mencionadas por Shklovski (1916) o Jakobson (1959), como términos 'vacíos' y eminentemente contextuales.

que se basa nuestra seguridad existencial" (Reisz, 1989, p. 206). Como recordaba Bozzetto (1990), los monstruos fantásticos son símbolos, pero símbolos de aquello que no se puede representar o concebir (por ejemplo, el vampiro sintetiza la contradicción del muerto y el vivo[14]). De esta manera, "el texto fantástico permite el advenimiento de lo amorfo y su alcance en el plano sensorial, al ser destituida la mirada y con ella los marcos que se desprenden de la estética de la representación[15]" (p. 238).

Por eso, los recursos lingüístico-referenciales de los relatos fantásticos estarían mucho más cerca de la semántica connotativa de la poesía que de la denotación lingüística del estándar o de la prosa realista más convencional. La literatura fantástica, como la poesía, participa así de la propiedad que J. Cohen (1979) denominó 'poeticidad', consistente en provocar un tipo de percepción totalizante que engloba al sujeto y al objeto en un mismo estado indiferenciado. En lo relatos fantásticos no se obtiene una percepción clara y distinta de los objetos, porque su fin no es éste sino la creación de un estado emocional que invade al sujeto apoderándose de él. El carácter totalizante de este tipo de percepción impide el distanciamiento y el control racional en la aprehensión del objeto. Lo fantástico tiene que ver, pues, con un estado provocado por la disolución de las fronteras que oponen y separan lo real de lo ilusorio: un estado difícilmente traducible por un metalenguaje estructurado binariamente, sin que pierda su condición de estado y se desnaturalice como nombre. Así lo afirmaba también Maurice Blanchot al constatar la incompatibilidad del sentimiento fantástico y su explicación: "miradlo de frente, tratad de expresar su sentido mediante palabras, y desaparece, pues, en fin de cuentas, hay que estar fuera o dentro. Pero si leéis la narración sin tratar de traducirla, os asalta por los lados"

[14] En este mismo sentido, M. J. Nandorfy había advertido cómo la literatura fantástica ampliaba de esta forma la noción dualista de la realidad: "Lo fantástico ensancha los angostos confines de la realidad racional y desestabiliza el lenguaje al jugar poéticamente con él, convirtiendo en metáforas expansivas lo que eran dicotomías reductivas" (Nandorfy 1991, p. 259). Así, aunque las dicotomías siguen condicionando nuestras percepciones, desde esta perspectiva se contemplan como implicadas en la expansión de la imaginación, sin obligarla a escoger entre uno de sus términos. La realidad debe enriquecerse, en lugar de restringirse, con la consideración de la diferencia.

[15] En opinión de Bozzetto, la literatura fantástica no sólo se aparta de los automatismos lingüísticos sino de los hábitos de la representación, centrada casi exclusivamente en el sentido de la vista. Por ello, los diversos procedimientos empleados por los relatos fantásticos buscan confundir tanto al lenguaje como a la mirada, permitiendo así la entrada en juego de los otros sentidos, menos intelectualizados: éstos pueden sentir la presencia de la alteridad sin necesidad de darle una forma o representación. La alteridad, lo otro es innombrable y por eso es pensado siempre como algo confuso o caótico. En los textos fantásticos, lo otro nunca se ve, se describe con términos confusos y sin embargo, está. Como afirmaba Levinas, "el roce del hay, es el horror" (citado por Bozzetto, 1990, p. 242).

(citado por Sartre, 1947). Por su parte, Bozzetto (1990) insiste en que el texto fantástico nunca puede ser traducido a un discurso, forzosamente racionalizante, pues "sólo el arte tiene la posibilidad de hacer que dure este instante ambiguo bajo la forma de un estado, de un texto, de una maquinaria cuyos engranajes –por mucho que los hayamos desmontado- siguen funcionando, lo que explica que podamos leer y releer los textos fantásticos y seguir fascinándonos con ellos" (p. 241).

En esto la literatura fantástica está emparentada muy de cerca con los mecanismos de la literatura policíaca, con la diferencia de que, en la segunda, dicho estado 'totalizante' acaba siempre por deshacerse con la explicación final. J. Cohen (1979) se había referido a cómo, en un principio, el misterio de las novelas policíacas no está localizado en un punto concreto sino que se trata de una atmósfera que ocupa todo el espacio de la novela: el culpable puede ser cualquiera, todo lugar en el que se detiene la 'cámara' narrativa produce miedo o intriga, por esta susceptibilidad. Sin embargo, cuando se desvela la identidad del asesino, se rompe la tensión que crea la poeticidad de este género y reaparece la estructura opositiva (si X era el asesino, Y o Z no lo son) que imposibilita la totalización del sentido y sus efectos estéticos. Parece, por tanto, que los elementos misteriosos de la novela policíaca no responden tanto a una la voluntad de renovar la percepción de la realidad, como a la de construir una trama laberíntica cuyo desciframiento constituye un simple entretenimiento para el lector. Así lo había advertido Shklovski en sus escasas reflexiones sobre este género:

> "La narración de un delito nos ayuda al instante a agudizar nuestra percepción de la vida, porque ya el propio delito es una trasgresión de lo cotidiano.
>
> Además, el delito contiene en sí un elemento de misterio; este misterio sugiere el análisis, la necesidad de examinar los fenómenos de la vida.
>
> Pero al mismo tiempo, el delito es el choque de uno con todos, y su análisis se convierte a veces en un juego para reconocer, que distrae al lector del análisis de la esencia de la vida" (Shklovski 1971a, p. 351).

El lenguaje empleado por los textos fantásticos que, como hemos visto, se acerca en muchas ocasiones más a la polisemia característica de la poesía que a la linealidad narrativa, ha sido también objeto de estudio de algunos ensayos, centrados en la caracterización del género fantástico a partir de sus rasgos lingüísticos subversivos. Tal es el caso de R. Campra, quien en su artículo "Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión" (1981), se valía del concepto greimasiano para examinar las características lingüísticas del

género. La autora argumentaba que la especificidad de lo fantástico no radicaba sólo –como insistían la mayoría de los teóricos- en una trasgresión semántica del modelo de mundo realista, sino que presentaba además manifestaciones en el nivel sintáctico y en el nivel verbal. "Como he intentado demostrar –afirmaba-, lo fantástico no es sólo un hecho de percepción del mundo representado, sino también de escritura, por lo que su caracterización puede ser definida históricamente según diferentes niveles" (p. 191). Es más, si bien la duda a nivel semántico caracteriza al género fantástico en sus inicios decimonónicos, en el siglo XX han predominado más los medios lingüístico-formales en este tipo de relatos para crear el efecto fantástico. De acuerdo con esto, Campra distinguía tres niveles de trasgresión fantástica:

En primer lugar, los relatos fantásticos cometen una trasgresión a nivel semántico, consistente en alterar el orden de la realidad –que varía según la concepción socio-cultural e histórica de la misma de cada época- mediante la irrupción de otro orden que va en contra de sus leyes. Para mostrar tal subversión, primero es necesario describir verosímilmente el orden de la realidad, producir un efecto de lo real que lo fantástico trastocará, principalmente prescindiendo de la motivación con que se traban los hechos en un universo ficticio verosímil: la falta de causalidad des-realiza lo real. Como indica Bozzetto (1990), la crítica del universo de la representación llevada a cabo por la literatura fantástica no se vale de un discurso subversivo, sino que aprovecha el discurso mimético para instalar en él la alteridad no mimetizable.

En segundo lugar, la estructuración macrosintáctica de la mayoría de los cuentos fantásticos va en contra de la *dispositio* habitual narrativa: la secuencia tradicional que parte de una situación de equilibrio, seguida de situación de ruptura para acabar con la reintegración del equilibrio inicial, es violada sistemáticamente por los relatos fantásticos, en los que la última etapa de dicha secuencia no suele cumplirse, quedando de esta manera incompleta[16]. Sintácticamente, pues, el relato fantástico trasgrede la dinámica convencional del texto, mostrando una falta casi total de causalidad y de finalidad, un desfase temporal entre fábula y *siuzhet*, un desplazamiento del nivel de funcionalidad de las acciones, etc.

[16] Aparentemente, el relato fantástico comparte con la novela policíaca el procedimiento que los formalistas rusos bautizaron como 'desenlace regresivo' (cf. Tomashevski, 1928b, pp. 189-190). "Pero –matiza Campra- en la literatura fantástica la secuencia final revela, no tanto los hechos de por sí, cuanto la naturaleza de éstos, y no proporciona una explicación exhaustiva (como en la novela policíaca), sino que deja entrever sólo algo de luz" (p. 182).

Las trasgresiones sintácticas a las que se refería Campra eran descritas por R. Bozzetto (1990) como estrategias metonímicas, que se opondrían a la estrategia metafórica predominante en el discurso realista. Muy próximo en esto a la concepción de Nandorfy, Bozzetto mostraba cómo las intenciones miméticas del discurso realista se basaban principalmente en dos presupuestos: el de que el mundo es representable u objetivable por medio de la narración, y el de que dicha representación pasa por la analogía. Dado el carácter necesariamente incompleto de la ficción, todo escritor debe realizar una selección de la realidad que produzca una ilusión creíble de la misma. La representación ficticia de la realidad trata de hacer *como si* fuera real desplegando toda una serie de estrategias para ocultar sus mecanismos ilusionistas. Se trata de la selección mimética que Shklovski había calificado como metonímica (vid. supra.), pero que Bozzetto definía como metafórica, basándose en las intenciones analógicas perseguidas por la sustitución de la parte por el todo de toda ficción narrativa: la novela realista busca crear una ficción análoga a la realidad.

En cambio, las estrategias empleadas por las ficciones fantásticas se caracterizaban como metonímicas, pues su misión no es tanto la de acercarse a lo verosímil como la de deconstruir la representación. De esta manera, el relato fantástico asocia por contigüidad –en lugar de por analogía- toda una serie de descripciones, acciones, etc., heterogéneas e incongruentes, que adquieren un sentido ambiguo y desestabilizante en virtud de la relación de proximidad que las une. Si la analogía se mueve en el campo semántico, en el campo del sentido, la metonimia lo hace en el campo empírico o pragmático: los acontecimientos se unen entre sí porque azarosamente se dan juntos en la realidad. Pero tales relaciones son lógicamente más débiles que las que instaura la metáfora, y dan entrada a lo irracional en el mundo. Efectivamente, si bien la metáfora constituye un procedimiento para acceder a la realidad al margen de las convenciones, su estructura analógica la aproxima más a los procesos racionales, dominantes en nuestra relación práctica con el mundo, que las relaciones de contigüidad empleados por la metonimia. Principalmente, las estrategias metonímicas son todas aquellas que unen los hechos por medio de aproximaciones desconcertantes, tales como la conversión de la coincidencia en ley, las series heterogéneas

de acciones, las leyes sospechosas, etc. [17] De esta forma, la coherencia de la trama, en gran parte responsable del efecto realista, se resquebraja y el lector se ve obligado a admitir excepcionalmente lo imposible. La función última de las diversas estrategias metonímicas sería para Bozzetto la de desautomatizar nuestra percepción de la realidad, crear la posibilidad de que ésta aparezca al margen de cualquier lenguaje que atenta contra su alteridad. Ante la fascinación que nos producen los acontecimientos fantásticos, "la realidad que pasaba desapercibida se convierte en problemática, encontrándose así 'presentificada' [...] Al mismo tiempo que llega a destruir de manera mecánica nuestra relación con el mundo representado, la metonimización instala la alteridad como PRESENCIA" (p. 225).

Por último, la trasgresión a nivel verbal se manifiesta en el uso de una adjetivación fuertemente connotada en las descripciones de la extrañeza fantástica, en el fenómeno que Campra denominaba como 'polisemia lineal'[18], o en la literalización de las metáforas (la sangre, símbolo de la vida, de la savia del cuerpo, se convierte en el alimento que el vampiro necesita literalmente para sobrevivir, etc.). Este último recurso era definido por Campra como la repercusión que un hecho puramente verbal puede llegar a tener en el plano semántico del relato. Como trataremos de hacer ver a continuación, la literatura fantástica cumple también, por medio de este peculiar procedimiento, con la función de revitalizar y desautomatizar los tópicos literarios.

4.4. La construcción del efecto fantástico en Aura *de Carlos Fuentes*

Una vez repasadas las propuestas teóricas más destacadas de la literatura fantástica para clarificar las características del efecto desautomatizador explotado por este género, corresponde ahora mostrar de qué manera actúa dicho efecto con el análisis de una muestra representativa de esta literatura. Hemos escogido para ello una obra de Carlos Fuentes, *Aura* (1962), en primer lugar por su calidad literaria, y en segundo lugar, porque representa

[17] Nótese las semejanzas entre las estrategias metonímicas descritas por Bozzetto y la sintaxis 'de collage' practicada por Shklovski, consistente en yuxtaponer frases y conjuntos textuales mayores omitiendo el nexo lógico de unión, para generar efectos desconcertantes (cf. "El contraste como fuente de efectos desautomatizadores").

[18] Al releer un relato fantástico desde el conocimiento de su final, descubrimos que muchas de las palabras del inicio están cargadas de un doble significado que al principio no percibimos. Se trata de lo que Todorov (1970) ya había identificado con la fórmula de 'la pan-significación del relato fantástico'.

un ejemplo paradigmático de texto fantástico clásico, construido con los procedimientos de la 'retórica de lo indecible', dispuestos para generar una ambigüedad no resuelta que desemboca en el efecto (2).

Con el fin de seguir más fácilmente el análisis de *Aura*, pasamos a resumir brevemente su argumento: Un joven historiador, llamado Felipe Montero, es contratado por una anciana enferma, la señora Consuelo, para redactar las memorias de su difunto esposo, el general Llorente. El protagonista masculino se traslada a la casa de la anciana, que vive allí con la única compañía de su sobrina Aura, para revisar los papeles del general. Pronto empieza a advertir que en aquella casa suceden cosas extrañas, pero decide no concederles demasiada importancia y dedicarse a su trabajo con el fin de cobrar un generoso sueldo. Durante su estancia se enamora de Aura y, progresivamente, experimenta cambios en su percepción, producidos por el ambiente insólito de la casa, que le llevarán a un estado final delirante. El suceso fantástico del relato, introducido hábilmente por Fuentes desde el comienzo, no se descubre hasta las últimas páginas, en el momento en que Felipe se da cuenta de que Aura, con la que ha mantenido relaciones sexuales, y la señora Consuelo, son en realidad la misma persona. Y no sólo eso: el desdoblamiento experimentado por el personaje femenino afecta también al protagonista masculino, que asiste con horror a la suplantación de su identidad por la del general Llorente.

El efecto estético (2) estructura de principio a fin este relato, que se construye por medio de una contraposición de opuestos que no desemboca nunca en un síntesis conciliadora. El resumen del argumento ya nos ha dado una pista sobre los términos empleados por Fuentes para generar estas oposiciones. Para dejarlos bien claros, el escritor mexicano precede su relato de la siguiente cita de J. Michelet (*La sorcière*):

> "El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación... Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer" (p. 7).

Más allá de las evidentes diferencias sexuales, la oposición masculino/ femenino arrastra todo un conjunto de significados simbólicos culturales, de los que Fuentes se sirve para diseñar el efecto fantástico del cuento. Como demostrara ya el trabajo de G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1979), la visión masculina del mundo está asociada en la mayoría de las culturas a lo que el investigador francés denominó 'el

régimen diurno' de la imaginación, frente al 'régimen nocturno' representado por la visión femenina. El primer régimen estructura la realidad mediante símbolos luminosos, producto de una visión instrumental y racional del mundo que lo concibe como una entidad explicable, visible, separable. El hombre fabrica herramientas para dominar y transformar los objetos, explora el mundo ávido de conocimientos y desarrolla la mejor de las armas de combate contra lo desconocido: la razón, que corta y separa la realidad como una espada para comprenderla y organizarla.

Frente a esta visión, las culturas han relacionado tradicionalmente a la mujer con los aspectos sentimentales antes que racionales del ser humano. En lugar de la transformación y división racional de la naturaleza, la mujer busca una empatía o fusión con la misma en la que sujeto y objeto borran sus diferencias y se confunden, una exploración interna de sí misma a través de las vías irracionales y oscuras. Si el día ofrece una visión clara y distinta de las cosas, la noche nos presenta la realidad como un todo de partes fundidas, confusas entre sí, no divisibles con nitidez.

Los regímenes masculino-diurno y femenino-nocturno definidos por G. Durand, resultan muy útiles para describir la actuación de los personajes protagonistas de *Aura* por la manera prototípica con que éstos se oponen en el relato. La caracterización del protagonista masculino, por ejemplo, representa a la perfección el tipo de visión del mundo simbolizada por el día. El apellido escogido por Fuentes para el protagonista, Montero, no es casual y entronca con la actividad cinegética evocada por Michelet para caracterizar al varón: "El hombre caza y lucha", como un general, el doblete masculino de Felipe, representante también del orden racional que choca con la irracionalidad femenina.

Es más, el anuncio en el periódico por el que Felipe accede al trabajo en la casa, lo requiere como "Ordenado. Escrupuloso" (p. 7), cualidades diurnas por excelencia de las que dará muestra a lo largo del relato: es un personaje con curiosidad intelectual, cuyo proyecto personal de investigación es el de hacer inteligible el abundante material disperso sobre la conquista española de América. Para llevar a cabo su trabajo necesita buena iluminación, en el doble sentido, literal y simbólico, de la palabra. Por eso su habitación es la única de la casa que, en el techo, tiene una gran ventana por la que entra la luz exterior. Como representante del orden lógico, Felipe muestra además un gran control sobre sus instintos menos racionales. En varias ocasiones, se menciona su predilección por lo mental

frente a lo físico: Felipe se siente fuertemente atraído por Aura pero logra resistirse (en un principio); cuando acepta el trabajo lo hace "porque a ti te gustan estas tareas meticulosas de investigación, que excluyen el esfuerzo físico, el traslado de un lugar a otro, los encuentros inevitables y molestos con otras personas" (p. 17).

El relato, escrito en una segunda persona poco frecuente en el género narrativo[19], está contado desde la perspectiva de este personaje masculino, desde una visión del mundo, por lo tanto, fundamentalmente diurna. Por eso, las leyes que rigen en el universo nocturno de la casa, vividas como normales por los personajes femeninos, provocan un conflicto a Felipe, para el que todo lo que no responde a sus principios de orden diurno es valorado negativamente. Podría decirse, de este modo, que el desarrollo del relato sigue la estructura del anochecer: su progresión puede describirse como la pérdida paulatina de luz por la invasión de la noche, como la destrucción lenta de la razón masculina por los delirios de la fantasía femenina. Veámoslo detenidamente:

1) La oposición orden racional masculino vs. fantasía femenina

El recurso principal empleado por Fuentes para oscurecer la razón es situar la historia en el espacio de la casa de la señora Consuelo, universo cerrado, con unas leyes propias, nocturnas, claramente diferenciadas de las leyes del exterior. En primer lugar, en la casa no hay prácticamente iluminación alguna, por lo que casi toda la acción del relato transcurre en una oscuridad omnipresente, que va a favorecer la irrupción de lo fantástico. Junto a este recurso, Fuentes utiliza otros tres para describir este anochecer del régimen diurno que relata *Aura*: la inversión del orden moral cristiano mediante la introducción de creencias y rituales paganos, la sustitución de los principios lógicos y espacio-temporales por una ensoñación que no conoce límites, y la seducción femenina que apela al lado menos racional del protagonista masculino.

1.1) La oscuridad es la forma más directa de cegar y confundir las percepciones del visitante, de imponerle *otras* reglas. Desde la entrada a la casa, se le obliga a Felipe a comportarse como un ciego. La ceguera física será el requisito previo para ofuscar la luz de la razón. La casa siempre está a oscuras, en parte porque la construcción más alta de los

[19] Cf. R. Bozzetto, « Un fantastique surréaliste: Marcel Bealu » (1994). El texto de Fuentes sería, junto con el relato "Clorinde" (1951) de A. P. de Mandiargues, una de las pocas muestra del género fantástico narrada en segunda persona.

edificios que la rodean obstruye la luz directa, en parte porque su dueña lo quiere así: al entrar, se le pide a Felipe que no encienda la luz sino que cuente los pasos. La descripción de la entrada está hecha desde la perspectiva de un invidente, pues las referencias que obtenemos llegan a través de todos los sentidos menos el de la vista: Felipe advierte un *olor* de plantas, humedad, madera vieja y encierro; el *sonido* de sus pasos sobre las distintas superficies de la casa ("baldosas de piedra", "madera crujiente", "tapete delgado, mal extendido, que te hará tropezar", p. 11) nos indica su recorrido por las distintas estancias; tiene que valerse del *tacto* para reconocer las puertas y los objetos que encuentra a su paso[20]. La poca luz que hay en la casa, "nueva luz, grisácea y filtrada, que ilumina ciertos contornos" (p. 11), obnubila al protagonista, indicándonos que la vista no es un sentido óptimo para manejarse en este universo de ciegos. Esta técnica es constante a lo largo de todo el relato[21].

La oscuridad de la casa se debe, en parte, a una imposición externa. Así lo explica la señora Consuelo: "Es que nos amurallaron, señor Montero. Han construido alrededor de nosotras, nos han quitado la luz. Han querido obligarme a vender. Muerta, antes. Esta casa está llena de recuerdos para nosotras" (p. 26). Como explica Durand (1979), la noche es vista negativamente por el día y, por ello, es recluida y reprimida. La técnica que emplea la imaginación diurna para resolver aquello que no encaja dentro de sus leyes y que le supone un conflicto, es siempre la de la antítesis, el enfrentamiento, el ataque, la expulsión. En lugar de una asimilación pacífica y comprensiva, el día rechaza lo que le es incompatible, lo aísla y lo condena a las tinieblas porque no lo comprende. En parte, la noche es negra porque el día le niega su luz. Y aquí es donde surge el reverso tenebroso: lo que se priva de luz se extravía por el mal camino, cuando la razón duerme, salen los monstruos: "Quieren

[20] Este recurso da pie a Fuentes para emplear la *ostranenie* al más puro estilo shklovskiano: "al extender la mano no tocas otra mano, sino la piel gruesa, afieltrada, las orejas de ese objeto que roe con un silencio tenaz y te ofrece sus ojos rojos: sonríes y acaricias al conejo..." (p. 12).

[21] La encontramos también cuando Aura le muestra a Felipe dónde está su habitación: "no la sigues con la vista, sino con el oído: sigues el susurro de la falda, el crujido de la tafeta [...] Asciendes detrás del ruido, en medio de la oscuridad, sin acostumbrarte aún a las tinieblas: recuerdas que deben ser cerca de las seis de la tarde y te sorprende la inundación de luz de tu recámara [...] Sonríes al darte cuenta que ha bastado la luz del crepúsculo para cegarte y contrastar la penumbra del resto de la casa" (pp. 17-18). O cuando Felipe se mueve solo por la casa: "Podrías tomar un quinqué y descender con él. Renuncias porque ya sabes que esta casa siempre se encuentra a oscuras. Te obligarás a conocerla y reconocerla por el tacto. Avanzas con cautela, como un ciego, con los brazos extendidos, rozando la pared, y es tu hombro lo que, inadvertidamente, aprieta el contacto de la luz eléctrica. Te detienes, guiñando, en el centro iluminado de ese largo pasillo desnudo. [...] Desciendes contando los peldaños: otra costumbre inmediata que te habrá impuesto la casa de la señora Llorente" (pp. 19-20).

que estemos solas, señor Montero, porque dicen que la soledad es necesaria para alcanzar la santidad. Se han olvidado de que en la soledad la tentación es más grande" (p. 37).

El terror de lo fantástico proviene siempre en este cuento, por tanto, de la aplicación incorrecta de la vista para medir lo que ocurre en el reino de la noche. Cuando Felipe sigue las recomendaciones de la dueña de casa y se maneja con sus otros sentidos, no surge conflicto alguno: cuenta los pasos y llega sin error a donde se propone. Cuando, por el contrario, se recurre a la razón para comprender lo que no le compete a ella, aparece lo amorfo monstruoso. De esta forma, el relato fantástico juega constantemente con el límite catastrófico que existe entre el lado diurno y nocturno del hombre: éste se abandona al placer de la noche, suspende unos momentos el juicio y deja que la imaginación se expanda, pero levanta un segundo los párpados y no ve nada, el ojo se siente amenazado por la noche que lo ciega, e inventa al monstruo. Lo monstruoso es, pues, producto de una valoración negativa de lo desconocido: de lo desconocido para la razón, para la claridad, de lo que sólo la intuición comprende.

En un trabajo de 1919, S. Freud empleaba el término de 'lo ominoso' (*das unheimliche*) para nombrar el sentimiento angustioso producido –entre otras cosas- por los relatos fantásticos. Según el fundador del psicoanálisis, este sentimiento suele surgir con el retornar[22] de algo que había sido reprimido: bien un complejo infantil de castración, bien un tipo de pensamiento mágico primitivo rechazado por el pensamiento racional. De ahí el término negativo *das unheimliche*: lo fantástico es algo *heimlich* (íntimo, familiar, conocido) pero que ha sido reprimido, y que atemoriza cuando sale a la luz. Lo fantástico produce miedo porque plantea la revancha de lo desconocido. Lo diurno se niega a comprenderlo, se niega a cambiar sus categorías para abarcarlo y lo condena a la noche. Pero relegándolo a lo desconocido sólo lo esconde: no lo domina, no lo asume, y la noche vuelve como algo sin forma, que no cabe en lo diurno y, por eso mismo, lo dinamita desde abajo, desde la tierra que lo cubría. Cuando lo *heimlich* vuelve, la razón sólo puede verlo como *unheimliche*. Las categorías diurnas que aplica a algo que posee *otra* lógica,

[22] Precisamente, el retorno es un elemento clave en este relato y funciona casi como un leit-motiv: Consuelo emplea constantemente el verbo 'volverá', en futuro y de manera ambigua, para referirse a distintos personajes y objetos (Aura, el conejo, etc.) que son en realidad uno solo: su juventud. La profesión de historiador elegida para el protagonista masculino no es inocente, pues el propio acto de completar las memorias inconclusas del general supone ya una vuelta al pasado. La resurrección fantástica del general insiste en la misma semántica del 'retorno', etc.

provocan el conflicto. En ese momento de regreso imprevisto, ya no se puede dominar lo desconocido y la única respuesta ante esta impotencia es el miedo. Exactamente de este modo es como lo fantástico sobreviene en *Aura*:

El final terrorífico sólo se produce cuando se pone en crisis el orden de lo visual-racional: hasta que Felipe no descubre las viejas fotografías (prueba ocular donde las haya) que le muestran que Aura es la proyección de Consuelo joven, y el general el impostor que la brujería ha creado para suplantarlo, no sentirá el sentimiento siniestro de lo fantástico. La razón ve por fin, pero desde una óptica que produce el horror porque se ve amenazada. Sin embargo, esta amenaza que atemoriza a Felipe nunca es un peligro real externo: procede de comprobar cómo el fundamento de sí mismo, los principios del orden diurno, se desploman bajo sus pies. Cuando el sistema con el que comprendía la realidad no le sirve, surge la duda, el miedo, el sentimiento de la usurpación de lo propio[23]. Felipe asiste a la pérdida de su identidad como el día al hurto de la noche. Pero esta usurpación es imaginaria[24], producto del miedo, pues cuando vuelva la luz, los contornos difusos de la noche recobrarán su claridad: "verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, *tú has regresado también*..." (pp. 60-61, el subrayado es nuestro).

Igualmente, el horror y el asco final proceden de la revelación visual que le muestra a Felipe que ha estado acostándose con una anciana. Sus encuentros nocturnos con Consuelo/ Aura están siempre poco iluminados y Felipe, guiado por su deseo irracional, quiere creer que lo que toca y siente es el cuerpo de una mujer joven. Se podría decir, pues, que Fuentes aplica literal e irónicamente aquí la máxima de 'el amor es ciego'. Mientras

---

[23] "Subes lentamente a tu recámara, entras, te arrodillas contra la puerta como si temieras que alguien te siguiera: jadeante, sudoroso, presa de la impotencia de tu espina helada, de tu certeza: si algo o alguien entrara, no podrías resistir, te alejarías de la puerta, lo dejarías hacer. Tomas febrilmente la butaca, la colocas contra esa puerta sin cerradura, empujas la cama hacia la puerta, hasta atrancarla, y te arrojas exhausto sobre ella, exhausto y abúlico, con los ojos cerrados y los brazos apretados alrededor de tu almohada: tu almohada que no es tuya; nada es tuyo..." (p. 41).

[24] "La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es... eres tú. [...] tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo *imaginas* con el pelo negro y siempre te encuentras, *borrado*, *perdido*, *olvidado*, pero tú, tú, tú." (p. 57, el subrayado es nuestro). Por otra parte, hay que reconocer que el miedo experimentado por Felipe, aunque imaginario, está totalmente justificado: la confusión nocturna conlleva la agridulce fusión en el otro. Agridulce porque el placer de la entrega se puede ver enturbiado por la pérdida de lo propio, que es lo que precisamente literaliza este relato de Fuentes.

Felipe no ve lo que ama, no hay ningún conflicto; mientras se limita a amar y no a analizar, no sobreviene el horror.

El cuento da pistas suficientes para interpretar a Aura como una proyección imaginaria no sólo de Consuelo, sino también de Felipe. El olor narcótico que inunda toda la casa, podría haber sido la causa de la alucinación[25]. Además, Fuentes se cuida astutamente de dejar claro que Felipe nunca ve del todo con quién se acuesta. En su primer encuentro nocturno, se dice explícitamente: "No puedes verla en la oscuridad de la noche sin estrellas, pero hueles en su pelo el perfume de las plantas del patio" (p. 35). El olor adormecedor, el tacto de la piel suave y el deseo hacen el resto: Felipe ama a Aura. La segunda vez, Fuentes da alguna pista más, jugando con la ambigüedad del rejuvenecimiento fantástico de Consuelo. Así, "la niña Aura" (p. 36) de la pasada noche, "la muchacha de ayer –cuando toques sus dedos, su talle- no podía tener más de veinte años"; pero "la mujer de hoy –y acaricies su pelo negro, suelto, su mejilla pálida- parece de cuarenta: algo se ha endurecido entre ayer y hoy..." (p. 45). Pero Felipe sigue sin verla, sin que su razón sospeche nada ("No tienes tiempo de pensar más", p. 45). En el tercer y último encuentro, Aura no sólo no se deja ver[26], sino que evita ser tocada porque teme ser descubierta (el hechizo de juventud sólo dura tres días). El oído será el órgano de referencia esa noche: "Ella te dará la espalda: lo sabrás por la nueva distancia de su voz" (p. 59). Tan sólo le permite besarle el rostro: "besarás la piel del rostro sin pensar, sin distinguir" (p. 60), porque la distinción sólo llega con la claridad. El viento sopla y mueve las nubes. La luz de la luna ilumina la habitación y revela la visión espantosa de la vieja desnuda y decrépita.

El relato oscila entre una y otra interpretación, de tal forma que no nos queda del todo claro si realmente fue posible el rejuvenecimiento sobrenatural de Consuelo o si todo fue una ilusión favorecida por la atmósfera oscura y narcótica de la casa. *Aura* cumple así con la nota definitoria del género fantástico propuesta por Todorov (1970), creando magistralmente el conflicto ambiguo e irresuelto entre lo que sueña la fantasía y lo que la razón descubre y no comprende.

---

[25] "el perfume adormecedor y espeso" (pp. 10-11) de las plantas podridas, más tarde se identifica como el aroma del beleño, la belladona, la dulcamara, el gordolobo y el evónimo, plantas tóxicas y narcóticas, asociadas desde antiguo a la brujería. Entre sus efectos está el de producir alucinaciones, mareos, aumento del deseo sexual, dilatación de las pupilas, etc., es decir, efectos característicamente nocturnos.

[26] "encuentras a Aura: será Aura, porque viste la tafeta verde de siempre, aunque un velo verdoso oculte sus facciones" (p. 51).

1.2) Para ello, Fuentes se vale junto con el recurso de la oscuridad de todo aquello que va en contra de los principios lógicos y morales, y que, por ello, es censurado y cargado de connotaciones negativas. De esta forma, el inquietante personaje de Consuelo está teñido de notas demoníacas: su habitación es una especie de santuario macabro, lleno de instrumentos alquímicos[27] y santos torturados por demonios pletóricos[28]. La anciana se vale además de animales para sus rituales mágicos: la vemos sacrificar un macho cabrío, el general Llorente alude a su costumbre de quemar gatos para obtener suerte en el amor[29], se insinúa que precisa de un conejo para proyectarse en Aura[30] y de ciertos recursos de magia negra para hechizar a Felipe. Por ejemplo, se le da a beber un extraño vino, servido en una botella sin etiqueta, que Felipe describe como "ese líquido rojo y espeso" (p. 21), y que podría tratarse de sangre. Más tarde, Aura le lava los pies mientras "dirige miradas furtivas al Cristo" (p. 46) colgado de la pared, y le ofrece una oblea que sujeta entre las piernas. La misa negra, que termina con el juramento verbal de amor eterno, más la muñeca de trapo rellena de harina que encuentra después Felipe, dan a entender que el ritual pagano ha conseguido el milagro de traer de vuelta el pasado: Consuelo rejuvenece, la identidad oculta del general Llorente se superpone a la de Felipe para reencontrarse con su esposa.

Durante la misa negra, parece incluso anunciarse un Apocalipsis, pues es necesaria la muerte para la resurrección de la carne[31]: "Llega, Ciudad de Dios; suena, trompeta de Gabriel: ¡ay, pero cómo tarda en morir el mundo!" (p. 25). La descripción de este rito macabro deja bien clara su función trasgresora, de inversión de la ceremonia cristiana, a la vez que expresa con una hermosa metáfora la comunión carnal amorosa:

---

[27] "los frascos de distinto color, los vasos, las cucharas de aluminio, los cartuchos alineados de píldoras y comprimidos, los demás vasos manchados de líquidos blancuzcos que están dispuestos en el suelo, ..." (p. 14).

[28] Sus rezos y oraciones son vistos por Felipe, por el día que teme a la noche, no como plegarias a Dios sino como una lucha demoníaca contra los ángeles: "ella levanta los puños y pega al aire sin fuerzas, como si librara una batalla contra las imágenes que, al acercarte, empiezas a distinguir: Cristo, María, San Sebastián, Santa Lucía, el Arcángel Miguel, los demonios sonrientes, los únicos sonrientes en esta iconografía del dolor y la cólera: sonrientes porque, en el viejo grabado iluminado por las veladoras, ensartan los tridentes en la piel de los condenados, les vacían calderones de agua hirviente, violan a las mujeres, se embriagan, gozan de la libertad vedada a los santos" (p. 24).

[29] "*tu m'avais dit que torturer les chats était ta manière à toi de rendre notre amour favorable, par un sacrifice symbolique*" (p. 39).

[30] Consuelo se refiere tanto a Aura como a la coneja como 'mi compañía', dando a entender que son el mismo ser. Esto lo confirma el hecho de que Aura aparece varias veces donde unos instantes estaba el conejo y viceversa. Por otra parte, el conejo se llama Saga, porque es "Sabia. Sigue sus instintos. Es natural y libre" (p. 37).

[31] La propia Aura lo confiesa casi al final a un Felipe todavía racional: "Hay que morir antes de renacer... No. No entiendes. Olvida, Felipe, tenme confianza" (p. 52).

> "Aura, de cuclillas sobre la cama, coloca ese objeto contra los muslos cerrados, lo acaricia, te llama con la mano. Acaricia ese trozo de harina delgada, lo quiebra sobre sus muslos, indiferentes a las migajas que ruedan por sus caderas: te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas, llevas a la boca al mismo tiempo que ella, deglutes con dificultad: caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo al otro de la cama, igual que el Cristo negro que cuelga del muro [...] Aura se abrirá como un altar" (p. 47).

1.3) Durante la misa, Aura afirma: "El cielo no es alto ni bajo. Está encima y debajo de nosotros al mismo tiempo" (p. 46). Con ello, Aura verbaliza el proceso gradual de destrucción de los parámetros espacio-temporales y lógicos, experimentado por el protagonista desde su entrada en la casa, universo en miniatura con unos parámetros propios, y que culminará con el mayor desafío a la cronología: la vuelta atrás en el tiempo.

No obstante, Felipe trata de resistir la invasión de la noche reduciendo racionalmente la extrañeza de los misterios de la casa con explicaciones que cada vez resultan menos convincentes. Desde el principio del relato, se insinúa una especie de predestinación como si sólo Felipe Montero fuera el apropiado para ir a la casa, consultar las memorias del general y ser suplantado por éste. Pero, la predestinación no cabe dentro de la explicación racional:

> "Sólo falta tu nombre. Sólo falta que las letras negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a cargar papeles amarillentos, profesor auxiliar en escuelas particulares, novecientos pesos mensuales. Pero si leyeras eso, sospecharías, lo tomarías a broma" (p. 8).

Las propias mujeres de la casa, prefieren seguirle el juego racional a Felipe al principio, sabiendo que su visión no está cegada lo suficiente para seguir su lógica nocturna. Felipe todavía es el día, siempre despierto, pragmático, incapaz de las ensoñaciones nocturnas de las mujeres: "Te desnudas pensando en el capricho deformado de la anciana, en el falso valor que atribuye a estas memorias. Te acuestas sonriendo, pensando en tus cuatro mil pesos. / Duermes *sin soñar*" (p. 27, el subrayado es nuestro). Por eso –actitud diurna de rechazo- las extravagancias de Consuelo son descritas en un principio por Felipe como 'manías', que decide soportar por las ventajas del sueldo. Cuando empieza a advertir la reduplicación Consuelo/ Aura, su lógica racional le construye una explicación mítica diurna: Aura está retenida contra su voluntad, tiránicamente, por su

tía, y espera de Felipe que la salve del mal[32]. Pero cuando ya no le quede ninguna base sobre la que montar una explicación racional, cuando le resulte del todo imposible construir un tipo de ajuste entre los dos órdenes (día y noche) incompatibles, Felipe optará por el último grado de la negación nocturna. Primero fue la broma, luego la manía, ahora la locura: se repite a sí mismo que Consuelo está loca, como "tu única salida, tu única negativa a la locura" (p. 41).

1.4) Cuando la razón se protege de la invasión nocturna con toda clase de explicaciones, sólo cabe ya una opción para atacarla: el golpe bajo. Consuelo invita a Felipe a abandonar su racionalismo a través del cuerpo joven y bello de Aura. Ésta ejerce un verdadero poder hipnótico sobre él, hasta el punto de anular su voluntad y hacerle pasar por todas las etapas del ritual que traerá de vuelta la juventud de Consuelo y el general Llorente. Dicho poder se concentra en los ojos verdes de Aura[33]:

> "esos ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, vuelven a inflamarse como una ola: tú los ves y te repites que no es cierto, que son unos hermosos ojos verdes idénticos a todos los hermosos ojos verdes que has conocido o podrás conocer. Sin embargo, no te engañas: esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear" (p. 17).

El general había escrito a propósito de la fuerza de esos ojos en sus memorias: "*ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition*" (p. 38). A Felipe, esa mirada le produce una mezcla de atracción irresistible y ofuscamiento: "Cada vez que desvíes la mirada, la habrás olvidado ya y una urgencia impostergable te obligará a mirarla de nuevo... tú vuelves a dudar de tus sentidos, atribuyes al vino el aturdimiento, el mareo que te producen esos ojos verdes, limpios, brillantes" (p. 22). Aura actúa así como catalizador, como resorte que libera la mente de las coordenadas racionales. Por eso, cuando Felipe cede por fin a sus pasiones y se atreve a tocar a Aura, se siente "invadido por un placer que jamás has conocido, que sabías parte de ti, pero que sólo ahora experimentas plenamente, liberándolo,

---

[32] "Recuerdas a Aura minutos antes, inanimada, embrutecida por el terror: incapaz de hablar frente a la tirana, moviendo los labios en silencio, como si en silencio te implorara su libertad, prisionera al grado de imitar todos los movimientos de la señora Consuelo, como si sólo lo que hiciera la vieja le fuese permitido a la joven. [...] mientras más pienses en ella, más tuya la harás, no sólo porque piensas en su belleza y la deseas, sino porque ahora la deseas para liberarla: habrás encontrado una razón moral para tu deseo; te sentirás inocente y satisfecho" (pp. 33-34).

[33] Poder que conservan los envejecidos ojos de Consuelo, a pesar de la pérdida de su belleza y juventud, a pesar de la degradación del verde en amarillo: "Tú debes hacer un esfuerzo para desprenderte de esa mirada –otra vez abierta, clara, amarilla, despojada de los velos y arrugas que normalmente la cubren" (p. 33).

arrojándolo fuera, porque sabes que esta vez encontrará respuesta" (p. 23). Es como si a través de Aura, a través de la entrega amorosa de Felipe a Aura, Consuelo consiguiera usurparle su identidad. Felipe, como todo enamorado, se olvida de sí mismo cuando piensa en Aura y este olvido metafórico lo convierte bellamente Fuentes en un símbolo literal del horror.

La cuádruple ofensiva nocturna (ceguera, cristianismo inverso, incoherencia lógico espacio-temporal, y deseo irracional) acaba finalmente por romper la mente diurna de Felipe y enloquecerlo. En un universo nocturno, lo anómalo, lo que no encaja es el día. Felipe abandona su razón y acaba por creer que la vuelta en el tiempo ha sido posible. El día no puede entender a la noche, a no ser que se produzca un eclipse. Los elementos creados por Fuentes para producirlo aparecen significativamente en el pasaje de la locura:

> "La cabeza te da vueltas inundada por el ritmo de ese vals lejano que suple la vista, el tacto, el olor de plantas húmedas y perfumadas: caes agotado sobre la cama, te tocas los pómulos, los ojos, la nariz, como si temieras que una mano invisible te hubiese arrancado la máscara que has llevado durante veintisiete años: esas facciones de goma y cartón que durante un cuarto de siglo han cubierto tu verdadera faz, tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado. Escondes la cara en la almohada, tratando de impedir que el aire te arranque las facciones que son tuyas, que quieres para ti. Permaneces con la cara hundida en la almohada, con los ojos abiertos detrás de la almohada, esperando lo que ha de venir, lo que no podrás impedir. No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo.
>
> Cuando te separes de la almohada, encontrarás una oscuridad mayor alrededor de ti. Habrá caído la noche" (pp. 57-58).

Ahora bien, como ya advirtiera Todorov (1970), cuando las extrañezas sobrenaturales se convierten en norma, el efecto fantástico desaparece. Simplemente, estamos en otro universo –el de lo maravilloso- regido por otras leyes. Quizás nuestro análisis haya dado a entender que esto es lo que sucede en *Aura*, pero no es así, pues Fuentes se cuida en todo momento de no romper la ambigüedad a favor de los polos masculino o femenino que sustentan el efecto fantástico. La tensión permanece irresuelta: Para Consuelo, la recuperación imaginaria y narcótica de su juventud perdida no sólo es posible sino que se lleva a cabo con toda normalidad, sin que exista conflicto alguno. La

ensoñación es, como lo indica el nombre del personaje, un consuelo[34] para su vejez. En todo caso, lo que rechaza la imaginación femenina es la lógica diurna de las evidencias, que niegan la legitimidad de las ensoñaciones fantásticas[35].

Pero para la perspectiva masculina, este consuelo resulta monstruoso e incomprensible. Ya hemos visto las reacciones de Felipe. Las del general Llorente siguen la misma línea de rechazo diurno: éste explica en sus memorias que, al no haberle dado hijos, Consuelo decidió 'tentar a Dios' con "la imaginación enfermiza" (p. 55), con el uso de drogas ("Las hierbas no la fertilizarán en el cuerpo, pero sí en el alma", p. 55), que el general considera inútiles ("esos brebajes que no sirven para nada", p. 55). La lógica diurna no puede ver en este comportamiento más que una degradación del orden, de lo correcto: "*Consuelo, le démon aussi était un ange, avant*" (p. 56). Pero el lector –éste es el mérito de Fuentes- no sabe con qué interpretación (masculina o femenina) quedarse; asiste, como Felipe, a la invasión de los sucesos fantásticos sin poder determinar realmente si son producto de una ensoñación narcótica (explicación diurna) o de un poder extraordinario de la imaginación (explicación nocturna).

3) El doble externo vs. la doblez interna

Junto con la oposición irresuelta entre las perspectivas masculina y femenina desde las que se relatan los hechos en *Aura*, Fuentes se vale de otro recurso para mantener la tensión ambigua que produce el efecto de lo fantástico: los personajes se desdoblan de manera confusa –Aura en la señora Consuelo, Felipe en el general- de tal modo que, en lugar de cuatro personajes, el relato parece tener sólo dos compitiendo por un único espacio. La duda se plantea ahora como un vacilar entre la verdadera identidad del personaje y la impostora.

La reduplicación engañosa afecta asimismo a los lugares del relato que, como sus personajes, poseen también una identidad doble: la casa tiene una numeración moderna

[34] Hay un juego constante con la semántica de este término a lo largo de todo el relato: "este herbario que dilata las pupilas, adormece el dolor, alivia los partos, *consuela*, fatiga la voluntad, *consuela* con una calma voluptuosa" (pp. 44-45, el subrayado es nuestro). Además del nombre, la protagonista femenina siempre va vestida de verde, el color de la esperanza y de la juventud: "*Tu sais si bien t'habiller, ma douce Consuelo, toujours drappé dans des velours verts, verts comme tes yeux. Je pense que tu seras toujours belle, même dans cents ans*" (p. 39).

[35] El deseo nocturno de Consuelo niega el paso cronológico del tiempo, lo sustituye por su sentimiento interno de juventud. El rechazo a la vejez lo hace explícito Aura, cuando confiesa a Felipe: "no quiero volver... no quiero ser como ella... otra..." (p. 51).

(815) superpuesta sobre la antigua (69, que además es un número doble y reversible). Los antiguos palacios coloniales del centro han sido transformados en distintos comercios, pero en los segundos pisos, "allí nada cambia" (p. 9), la vieja apariencia se mantiene como un "segundo rostro de los edificios" (p. 10). Además de que las "nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas" (p. 9), la casa envuelve todo en una oscuridad, en la que es más fácil que los límites se confundan. Este dato, sumado al de que todas sus puertas son batientes y sin cerradura (no hay, pues, una separación de las habitaciones tajante y radical, siendo el paso de una a otra fácil e inabrupto), convierte a la casa en el escenario perfecto para la reduplicación de los personajes.

En la creación de la protagonista femenina, Fuentes juega constantemente con su edad indefinible: "Hay un momento en el cual ya no es posible distinguir el paso de los años; la señora Consuelo desde hace tiempo, pasó esa frontera" (p. 31). Así, cuando Felipe ve a la señora Consuelo por primera vez, piensa que tiene "un rostro casi infantil de tan viejo" (p. 13), y cuando la toma en brazos, "te sorprendes del tamaño de la mujer: casi una niña" (p. 25). Aura, como proyección imaginaria, vive simbólicamente en la recámara de la habitación de Consuelo. No es más que "la memoria de la juventud, la memoria encarnada" (p. 61), y Fuentes trata de caracterizarla con esa inmaterialidad que su nombre sugiere. Como producto de la imaginación, es casi un fantasma que sólo engaña al sentido de la vista:

> "Miras a un lado y la muchacha está allí, esa muchacha que no alcanzas a ver de cuerpo entero porque *está tan cerca de ti* y su aparición fue imprevista, sin ningún ruido –ni siquiera los ruidos que no se escuchan, pero que son reales porque se recuerdan inmediatamente, porque a pesar de todo son más fuertes que el silencio que los acompañó" (p. 16, el subrayado es nuestro).

El carácter fantasmagórico de Aura añade un argumento más a la tesis sobre el origen y naturaleza del terror fantástico de este relato que estamos defendiendo: el fantasma, el ser terrorífico, sólo es accesible al sentido de la vista. Los otros sentidos (tacto, olfato, gusto, oído), menos racionales, menos seguros, son incapaces de percibirlo. Si el fantasma es un ser fundamentalmente visual es porque ha sido inventado por el ojo atemorizado, por la lógica racional que necesita encarnarlo todo en manifestaciones visibles: incluso aquello que no encaja y que acaba por volverse contra el propio ojo.

En cuanto al protagonista masculino, se le asocia desde el principio con el general Llorente, con el impostor que acabará suplantándole. Consuelo le dice: "Usted aprenderá a redactar en el estilo de mi esposo" (p. 15), estilo calificado –no casualmente- de 'transparente': porque tras él podrá reconocer a Felipe. Incluso, éste se cree capaz de mejorar su estilo, al igual que su juventud mejora la vejez del general[36]. Más tarde, en los encuentros amorosos entre Aura y Felipe, ésta le llama 'mi esposo' y él asiente. Cuando se sienta a la mesa, Felipe advierte que hay cuatro cubiertos aunque uno está sin usar, adelantándose así la creación imaginaria del doble que ocupará su puesto en la mesa. Además, en un momento del relato, se produce un intercambio simbólico de llaves entre Consuelo y Felipe que anuncia la suplantación final de identidades: Felipe entrega a Consuelo la llave de su escritorio para que un criado le traiga a la casa sus documentos personales, y Consuelo le pide a Felipe que guarde la llave que abre el arcón donde están las memorias del general. Se permiten, pues, recíprocamente, el acceso a su intimidad, como ocurre después con la entrega física, amorosa.

Por último, la elección de la segunda persona para narrar la historia desde la perspectiva de Felipe, contribuye también a este juego ambiguo de desdoblamiento. Mediante esta técnica, nos da la impresión de que el relato se lo cuenta a sí mismo el propio protagonista, con lo cual, si ya un relato en primera persona es sospechoso de parcialidad al haber una única fuente de información, uno en segunda persona no sólo peca de arbitrariedad sino que llega a parecer una pura ensoñación del narrador, un diálogo con su propia conciencia[37]. La segunda persona suele ir acompañada de un verbo en futuro, tiempo relacionado con la proyección imaginaria de hechos aún por acontecer, frente al pasado, tiempo tradicional de la narración por emplearse para la referencia a sucesos ya acontecidos. De este modo, la segunda persona narrativa expresa el diálogo de un yo con un tú que es él mismo, lo que concuerda perfectamente con el desdoblamiento de la identidad experimentada por el protagonista: "es él, es... eres tú" (p. 57).

---

[36] "Te dices que tú puedes mejorar considerablemente el estilo, apretar esa narración difusa de los hechos pasados" (p. 27).

[37] Se puede decir que este recurso empleado por Fuentes cumple mucho mejor con el propósito de crear una vacilación fantástica que las características señaladas por Todorov (1970) a propósito de los relatos decimonónicos: tiempos en imperfecto, modalización, narrador en primera persona, ... Este narrador en segunda persona lo vemos empleado también en otras obras del mismo autor, como *La muerte de Artemio Cruz*, con una finalidad similar de reflejar un punto de vista con desarreglos psíquicos.

3) La lectura literal vs. la lectura figurada

Todorov (1970) ya había señalado en su trabajo sobre la literatura fantástica que "lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente" (p. 94). Efectivamente, los hechos relatados en una narración fantástica se sitúan en una posición que oscila entre la lectura literal y la lectura alegórica. Los dobles que acabamos de examinar, ¿deben interpretarse como una manera de referirse figuradamente a las dobleces internas o pliegues con que se construye toda identidad o, por el contrario, deben entenderse literalmente como una reduplicación física e imposible de los personajes? Todorov observaba acertadamente que en el momento en que leíamos los sucesos sobrenaturales como expresión simbólica de otro significado, el efecto fantástico desaparecía. Pero lo mismo ocurría si nos quedábamos en la simple lectura literal: el efecto se bloqueaba en la inmanencia significante, porque lo fantástico exige "una reacción frente a los acontecimientos tal como se producen en el mundo evocado" (p. 76).

Es decir, el relato fantástico exige una lectura referencial, como han señalado algunos teóricos del género (Roas, 2001), pero se trata de una acción referencial ambigua en tanto que el relato produce un efecto de tipo (2). Un examen más detenido del conflicto entre la lectura literal y la lectura figurada, nos puede ayudar a aclarar esta paradoja. Nuestra interpretación mitocrítica de *Aura* ha podida dar a entender en algunos momentos la necesidad de hacer una lectura alegórica del relato, pues hemos examinado con detalle de qué modo Fuentes vinculaba toda la simbología diurna con el protagonista masculino y la nocturna con el femenino, de acuerdo con la ecuación luz = razón, oscuridad = sinrazón. Asimismo, los nombres escogidos para los personajes nos revelaban metafóricamente el papel que cada uno iba a desempeñar en la historia: Felipe Montero y el general son los guerreros a la caza de una verdad construida de acuerdo con sus parámetros racionales; Consuelo, la vieja enferma que sobrelleva el paso del tiempo con el consuelo de su imaginación; Aura, la proyección inmaterial de ese consuelo, etc.

Ahora bien, esta interpretación 'alegórica' es el resultado de un análisis emprendido tras sucesivas lecturas. La primera lectura tan sólo percibe el conflicto que produce la irrupción de unos acontecimientos imposibles en un mundo ficticio que sigue inicialmente los patrones de la narración realista. Si en una alegoría la lectura sigue desde el principio una clave que interpreta cada personaje y objeto como la representación de otra cosa, en el

relato fantástico las metáforas que encarna cada personaje se toman al pie de la letra y se cumplen con el horror más literal: el consuelo imaginario de una anciana toma cuerpo efectivamente en la figura de Aura.

El relato está lleno de afirmaciones, anuncios y promesas que en el mundo de lo racional –el representado por el narrador masculino- sólo tendrían sentido como expresiones metafóricas, pero que en el curso de la historia acaban por hacerse efectivas[38]. Recordemos cómo la señora Consuelo decía que nunca abandonaría su casa porque ésta estaba llena de recuerdos. Después comprendemos que estos recuerdos llenan físicamente la casa, pues es el recuerdo el que genera a Aura, "la memoria de la juventud, la memoria encarnada" (p. 61). En las memorias del general, leemos que éste se lamentaba por no haberle dado hijos a Consuelo, "a ti, que irradias la vida" (p. 55). De nuevo, la metáfora del general se hará literal en el cuento.

Junto con estos ejemplos bastante evidentes, Fuentes empleaba el recurso del cumplimiento literal de las metáforas de manera más sutil en otros casos. En los apartados precedentes habíamos visto cómo Fuentes había aprovechado algunos pasajes de la narración para convertirlos en imágenes poéticas de la fusión amorosa entre Felipe y Aura: el acto sexual durante la misa negra, el intercambio de llaves entre Felipe y la señora Consuelo, etc. En el primer pasaje, Fuentes entremezclaba las alusiones al sacramento de la eucaristía con la descripción del acto amoroso para potenciar la semántica común de ambas acciones: la comunión (espiritual y amorosa). La entrega amorosa se compara y se confunde con el ofrecimiento de la hostia, el alimento espiritual con la saciedad sexual, la recepción del cuerpo de Cristo con la del cuerpo de los amantes (Felipe comulga con Aura y ésta lo acoge como Jesús a sus feligreses)[39]. Si la finalidad del ritual de la eucaristía es la

[38] De esta forma, a medida que avanza el relato y que vemos cumplirse las metáforas literales anunciadas desde el principio del relato, se va construyendo poco a poco la lectura mitocrítica, que obliga a una detención y revisión de la estructura del *siuzhet*: la memoria lectora retrocede y empieza a realizar nuevas conexiones entre lo leído y los nuevos datos, que recargan de significado el relato. La lectura mitocrítica tiene más que ver, por tanto, con el efecto estético de la percepción de la forma en su formarse (lo que Shklovski denominaba *priëm zatrudnennoj formy*) que con la identificación automática entre los sentidos literal y figurado, típica de la lectura en clave alegórica.

[39] Reproducimos de nuevo la cita: "Aura, de cuclillas sobre la cama, coloca ese objeto contra los muslos cerrados, lo acaricia, te llama con la mano. Acaricia ese trozo de harina delgada, lo quiebra sobre sus muslos, indiferentes a las migajas que ruedan por sus caderas: te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas, llevas a la boca al mismo tiempo que ella, deglutes con dificultad: caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo al otro de la cama, igual que el Cristo negro que cuelga del muro [...] Aura se abrirá como un altar" (p. 47).

recuperación simbólica del cuerpo y la sangre de Cristo mediante el pan y el vino, el objetivo de la misa negra era el de traer de vuelta literalmente el cuerpo del general Llorente. O, al menos, eso es lo que insinúa el relato, pues justo después, Felipe parece intuir que algo ha cambiado tras la intensa experiencia nocturna:

> "buscas otra presencia en el cuarto y sabes que no es la de Aura la que te inquieta, sino la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada. Te llevas las manos a las sienes, tratas de calmar tus sentidos en desarreglo, [...] buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble" (p. 49).

En otro pasaje, la imagen utilizada era todavía más sutil y menos evidente: se nos describe a Felipe mirándose en el espejo, empañando su reflejo con la respiración. Felipe piensa en Aura y, por lo tanto, se mira con esa manera de mirar perdida que tienen siempre las personas que prestan su atención a un objeto distinto del que tienen frente a sí: Felipe se mira pero no se ve. Tras el reflejo empañado por su respiración, sólo queda la imagen obsesiva e insistente de su amada Aura[40]. En lenguaje figurado, se puede decir que en el amor uno se pierde a sí mismo para entregarse al otro. Pero eso es precisamente lo que cumple literalmente este relato fantástico: la identidad de Felipe es difuminada como un reflejo empañado y sobre esa imagen borrosa vuelve el rostro del general Llorente.

El efecto producido por el conjunto de metáforas literales que este relato pone en juego, desde las más evidentes hasta las más difuminadas, es siempre el de sembrar una duda que genera terror. Ahora bien, se trata de un miedo manipulado artísticamente, un terror que se produce dentro de un artefacto artístico y, por lo tanto, no es un fin en sí mismo sino un modo de provocar un efecto estético determinado. *Aura* juega claramente con la fascinación estética que produce la posición limítrofe en la que nos sitúan constantemente los hechos narrados: ¿cuáles son las fronteras de la identidad, de la edad, del tiempo, de la fusión amorosa? *Aura* no responde ni plantea explícitamente estas preguntas. Simplemente construye un escenario desde el que poder extrañarlas. De este modo, la perspectiva fantástica permite revitalizar toda una serie de tropos –'el amor vence a la muerte', 'la memoria trae de vuelta el pasado', 'el enamorado se entrega a su amada',

[40] Reproducimos la cita: "Mueves tus cejas pobladas, tu boca larga y gruesa que llena de vaho el espejo; cierras tus ojos negros y, al abrirlos, el vaho habrá desaparecido. Dejas de contener la respiración y te pasas una mano por el pelo oscuro y lacio; tocas con ella tu perfil recto, tus mejillas delgadas. Cuando el vaho opaque otra vez el rostro, estarás repitiendo ese nombre, Aura" (p. 19).

etc.- que, expresados en su sentido figurado convencional, no pasarían más allá de fórmulas triviales y estéticamente ineficaces[41].

Si, como sostiene Shklovski, la literatura se caracteriza por deformar los códigos automatizados (lingüísticos, narrativos, lógico-referenciales, etc.) para provocar una percepción al margen de estos, la literatura fantástica es un ejemplo privilegiado de esta operación literaria. A caballo entre las categorías preestablecidas, sin dejarse atrapar por ninguna, lo fantástico nos sitúa en ese espacio prelógico tan difícil de acceder que es la meta de todo arte. Más que cognición, lo fantástico es movimiento de raíz, entronque con ese estado profundo en el que no existen las contradicciones, en el que hay una continuidad esencial que las categorías se empeñan en fragmentar más tarde[42]. El relato fantástico se caracteriza así por presentar hechos que ningún código de representación refleja. No lo refleja porque se trata de una experiencia estética y, como tal, si quiere conservar el carácter de 'experiencia', debe recibirse al margen de los códigos convencionales de representación. No bastan, pues, las categorías con que definimos lo real y lo irreal. En el resquicio fantástico que se abre entre uno y otro surge otra cosa, extraña. El desequilibrio es necesario, pues sólo en el temblor de la cuerda floja puede sentirse el vértigo. La función desautomatizadora se cumple: el lector no mira el código sino el objeto, con esa mezcla de fascinación y terror que constituye el efecto propio del relato fantástico.

4.5. Un puente entre el efecto 2 y el efecto 3: Tres novelitas burguesas *de José Donoso*

Curiosamente, los poemas futuristas rusos, que en nuestra clasificación de los efectos literarios situábamos próximos a la literatura fantástica, habían recurrido también al recurso de las metáforas literalizadas. Sólo que en su caso, el efecto resultante no producía

[41] De alguna manera, esta idea había sido ya indirectamente apuntada por Todorov cuando, a propósito de *La Venus de Ille* de Mérimée, señalaba: "Decir que los ojos de un retrato parecen estar vivos es una trivialidad; pero aquí esta trivialidad nos prepara para una 'animación' real" (p. 97).

[42] De ahí que Todorov (1970) asociara el tipo de percepciones que el relato fantástico escenifica en los llamados temas del *yo* con la percepción del niño, el loco, el místico o el drogado. En todos estos casos, la percepción se efectúa al margen de las nociones habituales con las que nos solemos manejar en la realidad: la noción de objeto, de espacio-tiempo, de causalidad, etc. Es decir, el relato fantástico trata de conectar con ese tipo de percepción anterior a los códigos y de carácter estético. Por su parte, R. Campra (1981), que también se ocupaba de la cuestión del sentido figurado literalizado, afirmaba que lo que el relato fantástico dramatiza es el divorcio que en ocasiones se produce entre verdad y experiencia, el desfase entre la verdad científica y la verdad de la experiencia: "veo esta columna, no los átomos que la constituyen; veo girar el sol, pero lo que gira es la tierra" (p. 167).

la impresión terrorífica que veíamos en *Aura*. R. Jakobson había empleado la fórmula de 'realización de la metáfora' para explicar lo que ocurría en obras como *El error de la muerte* de Jlébnikov, donde la muerte dice que tiene la cabeza 'vacía como un vaso' y acto seguido se la arranca para que un muerto pueda beber en ella. O en "De esto", donde Maiakovski comparaba las lágrimas con un río, por el que navega a continuación el poeta convertido en oso (cf. Fernández Santos, 1974, p. 83)[43]. En estos casos, la literalización del sentido figurado no produce terror ni inquietud porque no se toma en serio, como ocurría por el contrario en el relato fantástico. No tomar en serio el procedimiento implica que lo que se produce en realidad es, paradójicamente, una literalización en sentido figurado. Cuando la metáfora se cumple realmente no deja otra reacción posible más que la que se produce ante el advenimiento de lo increíble: el rechazo del horror o la risa del absurdo[44].

Recientemente, G. Genette (2004) llamaba la atención sobre la similitud existente entre el mecanismo de la ficción y el de las figuras retóricas, al afirmar que "las figuras de sustitución como la metáfora o la metonimia, la antífrasis, la lítote o la hipérbole, son ficciones verbales y ficciones en miniatura" (p. 18). Efectivamente, tanto en una ficción como en una metáfora se produce una comparación entre dos series semánticas a partir de un conjunto de rasgos que dichas series comparten. En ambos casos se finge[45] la identidad entre las series puestas en relación, y el 'como si' que está en el origen de estos dos procedimientos queda anulado en la imagen final resultante. De ahí que Genette concluya: "una ficción no es en suma más que una figura tomada al pie de la letra y tratada como un suceso efectivo" (p. 20).

Ahora bien, esta 'toma al pie de la letra' a la que se refiere Genette sólo es posible gracias al llamado pacto de ficción. En realidad se trata de un fingir que se toma al pie de la letra. Cuando el sentido figurado o ficticio se toma realmente al pie de la letra, estamos ante

---

[43] Para más ejemplos del empleo de este procedimiento en las obras futuristas, véase el apartado que le dedica A. Sola (1989, pp. 27-32) en su estudio sobre la vanguardia rusa bajo el epígrafe de "La realización de los tropos".

[44] Por ejemplo, en una película de los hermanos Marx, Harpo se encuentra apoyado en la pared y otro personaje le pregunta si la está sujetando. Harpo se separa y la pared se viene abajo. (ejemplo tomado de Genette, 2004). En cuanto a la reacción terrorífica, V. Shklovski la describía indirectamente cuando, reflexionando sobre las dificultades del cine para trasladar a la pantalla una metáfora verbal, afirmaba: "La palabra de la metáfora no hace sino recordarnos algo, ofrece al objeto una aureola, mientras que la cine-metáfora presenta el objeto mismo. Cuando el rey Salomón decía: 'Tus piernas son como columnas y tu vientre como una copa', esto resultaría en el cine algo monstruoso" ("Sobre la especificidad artística de los recursos en el cine", 1929; citado por Valérie Pozner, 1996).

[45] Etimológicamente, los términos de 'ficción' y 'figurado' provienen de una misma raíz latina: *fingere.*

un caso de literatura fantástica o literatura del absurdo. El límite que separa uno y otro género es muy frágil, del mismo modo que la frontera que permite separar los procedimientos responsables del efecto (2) de los procedimientos de la puesta al desnudo (efecto 3) es a menudo borrosa. Al examinar el caso de la literalización de las metáforas, hemos visto cómo, por un lado, se trata de un procedimiento que contribuye a 'ambiguar' la referencia, a sembrar una duda en la representación imaginaria que promueve la ficción, con el fin de provocar el efecto (2); pero por otro lado, puede funcionar también como un procedimiento que rompe la ilusión referencial de las ficciones realistas por medio de un cumplimiento literal-irónico de lo figurado (efecto 3).

Como decíamos unas páginas más arriba, la clave para diferenciar qué tipo de efecto está produciendo este mismo procedimiento, nos la da el tono general del texto en el que se inscribe. Los relatos fantásticos puros no dejan ninguna duda sobre el carácter verdaderamente problemático de la duda experimentada por sus personajes. Los textos paródicos, en cambio, emplean la quiebra de la ilusión referencial para reírse de sus personajes, para lanzar una mirada escéptica sobre la seriedad del pacto de ficción que, no obstante y paradójicamente, termina por provocar un incremento del efecto referencial-ficcional. Vamos a mostrar todo esto, analizando cómo funciona el procedimiento de la literalización de las metáforas en un texto que justamente se sitúa a caballo entre la literatura fantástica y la parodia de este género.

Nos referimos a la primera de las *Tres novelitas burguesas* de José Donoso (1973), titulada *Chatanooga Choochoo*. El carácter paródico del texto resulta evidente apenas se avanza un poco en la lectura de la novela. La *Historia personal del "boom"* (1971), que Donoso escribía dos años antes, parece confirmar esta impresión. En esta obra, el escritor chileno consideraba que la novela fantástica hispanoamericana era ya una fórmula agotada y en declive, tras el clímax alcanzado por el género entre los años 1965 y 1970. Las *Tres novelitas burguesas* están escritas, por tanto, como un intento de renovación paródica de estas fórmulas agotadas del boom latinoamericano. En *Chatanooga Choochoo* el tono paródico lo marca claramente el protagonista cuando comenta, con más ironía que horror, los acontecimientos sobrenaturales del relato, valiéndose además para ello del procedimiento de la puesta al desnudo:

> "No. Imposible. No era verdad. Estas cosas fantásticas no ocurrían más que en modernas novelas de autores tropicales. A mí, un buen médico catalán, con barba

> y con gafas y con cierta afición a la pintura, no podía sucederme una cosa así: un psiquiatra me curaría de mi fantasía en unas cuantas sesiones. No era más que mi sentimiento de culpa por haberle sido infiel a Magdalena. Absurdo en un hombre civilizado como yo, que sabía que las técnicas de Masters and Johnson curan estos traumas entre las dos partes de un matrimonio facilísimamente" (p. 56).

Adelantemos, antes de seguir con el análisis, un resumen del argumento: *Chatanooga Choochoo* narra el encuentro de dos matrimonios burgueses liberales en la Barcelona de los años setenta: Anselmo y Magdalena, por un lado, Ramón y Sylvia, por otro. Es la época en que las mujeres empiezan a asumir su libertad e independencia respecto del poder masculino en España y en la que los hombres liberales, pese a apoyar la liberación femenina en la teoría, contemplan con temor en el día a día la pérdida progresiva de su mando sobre ellas. La historia juega también, por tanto, con la oposición entre los sexos masculino y femenino, pero lo hace de manera muy distinta a como se producía en *Aura*.

Chatanooga Choochoo está narrada en primera persona por uno de sus personajes, Anselmo, que relata los hechos desde un marcado punto de vista masculino. Anselmo acepta la nueva posición de la mujer sólo para no parecer un burgués conservador y retrógrado, pero en realidad mantiene a lo largo de todo el relato una concepción del sexo femenino como mujer objeto al servicio de la voluntad masculina. Este ideal machista parece cumplirlo aparentemente a la perfección el personaje de Sylvia: mujer muy bella, cuya única preocupación parece ser el cuidado de su apariencia para complacer a su marido. Sylvia siempre está perfecta y a la moda, tanto que se dice de ella que no tiene un verdadero rostro, sino que se lo pinta cada semana siguiendo los cánones de la revista *Vogue*. Según avanza el relato, descubrimos que esta afirmación metafórica es en realidad lo que le ocurre efectivamente a Sylvia.

Las treinta primeras páginas están dedicadas a presentarnos a los personajes y a describir el ambiente burgués-liberal en el que se mueven. Los sucesos fantásticos se introducen a partir del descubrimiento de este hecho imposible: Anselmo se queda a dormir en la casa que Ramón y Sylvia tienen en las afueras. Su mujer, Magdalena está en Barcelona cuidando de los niños. Una llamada de última hora obliga a Ramón a volver a la ciudad, por lo que Anselmo se queda a solas con Sylvia en aquella casa. Se despierta en mitad de la noche y descubre que una figura sin rostro y sin brazos ha entrado en su

habitación. Esa figura es Sylvia. Anselmo comprende que debe maquillarle el rostro para que Sylvia pueda comunicarse mejor con él. Una vez la muñeca humana tiene boca, le besa y hacen el amor. Anselmo conoce el secreto de Sylvia: es una mujer desmontable, a la que Ramón pinta el rostro cada día a voluntad. Un bote de *vanishing cream* sirve para borrarle las facciones y rehacerlas con maquillaje cuantas veces se quiera. Anselmo fantasea entonces con la posibilidad de hacer el amor con todas las mujeres que su imaginación y las revistas de moda le ofrecen. Cansada y hastiada del deseo sin límites de Anselmo, Sylvia le pide que use un poco de crema para facilitar lo que para ella ya es un juego demasiado monótono. Con la oscuridad y las prisas, Anselmo no percibe que ha tomado la crema desvanecedora del rostro de Sylvia: tras hacer el amor, Anselmo ha perdido su miembro viril y huye horrorizado a Barcelona.

De vuelta a la vida normal, Anselmo se niega a volver a ver a Ramón y a Sylvia, pero su mujer se empeña en quedar con ésta porque se han hecho amigas. Por fin, superando sus reticencias, Anselmo comprende que la recuperación de su sexo pasa por volver a ver a Sylvia, por lo que accede a salir con la pareja. Horas antes de la cita, Anselmo deja que su mujer le peine y le arregle un poco la barba. Magdalena aprovecha entonces para desmontar pieza a pieza a su marido. El desarme de Anselmo es también el desarme del narrador por lo que el relato abandona la primera persona narrativa y continúa con una imparcial tercera persona. Este nuevo narrador 'objetivo' nos revela la verdadera trama de la historia: son las mujeres las que desmontan a los hombres y los reconstruyen a su agrado. Un comportamiento aparentemente sumiso les hace creer que son ellos los que tienen el poder pero, en realidad, se trata de todo lo contrario. La historia termina, pues, con el reensamblaje de Anselmo por parte de Magdalena, que sólo recupera todas sus partes cuando ésta se las restituye.

El relato muestra enseguida cómo los acontecimientos fantásticos que vienen a perturbar el marco realista en el que transcurre su acción inicial, no son asumidos como verdaderamente problemáticos por los personajes. Anselmo está más preocupado por la pérdida de su virilidad que por la manera fantástica en que se le ha borrado el sexo. Igualmente, la peculiar fisonomía desmontable de Sylvia es percibida como algo extraño pero no lo suficiente como para no aceptar convivir con ella de forma más o menos llevadera. El relato se inscribe así más bien en el universo de lo real-maravilloso, de lo neo-

fantástico (Alazraki, 1990) o de lo fantástico-moderno (Erdal, 1998), según las diversas nomenclaturas que han dado los teóricos del género. Pero al mismo tiempo –lo hemos visto- no se trata exactamente de lo real-maravilloso convencional que proliferó en la literatura hispanoamericana de los años sesenta y setenta, puesto que dicho género aparece explícitamente parodiado en la novela. Veamos detenidamente los procedimientos empleados por Donoso para llevarlo a cabo:

La novela parte siguiendo el esquema tópico del relato fantástico, en el que se recurre a la figura del presentimiento y 'la lógica metonímica de la contigüidad' (Bozzetto, 1990) para introducir los hechos sobrenaturales. Así, por ejemplo, Donoso hace aparecer siempre una polilla junto a los acontecimientos fantásticos, unos momentos antes de que éstos sucedan, para sugerir una relación causal imposible entre la mariposa nocturna y los hechos relatados[46]. Asimismo, la aparición fantástica del cuerpo mutilado de Sylvia cumple con los rasgos tópicos de la presentación del fantasma: "¿era la cortina lo que se movía, flotaba...? Una figura fantasmal se desprendió de los pliegues inflados por un poco de aire que apenas los agitaba" (p. 38). Sin embargo, repetimos, el narrador pasa pronto del terror y del asombro a una actitud flemática y compasiva ante la pobre muñeca sin brazos ni rostro:

> "No me oyó. ¡Claro! ¿Cómo iba a oírme si no tenía orejas? Fue lo primero que, sorprendido y horrorizado, me di cuenta que le faltaba... y sin embargo debo decir que no demasiado sorprendido: en ningún momento pensé que se las hubieran arrancado o cortado, sino, simplemente, que no las llevaba puestas y que por lo tanto, claro, no podía oírme... aunque sí se había dado cuenta que prendí la luz de la mesilla de noche. Pero todavía inmóvil por el sueño y tratando de penetrar la penumbra con mi mirada, me di cuenta que era muy posible que no me viera porque Sylvia tenía los ojos casi borrados de la cara... *Vanishing cream*: lo que me pareció evidente era que Sylvia apenas veía, quizá sólo borrones tan indefinidos como las facciones que el maquillaje había disuelto a medias sobre su cara ovoide. Lucía un camisón largo, suntuoso, claro. Sus amplios pliegues no me permitieron darme cuenta de mucho porque los pliegues eran sólo borrones contra la cortina borrosa... no, no me di cuenta de mucho, pero sí me di cuenta de que Sylvia tampoco llevaba puestos sus brazos: y claro, buscar algo en un cuarto oscuro sin ojos y sin brazos es tarea difícil. [...] Sus movimientos no eran más que gestos desesperados de un cuerpo incompleto, embrionario, sin cara, con ojos sugeridos, la

[46] "la maldita mariposa nocturna, al chocar contra la espalda de Sylvia, puso en movimiento toda su maquinaria obsesiva, acelerándola, haciendo la repetición de lo mismo intolerablemente frecuente, hasta dotar a la palabra 'afinidad' de un aura desapacible, que lo estropeaba todo" (p. 32). O: "La sensación de una presencia extraña en mi cuarto se había ido introduciendo en mi sueño y finalmente me había sacado de él. No es que oyera ruido. Era, más bien, como si un ser torpe como aquella mariposa nocturna se estuviera golpeando ciega y sin defensa contra los muebles, y que las mesas y las sillas que su cuerpo no tenía la fuerza para volcar, estropearían la superficie vulnerable de esa presencia. Era la mariposa" (p. 37).

> boca, las orejas ausentes, y el largo cuerpo, la elegante silueta sobre lo cual todo lo demás podía ser colocado como adjetivo, era lo único vivo, unitario, inalterable. ¿Cómo buscar sin tener brazos ni manos ni ojos? Y, sin embargo, esa línea de elegancia infinita, despojada de todo lo que no fuera su propia elegancia, expresaba eso: búsqueda desesperada, como quien busca la vida que está fuera de su alcance, para apoderarse de ella y ponérsela como quien se pone lo que a su cuerpo le falta. Una enorme compasión surgió en mí al ver ese esquema de una idea buscando algo para completarse y tener acceso a la vida: ¿Sus orejas, sus brazos...? Era todo tan incierto. Por eso no quise encender las luces. Dejé la que estaba en el velador y, poniéndome mis zapatillas, me acerqué a ella cautelosamente para no asustarla: de cerca su rostro era el de un feto, las facciones apenas insinuadas esperando la invocación mágica del maquillaje para precisarse. Yo debía ayudarla a hacerlo. La pintura borroneada sobre los patéticos proyectos de ojos era lo único más definido de ese rostro sin boca, sin nariz, sin orejas, sin mentón" (pp. 38-39).

La estructura del relato fantástico es además empleada para tratar un tema que, en principio, parece alejado de los planteamientos habituales del género. Lo indecible de la novela fantástica es identificado en este relato con un asunto tan poco misterioso como los nuevos roles sociales que la mujer española empezaba a adoptar en los años setenta. Al tratar la liberación femenina como un objeto desconocido y generador de terror, Donoso no sólo está renovando mediante la parodia el género de lo fantástico y lo real-maravilloso, sino además se está burlando de la incomprensión masculina frente a los cambios del estatuto femenino. Veamos los comentarios del narrador sobre los nuevos comportamientos, inusitados, de su mujer:

> "yo me encontré excluido, sin capacidad para comprender la repentina autonomía de mi mujer, ni tolerar su capacidad, hasta este momento desconocida para mí que creía conocerla entera, de transformarse una vacía y vulgar muñeca estilo *forties*" (p. 23).

La parodia radica, a nuestro juicio, en la óptica fantástica escogida para transformar un cambio social en una oscura confabulación femenina, que da pie al narrador a reflexiones ridículas como las que siguen:

> "¿Qué convolución cerebral oscura había almacenado esas palabras absurdas dentro de la memoria de Magdalena y qué circunstancias desconocidas para mí las había fijado allí, en los sótanos grises de su memoria, durante treinta años, para resucitarlas completas, exactas, aquí, ahora, tan inesperadamente?" (p. 21).
>
> Más adelante: "yo estaba tratando de resistir mi impulso de abalanzarme sobre Magdalena para desarmarla como una maquinaria y descubrir por qué y dónde había guardado aquella canción estúpida así de intacta, relacionada quizá con cosas secretas y desconocidas para mí y disimuladas durante tantos años de matrimonio" (p. 22).

Junto con la parodia a la moda reciente de esta literatura a la que Donoso pertenece, el relato se burla también de otra moda: la que atribuye al psicoanálisis una confianza ciega para explicar todo aquello que se considera irracional, imposible, inconsciente[47]. De esta forma, el relato de Donoso busca un tratamiento original del conflicto entre el universo realista y el universo fantástico, a partir del cual se construye este tipo de literatura: ni la explicación –ya tópica- explotada por el género de lo real-maravilloso, ni la interpretación psicoanalítica propia del nuevo universo realista-burgués. Simplemente una mirada irónica sobre la literatura y los problemas sociales de su tiempo.

Siguiendo con el proceder típico de la parodia, Donoso se vale de los recursos típicamente fantásticos, pero los coloca en otras posiciones y consigue de este modo unos objetivos distintos para los que en su origen estaban diseñados. El procedimiento de la literalización de las metáforas tiene también, pues, en este relato un protagonismo innegable. En primer lugar, dicho procedimiento se plasma en la pérdida del pene del narrador masculino. La toma de poder femenina, la castración social masculina, adopta en este relato la forma de una amputación 'real': el pene, descrito por el narrador como su "más poderosa arma para someter" (p. 55), es borrado literalmente con un poco de *Vanishing Cream*. La literalización es, pues, doble: la pérdida del rol social dominante conlleva la pérdida literal del símbolo masculino por excelencia (el falo); dicha pérdida se efectúa por medio de la aplicación de un arma femenina: crema desvanecedora que hace desaparecer realmente. La pérdida de la vieja identidad social masculina es vivida por el narrador como la pérdida de su identidad personal:

> "Crema de desvanecer, de hacer desaparecer, de borrar, de limpiar, de dejar vacío, sin rostro, sin sexo, sin arma de ninguna clase con que herir o defenderse o procurarse placer. Ella me había quitado lo que hacía gravitar mi unidad como persona, lo que me permitía unirme a Magdalena, y siendo esta unión misma lo que le daba forma a mi trabajo, a mi relación con los demás, con mis hijos, Sylvia había descoyuntado mi vida... *Vanishing Cream*... claro: una treta montada por Sylvia, esta muñeca sin alma y sin rostro" (p. 54).

[47] "haría una cita con mi colega el doctor Monclús, quien, yo sabía, obraba verdaderos prodigios no con los métodos anticuados de Freud, sino con el más contemporáneo behaviourismo, sí, y con algo de yoga... una mezcla de Masters and Johnson con Jung que me parecía bastante interesante y probablemente bastante efectiva" (p. 58).

A la pérdida de la identidad le sucede la inversión paródica de los roles sociales. Anselmo no sólo pierde su virilidad sino que empieza a desempeñar las actividades tradicionalmente asociadas a la mujer: lee la revista *Vogue*, se encarga del maquillaje de Sylvia y Magdalena, cocina, realiza coreografías femeninas de baile, y, finalmente, es convertido en un hombre-objeto desmontable. El miedo que pone en juego irónicamente este relato es también, pues, el miedo del hombre a convertirse –al menos funcionalmente- en una mujer:

> "Yo pensaba que seguramente ahora ya no volvería nunca más y que yo me iba a pasar el resto de mi vida en la cama, cuidando a los niños revoltosos, despacharlos al colegio, preocuparme de que tuvieran qué comer y qué ponerse cuando hiciera frío, vigilar sus modales y pulir sus conductas" (p. 67).

El terror masculino le da pie a Donoso para crear situaciones cómico-grotescas, como la que describe las fantasías paranoicas del narrador sobre la capacidad castradora de la mujer. Por ejemplo, Magdalena se dispone a comerse unos *éclairs* y el narrador no puede evitar hacer una asociación entre la merienda de su mujer y la aniquilación femenina del falo:

> "Vi el grueso miembro dulce, rebosando de crema, sobre su plato. La vi tomarlo con los dedos –ella tenía la teoría de que las pastas había que comérselas con la mano, a mascadas, que sólo así tienen el sabor de la infancia, y lo demás es pura cursilería-, llevárselo a la boca, hincarle el diente, una, otra y otra vez hasta engullirlo entero y definitivamente.
> Me llevé las manos al sitio del pecado" (p. 69).

Pero la adopción de roles femeninos por el hombre también tiene su contrapartida positiva: Anselmo es obligado a descentrar el sexo alrededor del pene y a considerar las necesidades de la sexualidad femenina. Incluso, al final del relato, el narrador ha aprendido cómo usar las armas femeninas de la seducción para recuperar su dominio perdido.

Además de la literalización de los diversos sentidos figurados que adquiere el falo, el relato ofrece muchos otros ejemplos de este procedimiento: Sylvia es descrita como una muñeca de una perfección artificial y poco después comprobamos que no se trata sólo de una manera de hablar[48]. La escena en que Anselmo pierde el sexo está llena de expresiones

[48] "Sí, parece que la hubieran armado con módulos de plástico como a un maniquí de escaparate. Dicen que no tiene cara. Facciones, desde luego, no tiene. ¿Dónde está la nariz, por ejemplo? Nadie jamás se la ha visto. Dicen que ni Ramón. Todas las mañanas se sienta delante del espejo y se inventa la cara, se la pinta como quien pinta una naturaleza muerta, por ejemplo, o un retrato... después, claro, que Ramón la ha armado pieza

con doble sentido que luego vemos cumplirse de forma literal[49]. Los verbos 'desarmar' y 'desmontar' son empleados a lo largo de todo el relato en un sentido metafórico literalizado[50]. Lo mismo ocurre con el sustantivo afinidad que, de su significado figurado común, pasa a designar una simetría casi perfecta y mecánica entre las mujeres, igualadas en el proyecto de la destitución masculina. La afinidad de caracteres se torna así en una especie de capacidad sobrenatural femenina para organizar silenciosamente un pacto secreto que lleve a la consecución de este objetivo afín[51].

Pero quizás el uso más acertado de este procedimiento se produce cuando Donoso, aprovechando la situación fantástica en la que se encuentran los protagonistas del relato (un hombre sin pene y una mujer desmontable y de rostro rescribible), desautomatiza hábilmente las descripciones tópicas del encuentro amoroso. Decir que en una relación amorosa se dan situaciones irrepetibles, que una pareja desarrolla un lenguaje propio y exclusivo hasta el punto de producirse una comunicación sin palabras entre los amantes, o que el amor transforma a los enamorados, resulta de una banalidad que dificulta su aprovechamiento para la consecución de efectos estéticos. Y sin embargo, estos tópicos no dejan de ser ciertos. Ahora bien, la misión del arte radica en conseguir una expresión original que permita la percepción de la realidad al margen de las vías más automatizadas. En el peculiar contexto en que Donoso emplea estos tópicos amorosos, la significación se recarga de un poder cómico-estético especial. El lector vuelve a percibir con intensidad la figuración que dichos tópicos expresan:

> "Quizá fue entonces, al darme cuenta de su infinita y dolorosa falta de recursos, el primer momento en que sentí el impulso de acariciarla. Estábamos

---

por pieza para que ella pueda, bueno, no sé, bañarse, y esas cosas. A veces uno ve a Ramón durante semanas enteras sin Sylvia. [...] Es porque se ha aburrido con ella y no la arma y no la pinta. Deja guardadas todas las piezas en una caja especial: durante esas semanas Ramón descansa y ella también; por eso es que ella está tan increíblemente joven, porque durante esas semanas que pasa guardada y sin armar el tiempo no transcurre para ella. Después, cuando Ramón la comienza a echar de menos otra vez, la vuelve a armar y salen juntos a todas partes. Dime si Sylvia no es la mujer perfecta" (p. 19).

[49] Por ejemplo, Anselmo experimenta una especie de sentimiento de pérdida (*la petite mort*) tras hacer el amor con Sylvia, descrito "como si hubiera dejado mi esencia en ese orgasmo" (p. 53). Ésta poco antes de borrarle el sexo le dice "Yo te tengo a ti" (p. 51). Más tarde, la mujer de Anselmo piensa que el comportamiento extraño de su marido se debe a algún tipo de indisposición y comenta: "¡Qué raro! [...] Sería algo que te dio de comer Sylvia" (p. 62).

[50] Tan sólo uno de los múltiples ejemplos: "¿Doblegarlas? ¿Desarmarlas? Sí, sí, desarmarlas no en el sentido de quitarles sus armas, sino de desmontarlas como a Sylvia. A Magdalena también. La idea era brillante" (p. 86).

[51] "No me gustó la manera de decir la palabra 'comunicarme', que presagiaba no teléfonos ni telegramas, sino siniestros medios extrasensoriales" (p. 71).

> unidos, intentando inventar un idioma propio a esta situación irreproductible que sólo podía existir entre ella y yo, y si ella hubiera tenido boca quizás hubiera pensado en besarla, tan desnuda la sentí bajo su camisón, tan despojada de todo" (pp. 40-41).
>
> "yo terminaba de recortar la boca y la mojaba un poco en el grifo como si desde siempre supiera exactamente qué hacer, cuál, exactamente, era mi misión en este momento porque ella, Sylvia, me lo había dicho todo sin necesidad de tener boca. Y mientras ella hablaba frenéticamente sin hablar, yo le pegué la boca recortada y humedecida donde debía ser la boca" (p. 42).
>
> "Esta curiosa, medité, esta infinita posibilidad de transformaciones que producía el amor con Sylvia, tanto en ella como en mí, como si ambos no fuéramos más que envoltorios diferentes y cambiables armados en torno a esa fibra central que es la posibilidad de hacer el amor cada vez distinto" (p. 54).

La escena en la que Anselmo recupera el sexo haciendo el amor con su mujer es igualmente explotada por Donoso para reavivar otros tópicos sobre el encuentro amoroso. Con una enumeración en la que resuena incluso el conocido discurso del lobo disfrazado de abuelita en *Caperucita*, el narrador describe cómo el regreso a la fidelidad matrimonial y al amor verdadero produce la recuperación de su sexo e identidad amputados. De nuevo, el cumplimiento literal de estas expresiones figuradas y desgastadas es el responsable de la significación estética del pasaje:

> "ahora era yo, yo, mi nuca, mi espalda, mis hombros que sus manos me hacían sentir, despertándome entero como de un largo y fatigoso letargo, acariciándome los ojos para que la viera nítida, los oídos para que la oyera jadear, la nariz para que oliera su olor identificable y personal que desde el fondo del SHALIMAR subía hasta mi nariz y penetrándome me revificaba, acariciándome el cuello con sus dedos frescos, la mano leve pesando sobre mi pecho, bajando, bajando hasta donde yo sabía para devolverme algo que yo no recordaba que me faltara hasta que sentí el click del broche de presión, y la energía guardada durante tanto tiempo llenándome y haciéndome latir bajo el tacto de Magdalena, júbilo, júbilo, era yo, entero otra vez, enorme y feliz y multiplicado en todos los espejos de la sala de aseo de los Roig, yo en las cuatro paredes y en el techo y en las puertas y en los armarios de espejo, ..." (p. 102).

Nuevamente, observamos que la literalización suele producirse en expresiones figuradas cuyo potencial ficticio o figurativo se encuentra seriamente debilitado. Decir de una mujer que parece un maniquí o aplicar de forma metafórica los verbos 'desmontar' o 'castrar' no resulta, ciertamente, ni demasiado original ni expresivo. Se podría decir, por tanto, que en la medida en que ya no suscitan el esfuerzo imaginario que está en su origen como imágenes, estas expresiones han perdido gran parte de su potencial metafórico. Su

sentido figurado se han convertido prácticamente en un segundo significado literal que aplicamos sin problemas en un contexto lingüístico apropiado. La literalización fantástica del sentido figurado consigue, por tanto y paradójicamente, restaurar el poder figurativo e imaginario de las metáforas más desgastadas. En el caso de *Chatanooga Choochoo* este efecto estético desautomatizador (2) aparece teñido de notas cómicas y paródicas, que lo acercan al tipo de efecto clasificado como (3). La letra imposible de lo fantástico nos devuelve, transformada por la óptica del asombro, una realidad que habíamos dejado de percibir.

4.6. Efecto (3): obnaženie priëma

El efecto desautomatizador tipo (3) lo habíamos asociado a lo que los formalistas rusos llamaron 'procedimientos de puesta al desnudo' (*priëmy obnaženie*). Recuérdese que, si bien dichos recursos son característicos de los textos paródicos, el efecto que provocan no consiste necesariamente y en todos los casos en un efecto de comicidad. Con un entendimiento amplio de la parodia, los formalistas mostraban cómo la denuncia del carácter convencional y automatizado de los procedimientos podía traducirse también en un incremento del poder referencial literario. De ahí el papel fundamental que los formalistas asignaban a dichos procedimientos como motores de la evolución literaria.

La doble finalidad de los procedimientos de la puesta al desnudo a la que nos acabamos de referir, es una observación bastante común –no es exclusiva del formalismo ruso- en la teoría del género paródico. Pero sólo la encontramos a partir del romanticismo, pues sólo entonces comienza a considerarse las posibilidades 'serias' de la parodia. En un trabajo de síntesis sobre la historia de este género, E. Surace (1998) explicaba cómo todavía en el siglo XVIII, la parodia era considerada como un robo, un plagio, un pastiche de carácter menor e incapaz de crear nada por sí misma. Cuando el ideal clasicista de la *retractio* cae con el romanticismo, la parodia empieza a legitimarse como un género de escritura de primer orden, como un medio que hace resurgir lo Bello por medio del contraste. El simbolismo y el arte autorreferencial e intertextual de finales del XIX promueven el *déjà vu* y el *déjà lu* como un procedimiento eficaz para la creación y la evolución literarias. En la literatura revisionista finisecular prolifera un arte de jóvenes, de

cabaret, de burla ácida. Como resultado de ello, las obras teóricas sobre el género paródico aumentan considerablemente en este periodo[52].

En el contexto ruso, hay que recordar no sólo el hecho de la importante tradición de obras paródicas en esta literatura (Pushkin, Gógol, Dostoievski, Chéjov, etc.), sino sobre todo el auge de los procedimientos de la puesta al desnudo en el arte contemporáneo a los formalistas rusos. Frente a una literatura decimonónica realista, caracterizada por un uso mayoritario de procedimientos imperceptibles (cf. Tomashevski, 1928b, p. 209), esto es, de artificios que tratan de hacer pasar por naturales su mediación convencional, el futurismo poético y la prosa de los hermanos Serapión reactivó la perceptibilidad de su composición artística (*oščutimost' postroenija*).

Junto con los formalistas rusos, se debe mencionar a M. Bajtín como el otro gran autor que dedicó una parte considerable de sus investigaciones al género de la literatura paródica (cf. *Estética y teoría de la novela*). Si bien, Bajtín se mostró siempre crítico con las propuestas formalistas y buscó un enfoque sociológico más amplio desde el que abordar estas cuestiones, sus planteamientos no distan demasiado –*grosso modo*- de lo que habían apuntado los miembros de *Opojaz*. Bajtín otorgaba a los procedimientos paródicos la función de relativizar los puntos de vista, denunciar los estereotipos y la insuficiencia del discurso más serio, producir un efecto de aumento de la sensación de realidad, que no puede sino recordarnos –cuando menos de lejos- el concepto shklovskiano de *ostranenie*. En algún momento, llega a recocerle incluso una función de herramienta de la que se vale el escritor para observar su discurso desde fuera, con los ojos de otro, desde otras posibilidades estilísticas. A pesar de las diferencias, pues, tanto Shklovski como Bajtín reconocen en la parodia un efecto de rescate referencial:

> "Esta burla parece arrancar el discurso de su objeto, separarlos y mostrar que el discurso directo de un género (épico o trágico) es unilateral, limitado, no puede agotar su objeto; la parodia obliga a percibir los aspectos del objeto que no se encuadran en el género, el estilo en cuestión. La obra que hace un pastiche y parodia introduce constantemente en la seriedad estrecha del noble estilo directo, el correctivo de la risa y de la crítica, el correctivo de la realidad, siempre más rica,

[52] Surace se refiere sumariamente sólo a la tradición teórica francesa: el *Ensayo sobre la parodia* de O. Delapierre (1869), la *Historia de la caricatura antigua* de Champfleury (1865), un artículo de Lanson (1895) dedicado a "la parodia dramática en el siglo XVIII", en el que se encuentran numerosas similitudes con las ideas de los formalistas rusos (la parodia ligada a la evolución literaria, procedimientos de puesta al desnudo, ...), etc. Para una relación se los estudios principales sobre la parodia durante el periodo estructuralista y post-estructuralista, consúltese asimismo el final del trabajo de Surace.

> más sustancial, y sobre todo *más contradictoria y más multilingüe* que lo que puede contener el género noble y directo" (Bajtín, *Estética y teoría de la novela*, citado por Surace, 1998, p. 47).

La parodia, por tanto, no sólo pone en tela de juicio los procedimientos de referencialidad, insuficientes siempre ante la complejidad real, sino que, en muchos de los casos, se toma a sí misma como objeto de parodia. La parodia critica a un texto y a sí misma, pues, tampoco ella se da por buena y definitiva. De esta forma, el género paródico fuerza a un tipo de respuesta activa, indispensable para el disfrute artístico. Este fenómeno, quizás no siempre fácil de percibir en literatura, resulta particularmente evidente en las artes escénicas como el cine y el teatro (recuérdese, si no, los efectos dramáticos de distancia ideados por B. Brecht a partir de las ideas formalistas). Ello es debido a que, en éstas, el receptor no es un simple lector, sino ante todo un espectador.

Los procedimientos de la puesta al desnudo, mediante la ruptura de la ilusión referencial, no sólo exigen del espectador un comportamiento más activo sino que lo incluyen dentro del espectáculo. El espectador se convierte así, en una pieza más del espectáculo, del que es totalmente partícipe, y la ficción tiene realmente efectos sobre él. Lamentablemente, la difusión repetitiva del aspecto más evidente de esta idea ha tenido el efecto contraproducente de cubrir de un aire banal al hecho de que la literatura tiene el poder de producir un cambio en la vida de los que experimentan sus efectos. Sin embargo, la visión distanciada que caracteriza especialmente a este efecto (3) tiene la virtud de recargarlo de un potencial cognitivo particular: la realidad se nos ofrece como espectáculo y accedemos a la verdad desde la experiencia de su descubrimiento.

A través de este aspecto, como mostramos en los primeros capítulos, es posible emplear el concepto de desautomatización para explicar los poderes cognitivos del arte y su labor desenmascarante de las convenciones que tratan de sustituir el devenir real por una fórmula gastada. De ahí que el modelo crítico desarrollado por Shklovski sea particularmente adecuado para dar cuenta de la escritura desmitificadora de la era post-moderna (cf. Latimer). Con el examen de una de las obras literarias más destacadas de este paradigma, la *Trilogía de Nueva York* de Paul Auster, ponemos fin a esta sección que ha tratado de ejemplificar a través del análisis de obras concretas los diferentes matices estéticos de la desautomatización literaria descritos por Shklovski.

La novela de P. Auster resulta especialmente adecuada para ilustrar el funcionamiento de los procedimientos de la puesta al desnudo. No sólo porque el escritor norteamericano los emplea constantemente para construir su relato, sino porque –rizando el rizo- parodia el efecto paródico de estos procedimientos, creando un tipo de estructura narrativa verdaderamente novedosa y original.

4.7. Cómo está hecha la Trilogía de Nueva York *de Paul Auster*

"la esencia de la existencia consiste en estar dentro estando fuera" (Heidegger)

En los cuentos populares es muy frecuente encontrarnos con el número tres y con el procedimiento de la repetición: tenemos a tres hermanos que se enfrentan sucesivamente a la misma prueba o bien a un mismo personaje que debe esperar tres noches para conseguir su objetivo, etc. El hermano mayor fracasa. Le sigue el mediano que tampoco logra superar la prueba. Finalmente, el pequeño consigue aquello en que sus hermanos han fallado. Independientemente de la simbología del número tres, desde un punto de vista exclusivamente formal, este juego con la repetición consiste en el procedimiento más simple y básico para romper las expectativas del receptor. Quizás al lector de hoy le resulta tedioso encontrar en los cuentos folklóricos la misma situación repetida tres veces casi con las mismas palabras y fórmulas. Este tedio proviene de la antigüedad y sencillez del procedimiento, excesivamente explotado ya, que hace difícil percibir su eficacia artística.

La estrategia del procedimiento es, sin embargo, muy hábil y económica: se presentan dos situaciones repetidas a las que le sigue una tercera prácticamente igual pero con un final distinto. Tras el número tres se encuentra, por tanto, una estructura de 2 (el requisito mínimo para poder empezar a hablar de recurrencia) + 1. De esta forma se disponen los elementos mínimos (dos) para generar una expectativa de fracaso que será inmediatamente quebrada con el triunfo del héroe. Todavía hoy, este procedimiento sigue siendo utilizado, si bien ya no constituye el elemento estructural básico de los relatos. Lo vemos aparecer, por ejemplo, de forma secundaria, como motivo de arranque de *Ciudad de cristal*, primera de las novelas que componen la *Trilogía de Nueva York* (1985-1986) de Paul Auster. En otra de sus obras, *El cuaderno rojo* (1993), leemos:

> "Un número equivocado inspiró mi primera novela. Una tarde estaba solo en mi apartamento de Brooklyn, intentando trabajar en mi escritorio, cuando sonó el teléfono. [...]
>
> Descolgué, y al otro lado de la línea un hombre me preguntó si hablaba con la Agencia de Detectives Pinkerton. Le dije que no, que se había equivocado de número, y colgué. Luego volví a mi trabajo y me olvidé de la llamada.
>
> El teléfono volvió a sonar la tarde siguiente. Resultó que era el mismo individuo y me hacía la misma pregunta que el día anterior: '¿Agencia Pinkerton?'. Volví a decirle que no, volví a colgar. Pero esta vez me quedé pensando qué hubiera sucedido si le hubiera respondido que sí. [...]
>
> Cuando me senté a escribir *La ciudad de cristal* un año después, el número equivocado se había transformado en el suceso crucial del libro, el error que pone en marcha toda la historia. [...] al contrario que yo, Quinn tiene otra oportunidad. Cuando el teléfono suena la tercera noche, Quinn le sigue el juego al que llama, y se hace cargo de la investigación. Sí, dice, yo soy Paul Auster: entonces comienza la locura" (pp. 87-89).

Efectivamente, Daniel Quinn, escritor de novelas policíacas y protagonista de *La ciudad de cristal*, responde afirmativamente a la tercera de las llamadas que preguntan por el detective Paul Auster y decide aceptar el caso que le propone su cliente, Peter Stillman. Se trata de un trabajo de seguimiento y vigilancia del padre de Stillman, supuesto conspirador de la muerte de su hijo. Al principio, el caso resulta fácil y hasta aburrido, pues el padre de Stillman parece más un hombre senil que una verdadera amenaza para Peter. Sin embargo, un día Quinn le pierde la pista y, preocupado por la vida de su cliente, decide contactar con el verdadero Paul Auster para pedirle consejo en el caso. Busca en la guía y se decide ir a visitarlo. Esta vez no hay confusión: se trata de Paul Auster, pero no existe ningún detective privado que responda a ese nombre. Paul Auster es escritor.

Se habrá advertido ya el juego continuo entre realidad y ficción que emplea esta novela como procedimiento básico de la construcción del *siuzhet*. Por si el juego entre realidad y ficción no quedara lo suficientemente claro, la conversación que mantienen Auster y Quinn en el capítulo diez de la novela confirma el papel decisivo que los procedimiento meta-ficticios y 'de puesta al desnudo' cumplen en esta obra. Ambos escritores sostienen una interesante discusión sobre *Don Quijote*, novela iniciadora de este tipo procedimientos, que Auster lleva hasta sus últimas consecuencias mediante un 'rizar el rizo' infinito. Auster (el personaje novelesco) le cuenta a Quinn su hipótesis sobre el verdadero autor del *Quijote*. Por supuesto, Auster no duda de la autoría de Cervantes. Su interpretación se centra en el propio juego meta-ficticio que Cervantes inaugura al

mencionar a Cide Hamete Benengeli como autor del *Quijote*. Su interés se centra, pues, en el "libro dentro del libro que Cervantes escribió" (p. 109). Jugando con la estructura de la novela policíaca en la que este relato se enmarca, la hipótesis parece un razonamiento abductivo al más puro estilo detectivesco:

Cervantes hace creer a sus lectores que el autor de la novela es Cide Hamete Benengeli y que él se limita a la simple labor de copista de una traducción del manuscrito en árabe de Benengeli, encargado a otra persona. Ahora bien, se pregunta Auster, ¿quién es realmente Cide Hamete Benengeli? ¿Cómo puede ser su versión la más fiable si nunca aparece como testigo directo de los hechos narrados en la novela? Según Auster, el personaje de Cide Hamete Benengeli es el resultado de una combinación de cuatro personajes: Sancho el testigo, el barbero y el cura los escritores (Sancho no sabía escribir y le dictó la novela a sus amigos) y Sansón Carrasco, el bachiller de Salamanca, el encargado de traducir el manuscrito al árabe. Ésta sería la versión que tomó Cervantes y que mandó a traducir al castellano. Pero ¿por qué este extraño destino del libro? Los amigos de Don Quijote –responde Auster- quieren curarlo de su locura y la publicación del libro con sus aventuras no sería sino una treta más que, a modo de espejo, le sirve a Don Quijote para recuperar el juicio.

Pero no contento con esta interpretación enrevesada, Auster da una vuelta de tuerca más: Don Quijote, en realidad, no está loco y es el responsable de toda esta trama. A lo largo de la novela lo vemos muy preocupado por la cuestión de la posteridad y por el grado de fidelidad con el que los cronistas registran sus hazañas. Se trata en realidad de una advertencia a Sancho, el testigo y cronista oral, ante el cual Don Quijote finge constantemente estar loco. Tras su fingimiento se encuentra, en realidad, la organización del 'cuarteto Benengeli'. Don Quijote elige así a los autores de su historia y, probablemente, como maestro del disfraz que es, se encarga de traducir el manuscrito del árabe al castellano y de entregárselo a Cervantes. De esta forma, Cervantes habría pagado a Don Quijote para descifrar la historia del propio Don Quijote. La finalidad de todo este gran engaño no sería otra que la de probar que la gente es capaz de creer las cosas más absurdas –molinos que se convierten en gigantes- si con ello se divierten. Cervantes, concluye Auster, era un lector asiduo de novelas de caballería y Don Quijote no fue sino su trasunto literario.

Llegados a este punto, el lector de *La ciudad de cristal* se encuentra ante un estado de ambigüedad referencial máxima, muy difícil de resolver. Es decir, un estado muy similar al provocado por los efectos de tipo (2), aunque en su origen dicho estado comenzase por un aprovechamiento de los procedimientos de la puesta al desnudo, que en nuestra división teórica habíamos clasificado como efectos de tipo (3). Pero ya habíamos advertido de la necesidad de constatar el funcionamiento de cada procedimiento en los textos literarios concretos, así como de la frontera difusa que en muchos casos separan unos efectos de otros, emparentados en una misma finalidad desautomatizadora. En el caso que nos ocupa, los procedimientos meta-ficticios se suceden y superponen a un ritmo tal que el efecto de distanciamiento que normalmente producen se ve constantemente ampliado, sin que pueda 'cerrarse' nunca. En el uso canónico de la puesta al desnudo del procedimiento, la llamada de atención sobre el carácter ficticio y convencional de la narración tiene como efecto inmediato un desdoblamiento del relato, en el que el nivel desde el que se realiza esta denuncia se ve cargado de una intensidad significativa especial. En la novela de Auster, sin embargo, ese desdoblamiento resulta estar compuesto de pliegues más pequeños que multiplican el efecto del distanciamiento *ad infinitum*. Los pliegues que forman el *siuzhet* de *Ciudad de cristal* son los siguientes:

Paul Auster escribe una novela titulada *Ciudad de cristal*.

Su protagonista es un escritor de novelas policíacas llamado Quinn que se hace pasar por un tal Paul Auster, detective privado.

Más adelante, descubrimos que ese Paul Auster no existe y que sólo hay un Paul Auster, escritor, con una curiosa interpretación del *Quijote*, en la que se afirma que "en cierto sentido, don Quijote no era más que un doble de Cervantes" (p. 109). Es evidente que la inserción de esta reflexión no es inocente: ¿quiere decir esto que el Auster personaje es el trasunto del Auster escritor?

Por otra parte, el otro personaje-escritor de la novela, Daniel Quinn, aparece como el doble fracasado de Paul Auster. Al igual que éste, tiene una mujer y un hijo, pero han muerto. Tras este suceso y con sólo una obra publicada, Quinn se dedicó en exclusiva a la escritura de novelas policíacas, de las que no se siente particularmente orgulloso, mientras que Auster parece ser un escritor que ha podido seguir su camino. ¿Es, pues, Daniel Quinn un trasunto de Paul Auster? De ser así, ¿de qué Paul Auster? El personaje de Quinn es

presentado como un hombre sin rumbo, abatido desde la muerte de su familia, cuyo pasatiempo favorito consiste en vagar por las calles neoyorquinas para experimentar un dulce sentimiento de pérdida. Desde el momento en que decide asumir la identidad de Auster, Quinn se convierte en un personaje que, según transcurre la novela, va acumulando dobleces e identidades[53]: Aprovechando la demencia senil de Peter Stillman padre, juega a presentarse ante él cada día con una identidad diferente (Quinn, Henry Dark, e incluso Peter Stillman). Más adelante, en casa de Auster se juega con la coincidencia de iniciales (DQ) entre Daniel Quinn y Don Quijote, y con la coincidencia entre el nombre de Quinn y el del hijo de Auster, que también se llama Daniel ("Yo soy tú y tú eres yo", p. 113).

Por tanto, la reflexión sobre la autoría del 'libro dentro del libro' que se encuentra en el *Quijote*, no es inocente. Paul Auster la introduce para hacernos más concientes (un nuevo procedimiento de la puesta al desnudo) del propio juego con la autoría que se encuentra en el centro mismo de *Ciudad de cristal.* ¿Quién es, pues, el autor de esta novela? Con una última vuelta de tuerca, lo descubrimos al final: Quinn nunca resuelve el caso. Permanece al acecho, vigilando el portal de los Stillman para evitar que Peter Stillman padre llegue a matar a su hijo. Lo que Quinn suponía una cuestión de días empieza a convertirse en una cuestión de semanas y luego de meses. Quinn no quiere volver a su casa porque teme que en su ausencia llegue Stillman. Con ello prolonga la deriva de su identidad: de escritor y padre de familia feliz a mediocre escritor de novelas policíacas; de detective farsante a mendigo que ya ha olvidado a quién y por qué espera. Finalmente, Quinn logra su cometido: desaparecer. Los hechos que componen *Ciudad de cristal* están siendo relatados por un amigo de Paul Auster, a partir del cuaderno rojo[54] en el que Quinn apuntaba todo lo relativo al caso.

---

[53] Pero no se trata del único personaje. Auster juega con el recurso de la reduplicación constantemente para generar la creciente *mise en abîme* del relato. Así por ejemplo, Peter Stillman se llama igual que su padre, Peter Stillman. Al principio del seguimiento, Quinn se encuentra con dos personas que responden físicamente a la foto que tiene de Peter Stillman y no sabe a cuál de los dos seguir. En un momento de la novela, Quinn reflexiona:. "Y luego, lo más importante de todo: recordar quién soy. Recordar quién se supone que soy. No creo que esto sea un juego. Por otra parte, nada está claro. Por ejemplo: ¿Quién eres tú? Y si crees que lo sabes, ¿por qué insistes en mentir al respecto? No tengo ninguna respuesta. Lo único que puedo decir es esto: Escúchame. Mi nombre es Paul Auster. Ése no es mi verdadero nombre" (p. 48).

[54] Nuevo guiño al *Quijote*, en el que el motivo del manuscrito hallado como fuente de la historia tiene también un importante protagonismo. La publicación de Auster años después de una obra con el título de *El cuaderno rojo*, continuaría el juego meta-ficticio todavía un poco más allá. Recordemos, de paso, que este procedimiento también fue explotado por V. Shklovski, amante a su vez de la obra cervantina: la inserción de discursos ajenos, el juego ambiguo entre el V. Shklovski real y el V. Shklovski 'de papel', etc. (vid. supra).

La peculiar mezcla entre el efecto de tipo (2) y el efecto de tipo (3) que lleva a cabo *Ciudad de cristal* quizás se deba al uso de la estructura de la novela policíaca como esquema sobre el que construir la trama. Ya hemos mencionado el parentesco existente entre los géneros fantástico y policíaco: en ambos se produce un estado de ambigüedad máximo que, en el segundo caso, se deshace al final con el descubrimiento del asesino. El misterio irresoluble de la literatura fantástica tiene que ver, en el fondo, con el problema de la representación que tematiza el género, ausente en el objetivo policial de las novelas de detectives. Ahora bien, ¿es *Ciudad de cristal* estrictamente una novela policíaca? El uso constante que hay en ella de la puesta al desnudo de los procedimientos de la novela de misterio nos lleva a responder negativamente a la pregunta. Se trata, por tanto, de una utilización paródica del esquema de la novela policíaca y, cuando decimos 'paródica', lo hacemos con el significado amplio con el que los formalistas rusos emplearon este término. Mediante la degradación del procedimiento constructivo principal de la novela de misterio –la resolución del crimen- a un plano estructural secundario, Paul Auster renueva el género policial al tiempo que pone las primeras piezas para la creación de una estructura novelesca nueva. Efectivamente, el misterio y su resolución están en *Ciudad de cristal* como motores de la trama, pero ya no constituyen el objetivo principal de la novela. El misterio nunca llega a resolverse, la solución experimenta una deriva y 'diferencia' (en sentido derrideano) infinitas que acerca la novela al género de la literatura fantástica. En una de las muchas reflexiones meta-literarias que contiene la novela, Quinn escribe:

> "La buena novela de misterio no tiene desperdicio, no hay ninguna frase, ninguna palabra que no sea significativa. E incluso cuando no es significativa, lo es en potencia, lo cual viene a ser lo mismo. El mundo del libro toma vida, bulle de posibilidades, de secretos y contradicciones. Dado que todo lo visto o dicho, incluso la cosa más vaga, más trivial, puede estar relacionada con el desenlace de la historia, es preciso no pasar nada por alto. Todo se convierte en esencia; el centro del libro se desplaza con cada suceso que lo impulsa hacia adelante. El centro, por lo tanto, está en todas partes, y no se puede trazar ninguna circunferencia hasta que el libro ha terminado" (p. 14).

La circunferencia, como decimos, no llega a cerrarse nunca, ni siquiera cuando seguimos su trazado en las otras novelas que componen la *Trilogía de Nueva York*, y ello, repetimos, tiene que ver, con el tipo de estructura novedosa que Auster inaugura con *Ciudad de cristal* mediante una hibridación paródica entre la novela de misterio y las ficciones meta-literarias. El misterio es este caso es, como en la literatura fantástica, el

misterio de la existencia, inaprensible para el hombre. Sólo que Auster no escoge novelarlo desde la óptica del terror. El relato fantástico, cuyo origen se remonta a los siglos XVIII-XIX, hereda el esquema anti-positivista de lo desconocido como sobrenatural y, por ello, explota generalmente el recurso de lo monstruoso que aparece y trastoca el mundo de las certezas. La novela de Auster, en cambio, responde a una sensibilidad más moderna o post-moderna, en el que el cambio y el relativismo se constituyen como responsables de la angustia humana ante la desaparición de las esencias. No hay nada fijo o inmutable, nos dice Auster, no hay un centro de sentido y seguridad, sino una secuencia de azares en continuo desplazamiento a la que es imposible hallarle un centro (más que el de la propia deriva)[55]. El destino del personaje de Quinn responde justamente a este esquema de identidad desplazada. Una de las reflexiones de Stillman en la novela, desarrolla asimismo el tema de la necesidad de incluir el cambio en la definición de las cosas para guardar la fidelidad a su esencia dinámica:

> "Un paraguas no sólo es una cosa, es una cosa que cumple una función, en otras palabras, expresa la voluntad del hombre. Cuando uno se para a pensar en ello, todos los objetos son semejantes al paraguas, en el sentido de que cumplen una función. Ahora, mi pregunta es la siguiente: ¿qué sucede cuando una cosa ya no cumple su función? ¿Sigue siendo la misma cosa o se ha convertido en otra? Cuando arrancas la tela del paraguas, ¿el paraguas sigue siendo un paraguas? Abres los radios, te los pones sobre la cabeza, caminas bajo la lluvia, y te empapas. Es posible continuar llamando a ese objeto un paraguas? En general, la gente lo hace. Como máximo, dirán que el paraguas está roto. Para mí eso es un serio error, la fuente de todos nuestros problemas. Puesto que ya no cumple su función, el paraguas ha dejado de ser un paraguas. Puede que se parezca a un paraguas, puede que haya sido un paraguas, pero ahora se ha convertido en otra cosa. La palabra, sin embargo, sigue siendo la misma. Por lo tanto, ya no puede expresar la cosa. Es imprecisa; es falsa; oculta aquello que debería revelar. Y si ni siquiera podemos nombrar un objeto corriente que tenemos entre las manos, ¿cómo podemos esperar hablar de las cosas que verdaderamente nos conciernen? A menos que podamos comenzar a incorporar la noción de cambio a las palabras que usamos, continuaremos estando perdidos". (pp. 87-88).

---

[55] Por supuesto, con esto no estamos afirmando que *Ciudad de cristal* sea una novela de tesis, en la que se ejemplifica el tema post-moderno de la deriva del sentido. Simplemente mantenemos que dicho tema se hace presente en la novela como *efecto* de sentido, analizable *a posteriori* en los distintos componentes que lo conforman (pero que, repetimos, actúan como un bloque unitario de efecto). Lo que está claro es que Paul Auster pertenece a una tradición poética, que se inicia con Mallarmée en el XIX y que todavía hoy colea, en el que estos temas son fundamentales. Así lo confirma él mismo en uno de los ensayos "El libro de los muertos" (1976) recopilados en *Pista de despegue* (1990, pp. 190-196). En este artículo, Auster comenta la obra de Edmond Jabès, cita a Blanchot, Derrida, Beckett o Levinas, y parece situarse en una relación de afinidad con estos escritores y pensadores, preocupados por las cuestiones de la poética del silencio, el libro como mundo, la deriva del significado y del lenguaje, etc.

La propia novela *Ciudad de cristal* se corresponde sólo con una parte del movimiento trazado por el conjunto de *Trilogía de Nueva York*. Veamos, pues, la continuación del esquema descrito en *Fantasmas* y *La habitación cerrada*.

Fantasmas (1986) vuelve a emplear de forma 'paródica' la estructura de la novela policíaca, tal y como lo venimos apuntando en nuestro análisis. Esta vez, el protagonista sí es un detective auténtico pero que –justo al contrario de lo que sucedía en *Ciudad de cristal*- se ve convertido funcionalmente en escritor: Azul, que así se llama el protagonista, es contratado para seguir a un hombre (Negro) e informar semanalmente de ello. El seguimiento resulta muy aburrido pues Negro, más que un criminal, parece un escritor que se dedica a leer y a escribir todos los días siguiendo una rutina de lo más anodina. Azul comienza a imaginar posibles historias que expliquen el comportamiento trivial de Negro. De esta forma, consigue combatir el tedio de su trabajo pero termina también por ser muy poco fiel a los datos escasos y 'objetivos' que le proporciona la rutina poco interesante de Negro. Azul se convierte en escritor a su pesar y nos revela que el trabajo 'abductivo' de un escritor policíaco es similar al de un detective. La confusión y superposición de funciones entre el escritor y el detective aparece en multitud de pasajes de *Fantasmas*, que de nuevo recurre al tema meta-literario de la escritura dentro de la escritura. Auster fusiona este tema con el de la deriva del centro para presentar al escritor como el responsable del centrado y orientación de la cadena de hechos, mediante la elección de una interpretación –mediante la creación de un *siuzhet*- para ese 'azar'. Veamos un ejemplo:

> "Azul ya está imaginando las cosas que escribirá en su próximo informe y le resulta placentero estudiar las frases que empleará para describir lo que está viendo ahora. Al haber otra persona en el caso, sabe que tendrá que tomar ciertas decisiones. Por ejemplo: debe continuar con Negro o debe desviar su atención a la mujer? Posiblemente eso aceleraría las cosas un poco, pero al mismo tiempo podría significar que Negro tuviera la oportunidad de escapársele, quizá para siempre. En otras palabras, ¿es el encuentro con la mujer una cortina de humo o es auténtico? ¿Es parte del caso o no? ¿Es un hecho esencial o contingente? Azul reflexiona sobre estas preguntas durante un rato y llega a la conclusión de que es demasiado pronto para saberlo. Sí, podría ser una cosa, se dice. Pero también podría ser otra". (p. 168).

Los paralelismos entre el personaje de Azul y el personaje de Quinn no terminan aquí: Azul experimenta un desplazamiento de identidad similar, al pasar de desempeñar las funciones de detective a cumplir con las funciones de escritor. Un detective, un hombre de

acción, es obligado por las circunstancias a convertirse en un hombre inactivo y reflexivo, atado a la escritura de unos informes que ya darían para la publicación de todo un libro. Como Quinn, Azul va dejando atrás poco a poco su existencia anterior (su trabajo, su novia, etc.) y comienza a experimentar un fuerte sentimiento de pérdida. La obligación de dotar de un sentido a algo que parece no tenerlo –la vida trivial de Negro- termina por desquiciar a Azul y a hacerle sospechar de que la verdadera trama de la historia es otra, en la que él no sería el agente, el escritor, sino uno más de los personajes. Por ello, decide –al igual que Quinn con Stillmann- entrar en contacto con Negro y averiguar realmente a quién está siguiendo. Las escenas que siguen parecen una variación sobre los encuentros entre Quinn y Stillmann en *Ciudad de cristal*:

Azul adopta diversas identidades –un mendigo, un vendedor de seguros, un vendedor de peines y cepillos- para evitar ser reconocido por Negro. Éste, por su parte, le cuenta cada vez a Azul una historia distinta sobre su vida, redoblando de esta forma el juego de ocultación de las identidades. Como en *Ciudad de cristal*, la conversación entre los dos personajes resulta decisiva para comprender el sentido de la novela: en el primer encuentro, Negro le cuenta a Azul que su afición es investigar sobre la vida de los escritores americanos. En cierto sentido, Negro cumple una labor detectivesca pero, al igual que Azul, considera faltas de sentido las vidas que investiga[56]. Ello se debe, en parte, según la teoría de Negro, a que: "Escribir es una actividad solitaria. Se apodera de tu vida. En cierto sentido, un escritor no tiene vida propia. Incluso cuando está ahí, no está realmente ahí" (p. 190).

Como los personajes de las novelas que componen *Trilogía de Nueva York*, el escritor es un personaje sin identidad definida, un ser que tiene todas las identidades (las de sus personajes) y al mismo tiempo ninguna. El escritor es un fantasma. ¿Quién es el escritor de *Ciudad de cristal*?, resuena en estas palabras. ¿Quién es el escritor de *Fantasmas*, de la *Trilogía de Nueva York*? Las preguntas quedan por ahora sin responder pero, rizando el rizo del procedimiento de la puesta al desnudo, Auster pone en boca de Negro la paráfrasis del argumento de unas de las obras de Hawthorne, que actúa como espejo del argumento de *Ciudad de cristal* y *Fantasmas*: en la historia de Hawthorne, un personaje llamado

[56] "Siempre hablamos de intentar meternos en un escritor para comprender mejor su obra. Pero cuando llegamos al fondo, no hay mucho que encontrar, por lo menos no mucho que sea diferente de lo que encontramos en cualquier otro" (p. 190).

Wakefield decide gastarle una broma a su esposa y, bajo el pretexto de un viaje de negocios, alquila una habitación enfrente de su casa y espera a ver qué pasa. Wakefield tarda demasiado en regresar y su mujer lo cree muerto. Asiste a su propio funeral pero es incapaz de revelar la broma. Un día se cruza con su mujer en la calle y ésta ni siquiera lo reconoce. Al final, Wakefield, ya viejo, decide volver a casa, pero Hawthorne se reserva el relato del reencuentro. Si *Ciudad de cristal* suponía una reutilización del juego con la autoría inaugurado por Cervantes, *Fantasmas* se propone claramente como una reescritura de la novela de Hawthorne[57].

En su segundo encuentro, Negro ya no es un erudito conocedor de la vida de los escritores sino directamente un detective privado. Azul se da cuenta de que está jugando al juego del cazador cazado, pero decide continuar la farsa y le dice a Negro que su trabajo debe ser muy emocionante, lleno de casos por resolver, etc. La réplica de Negro está cargada de la ironía meta-ficticia que impregna toda la novela: "Todo eso es ficción, dice Negro. El verdadero trabajo de un detective puede ser muy aburrido" (p. 195). Negro continúa probando la elasticidad de la tensión meta-ficcional creada y le cuenta a Azul que se encuentra investigando un caso en el que debe vigilar a un escritor que hace todos los días lo mismo. Pero en ese caso, replica Azul, no existe ningún misterio por resolver: "¿cuál es el misterio?", pregunta. "No lo sé, dice Negro" (p. 196). Sin embargo, más adelante Negro dice que supone que el escritor a quién vigila escribe "la historia de su vida" y que debe saber que está vigilado pues, de no ser así, "nada tendría sentido": "me necesita, dice Negro, aún mirando hacia otro lado. Necesita mis ojos mirándole. Me necesita para demostrar que está vivo" (ibidem).

Las palabras de Negro cobran su pleno significado en la escena final de la novela. Azul podría simplemente renunciar al caso, considerarlo todo como una broma pesada y regresar a su vida de siempre. Y sin embargo no lo hace. Como Quinn, se obsesiona con el misterio irresoluble y se pierde. Azul aprovecha una salida de Negro para entrar en su casa y registrarla. Encuentra la novela de Negro y resulta que no son más que los informes sobre Negro que Azul ha estado escribiendo y mandando periódicamente. El motivo del

[57] Así lo confirma, la reflexión de Azul tras escuchar la historia de Hawthorne: "aunque la conversación no tenía nada que ver con el caso, Azul no pudo evitar sentir que Negro se estaba refiriendo al caso todo el rato, hablando en clave, por así decirlo, como si tratara de decirle algo a Azul pero no se atreviera a decirlo abiertamente" (p. 192).

manuscrito hallado como crónica del argumento, así como la interpretación de Don Quijote que aparecía en *Ciudad de cristal*, son puestos en práctica también por *Fantasmas*. Sólo que en esta novela, la prueba de sentido que busca Azul resulta ser la prueba del sin-sentido[58]: Azul ha accedido por fin al secreto de Negro, a su identidad, y ésta ha resultado ser una creación suya (los informes) pero creada a su vez por Negro, que es el que ha ideado que alguien escriba sobre él. En cierto sentido, por tanto, se puede decir que Azul es el 'negro literario' de Negro. Con este ingenioso rizar el rizo, Auster renueva la reflexión sobre la relación que une al escritor y sus creaciones ficticias: "Entrar en Negro, entonces, era el equivalente de entrar en sí mismo, y una vez dentro de sí mismo, ya no puede concebir estar en ningún otro sitio. Pero ahí es precisamente donde está Negro, aunque Azul no lo sepa" (p. 205).

Azul decide por fin enfrentarse con Negro, ahora que sabe la verdad. Éste le espera cubierto con una máscara y apuntándole con un revólver, pues, la muerte –afirma Negro- parece ser la única forma de terminar con la historia. Sin embargo, la historia no termina así. Negro no mata a Azul, porque éste consigue arrebatarle la pistola y dejarlo inconsciente de una paliza. El espejo[59] por fin se ha roto, la identificación entre víctima y verdugo se ha desecho y los papeles han sido repartidos sin posibilidad final de un nuevo intercambio. No obstante, el efecto de ambigüedad creado por la reduplicación extendida de los niveles de ficción ha provocado un peculiar efecto de realidad. La identidad de los personajes, la identidad del autor de los relatos dentro de las relatos que componen cada novela de *Trilogía de Nueva York*, sigue siendo difusa. *Fantasmas* cumple así con la función desautomatizadora del arte, consistente en revolver las fronteras establecidas, en obligar a un replanteamiento estético de –en el caso que nos ocupa- los problemas del cambio, la identidad y el fingimiento, la escritura y la escritura de ficciones.

---

[58] "Allí están, uno tras otro, los informes semanales, todo explicado por escrito, y no significan nada, no dicen nada, están tan lejos de la verdad del caso como lo habría estado el silencio" (p. 204).

[59] Al igual que Auster renueva y juega con el significado del 'negro literario', la imagen del espejo le sirve para reflexionar sobre el acto narcisista y autorreferencial que se esconde tras toda especulación sobre los demás: como decíamos, Azul pasa de ser un hombre de acción a convertirse en una persona más reflexiva que pasa las horas muertas del seguimiento inventando hipótesis. Más que reflexionar, lo que hace Azul es especular: "Especular, del latín *speculatus* [sic], que significa espejo. Porque mientras espía a Negro al otro lado de la calle es como si Azul estuviera mirándose al espejo, y en lugar de simplemente observar a otro, descubre que también se está observando a sí mismo" (p. 158).

La habitación cerrada

La última de las novelas de la *Trilogía*, *La habitación cerrada* (1986), supone la culminación de los procedimientos empleados en las novelas anteriores. Éstas tienen un significado autónomo si se las considera individualmente. Tomadas como las partes de una trilogía, funcionan como fondo de expectativas sobre el que llevar a un último extremo el juego meta-ficcional que las construye a todas ellas (el juego del tres). *La habitación cerrada* retoma los temas y motivos de las novelas anteriores y crea una nueva combinación brillante que vierte una luz diferente sobre el total de la trilogía. Ya hemos visto las coincidencias y paralelismos entre *Fantasmas* y *Ciudad de cristal*. Auster jugaba creando situaciones y personajes similares para crear un intercambio de ecos y reflejos entre ambas novelas. Este juego lo continúa *La habitación cerrada*, sólo que esta vez la cosa se complica al aparecer, junto con los personajes y escenas coincidentes, gran parte de los nombres escogidos para caracterizar a los personajes de las novelas anteriores, reasignados a caracteres diferentes[60].

El narrador y protagonista de *La habitación cerrada* es un escritor asentado, que un buen día recibe una carta de la esposa de un amigo de la infancia, Fanshawe, pidiéndole que le ayude a encontrar a su marido desaparecido hace seis meses. La policía y un detective privado llamado Quinn han fracasado en sus pesquisas y Sophie Fanshawe ha decidido recurrir al narrador recordando una promesa que le hizo a su marido: Fanshawe es también escritor, pero, a diferencia del narrador, no ha publicado sus trabajos. Antes de desaparecer, le dice a su mujer que, de ocurrirle algo, contacte con el narrador para que él se encargue de la publicación de su obra. A diferencia de las otras novelas, en las que los personajes escritores terminan por desaparecer, *La habitación cerrada* parte ya de la desaparición del escritor y del motivo del manuscrito hallado. Asimismo, el tema del 'negro literario' y de la autoría reaparece aquí en una modalidad distinta: ya no se trata del cuaderno rojo en el que se basa la escritura de *Ciudad de cristal* o de los informes que componen la historia de Azul y Negro en *Fantasmas*. Esta vez, Fanshawe actúa de 'negro literario' del narrador al ofrecerle su obra para que éste la publique. El narrador es honesto y lo hace bajo el nombre

[60] Este procedimiento ha sido explotado recientemente en el cine por D. Lynch en la película *Mulholland Drive*. El film juega con el cambio repentino de identidades y papeles entre los personajes pero, a diferencia de Auster, Lynch sugiere –si bien veladamente- que se trata de un sueño para 'explicar' las confusiones y superposiciones. La novela de Auster, aunque en ocasiones alcanza una atmósfera surrealista, hace permanecer a la historia en un prolongado estado de ambigüedad.

de Fanshawe. Sin embargo, el público y sus editores creen que se trata de un pseudónimo y que el verdadero autor es el narrador. Ello le da pie a Auster para comenzar un juego de confusión y superposición de identidades entre ambos personajes:

Se empieza presentando a Fanshawe como el doblete mejorado, más auténtico del narrador: "Fanshawe era de algún modo mejor que yo" (p. 226), afirma éste comparándose con su amigo. Ya de niños, Fanshawe destacaba en todo lo que hacía y era como una especie de modelo a seguir por el narrador. Sin embargo, Fanshawe triunfaba a su pesar o, por decirlo de otro modo, no se interesaba por el éxito. Lo suyo eran las victorias interiores, mientras que el narrador siempre estuvo preocupado por mostrar una buena imagen de cara al exterior. Asimismo, aunque el narrador es un escritor con un éxito literario reconocido, sabe que las novelas de Fanshawe, aunque no estén publicadas, son mejores que las suyas. Del mismo modo que el Paul Auster de *Ciudad de cristal* era el escritor que Daniel Quinn quiso llegar a ser, Fanshawe parece ser ahora el tipo de artista íntegro que el narrador nunca ha podido ser.

De niños, Fanshawe y el narrador eran inseparables: no sólo lo hacían todo juntos sino que vivían en casas vecinas con jardín compartido. Ya en la infancia, Fanshawe había mostrado predilección por la literatura y había escrito una novelita policíaca cuyo argumento relataba una historia de confusión de identidades entre dos gemelos. La mención del espacio común del jardín y de esta novela infantil anuncia[61] la tierra de nadie que crea magistralmente Auster para que los dos personajes se confundan. La madre de Fanshawe, que ya en la infancia tenía dificultades para distinguir a su hijo y al narrador, tiene un encuentro sexual con éste cargado de un fuerte simbolismo perturbador. Una ex-novia de Fanshawe también lo confunde al narrador en un encuentro casual en la calle. Pero la fusión de identidades mayor de la novela es la que se produce cuando el narrador comienza a vivir la vida de Fanshawe: se convierte en el encargado de sacar a la luz sus creaciones, se casa con Sophie, adopta al hijo que ésta espera de Fanshawe, vive gracias a los pingües derechos

[61] Hay que señalar que Auster se vale con frecuencia del procedimiento del presentimiento, habitual en las novelas fantásticas, como ya hemos visto en los análisis precedentes: muchos datos que se anuncian al principio de la novela como casuales aparecen confirmados más adelante. Por ejemplo, se nos cuenta que Fanshawe, de niño, le ofrece su regalo de cumpleaños a un compañero pobre para que no vaya a la fiesta con las manos vacías. Esta acción desinteresada se repite después con el ofrecimiento de su vida al narrador, a quien saca de un estancamiento literario, le regala mujer e hijo y una supuesta vida feliz. Sin embargo, la conversión del azar en ley no tiene el tinte terrorífico de las novelas fantásticas, sino que más bien responde a esa idea recurrente en su literatura (cf. *El cuaderno rojo*) de que existe una ley del azar.

de autor que le reportan las obras de su amigo y termina por aceptar el encargo de escribir una biografía sobre él, con lo que su vida se encuentra ocupada por la vida de Fanshawe[62] que trata de reconstruir a través de datos y testimonios indirectos. La comparación entre la pesquisa detectivesca y la creación literaria aparece, de nuevo, como motivo constructivo:

> "Obtuve docenas de declaraciones como ésta, en cartas, en conversaciones telefónicas, en entrevistas. La cosa continuó durante meses y cada día se ampliaba el material, crecía en olas geométricas, acumulando más y más asociaciones, una cadena de contactos que acabó por adquirir vida propia. Era un organismo infinitamente voraz y al final vi que no había nada que le impidiese hacerse tan grande como el mundo. Una vida toca a otra vida, que a su vez toca otra, y enseguida los eslabones se convierten en innumerables, imposibles de calcular. [...] Todo eso está muy bien, quizá, y uno podría decir que ese superavit de conocimientos era precisamente lo que demostraba que estaba llegando a alguna parte. Yo era un detective, después de todo, y mi trabajo consistía en buscar pistas. Enfrentado a millones de datos azarosos, conducido por millones de caminos falsos, tenía que encontrar el único camino que me llevaría a donde yo quería ir. [...] A lo que se reducía aquello era, creo yo, a una cuestión de método" (pp. 301-302).

Más adelante veremos, como ocurría en las otras dos novelas de la trilogía, que ese dar orden al caos azaroso en que consiste el trabajo del escritor-demiurgo nunca se logra del todo y que, si se consigue, es siempre pagando el precio de un sacrificio humano. Por el momento, las labores detectivescas le llevan al narrador a acordarse de un hecho de su juventud que guarda relación con su actual ocupación. Cuando todavía no podía ganarse la vida como escritor, el narrador trabajó durante un tiempo como empadronador en Harlem. Le pagaban por impreso rellenado por lo que, vista la actitud reacia de los vecinos para cumplimentar los formularios, el narrador comienza a inventarse los informes, convirtiéndose así en una especie de creador de seres ficticios. La referencia a *Fantasmas* es más que obvia[63], pero Auster le ofrece otro guiño al lector explicando la técnica que el narrador sigue para idear los nombres de estos personajes que pueblan sus informes ficticios: el narrador hace uso de los colores dada la enorme variedad de apellidos ingleses

[62] Dada la afinidad entre los dos personajes y la multitud de episodios compartidos durante en la infancia, el editor cree que al narrador le va a resultar muy fácil escribir una biografía de Fanshawe, puesto que el libro: "Podría tratar de ti tanto como de él" (p. 265).

[63] Si las otras dos novelas tenían su ilustre precedente literario (Cervantes, Hawthorne) ésta muestra aquí el suyo si bien de forma algo más velada: las *Almas muertas* de Gógol desarrolla un argumento similar de creación ficticio-burocrática de identidades.

que tienen un término cromático, e incluso, en cierta ocasión utiliza un anagrama de su propio nombre[64].

Con Fanshawe acabará por hacer lo mismo: inventarse su biografía, sólo que en este caso, en lugar de dar vida a seres inexistentes, de lo que se trata es de cavar la tumba de alguien que sí está vivo. Pues el narrador sabe que Fanshawe está vivo. Unos días antes de aceptar el encargo de su biografía recibe una carta de éste, en la que le da las gracias por ocuparse de publicar su obra y cuidar de su familia, y en la que le pide que no trate de buscarlo. Como ya es habitual en las novelas de Auster, la verdad se da la vuelta y nos muestra su reverso: el verdadero escritor sigue siendo Fanshawe y su última obra es la que narra la vida del narrador, con su mujer e hijos, con su éxito literario. La carta de Fanshawe actúa como procedimiento de la puesta al desnudo que revela al narrador la farsa en que, en realidad, se ha convertido su vida. Ahora no le queda la menor duda de que está cumpliendo con los planes de otra persona. ¿Quién es, pues, el que está escribiendo una biografía? El narrador comprende entonces que debe encontrar a Fanshawe y matarlo para liberarse por completo de él. Su muerte no puede reducirse a una muerte en el papel. Ahora bien, dada la confusión de identidades que se ha producido entre ambos personajes, la destrucción de Fanshawe va a conllevar la propia autodestrucción: "Estaba cavando una tumba, después de todo, y había momentos en que empezaba a preguntarme si no sería la mía" (p. 269).

El narrador se obsesiona por Fanshawe de tal modo que su matrimonio con Sophie empieza a resentirse. Ella le pide que renuncie a la biografía, que sólo enterrando el pasado de una vez por todas, abandonando las pesquisas que resucitan día a día a Fanshawe, podrá vivir una vida auténtica. Pero el narrador no sabe cómo salir de ese círculo obsesivo. Curiosamente, la investigación sobre Fanshawe le lleva a descubrir que la vida de su amigo se compone de una sucesión de bruscas desapariciones y cambios de vida. Fanshawe, como todos los personajes de la *Trilogía*, es un hombre a la deriva y el narrador de *La habitación cerrada* empieza a seguirle los pasos. Tratando de encontrar una clave sobre el paradero de Fanshawe, el narrador viaja a París, donde su amigo pasó una etapa de su vida. Allí ya no tiene que fingir que escribe la biografía y se siente libre para llevar a cabo su verdadero

[64] De nuevo, aparece aquí el tema del escritor que se oculta tras sus ficciones. Curiosamente, el narrador de *La habitación cerrada* es el único de toda la *Trilogía* del que no sabemos su nombre. ¿Será este personaje la máscara literaria de Paul Auster?

objetivo: encontrar a Fanshawe. Sin embargo, de pronto, está claridad lo desorienta, y como Azul o Quinn, empieza a perder de vista su objetivo inicial y a aislarse de su vida anterior: deja de llamar a Sophie, pierde el tiempo vagando por la ciudad, juntándose con prostitutas o leyendo novelas policíacas. La deriva, la huída, características de los personajes de Auster, llega un momento en que se vuelve angustia por la ausencia de centro, ansiedad por la falta de identidad estable. Los personajes buscan entonces cómo desaparecer para anular ese desasosiego: "si el objetivo era borrar a Fanshawe, mis juergas fueron un éxito. Él desapareció... y yo desaparecí con él" (p. 314).

La desaparición le permite al narrador, borradas por fin todas sus máscaras, 'sincerarse' sobre su verdadera identidad. Es como si la cadena de actos sin sentido e imprevisibles que lleva a cabo en París lo enajenasen y, gracias a esa posición 'objetiva' difícilmente alcanzable, pudiera ver la verdad con una claridad superior. Precisamente éste es el efecto que consiguen los procedimientos de la puesta al desnudo con el que se construyen estas novelas. Y esa difícil posición distanciada la ha conseguido, en el fondo, gracias al camino de locura que le ha obligado a recorrer Fanshawe. Cuando el narrador investiga sobre su amigo, se topa con varios personajes que le confiesan que su vida cambió gracias a su encuentro con Fanshawe, que gracias a él pudieron encontrar su verdadero objetivo en la vida. Se sugiere, por tanto, que el narrador encuentra su verdadero yo con la ayuda indirecta de Fanshawe[65]. Como un observador extrañado de sí mismo, el narrador se confiesa el autor de todas las historias que componen la *Trilogía*, máscaras de lo indecible:

> "Toda la historia se resume en lo que sucedió al final, y, sin tener ese final dentro de mí, no habría podido empezar este libro. Lo mismo es válido para los dos libros anteriores, *La ciudad de cristal* y *Fantasmas*. Estas tres historias son finalmente la misma historia, pero cada una representa una etapa diferente en mi conciencia de dónde está el quid. No afirmo haber resuelto ningún problema. Simplemente sugiero que llegó un momento en que ya no me asustaba mirar lo que había sucedido. Si las palabras vinieron a continuación, es sólo porque no tuve más remedio que aceptarlas, asumirlas e ir a donde ellas quisieran llevarme. Pero eso no significa necesariamente que las palabras sean importantes. Llevo mucho tiempo luchando por decirle adiós a algo, y esta lucha es lo único que de veras importa. La historia no está en las palabras; está en la lucha" (p. 314).

[65] Véase, por ejemplo, la situación confusa, de pérdida absoluta de la identidad, en la que se encuentra el narrador antes de sobrevenir la crisis de enajenación: "Los pensamientos se detienen donde empieza el mundo, me repetía. Pero el yo también está en el mundo, me contestaba, y lo mismo ocurre con los pensamientos que vienen de él. El problema era que ya no era capaz de hacer las distinciones correctas" (p. 310).

El pasaje citado representa, a nuestro juicio, la culminación del uso del procedimiento de la puesta al desnudo y de la reutilización del esquema de la novela policíaca. Como Cervantes, Auster hace referencia a sus obras dentro de su propia obra. Como en las novelas de detectives, el misterio se revela al final. Pero ¿de qué misterio se trata?, ¿de qué revelación o puesta al desnudo? Por una lado, se resuelve el misterio de la autoría que ha estado circulando como motivo de la trilogía desde la primera novela pero, por otro lado, se enuncia otro tipo de misterio, más profundo y sin respuesta. El autor se desnuda y se descubre ante los lectores pero, al mismo tiempo, lo hace para mostrar que el problema que le ha llevado a crear estas tres ficciones sigue irresuelto: la verdad de la trilogía no se ha tocado todavía. Como mucho, quedan las palabras de esa lucha por alcanzarla. Pero son sólo palabras, huellas, testigos elocuentes de algo que transcurrió en silencio. El hallazgo de Auster consiste, pues, en emplear los procedimientos de la puesta al desnudo y la búsqueda del misterio para introducir una reflexión profunda sobre los problemas últimos de la creación y la escritura. Auster reutiliza el juego entre verdad y ficción que funda las estrategias meta-literarias para mostrar la verdad de las ficciones. No se trata sólo ya, por tanto, de crear un mayor efecto de realidad mediante la *mise en abîme* de la ficción, sino de revelar la realidad última de la creación literaria: una lucha por alcanzar la verdad tras las palabras.

Éstas, como diría Cortázar, están para tapar huecos, y Auster lo demuestra con el desarrollo y final de esta historia delirante: el narrador se encuentra en un burdel parisino y ve entrar a otro americano en él. Primero piensa que lo conoce pero tras mirarlo bien concluye:

> "No es nadie, me dije renunciando finalmente. Y luego, de repente, por alguna confusa cadena de razonamientos, terminé el pensamiento añadiendo: y si no es nadie, debe ser Fanshawe. [...] Yo sabía que nada podía ser más absurdo, pero lo dije otra vez: Fanshawe. Y luego otra: Fanshawe. Y cuanto más lo decía, más me complacía decirlo. [...] mis repeticiones habían privado gradualmente a la palabra de su significado [...] Mi felicidad era inconmensurable. Exultaba por la pura falsedad de mi afirmación, celebrando el nuevo poder que me había conferido a mí mismo. Yo era el sublime alquimista que podía cambiar el mundo a su antojo. Aquel hombre era Fanshawe porque yo decía que era Fanshawe, y eso era todo" (p. 316).

'Fanshawe' funciona aquí como esos neologismos de los que se vale la literatura fantástica para designar al monstruo, a lo sin nombre, como una de las palabras *zaum*

(*kuboaa*) a las que se refería Shklovski en 1916. El narrador se encuentra en un estado de enajenación desde el que, momentáneamente, ha vislumbrado la verdad. Pero la fragilidad de ese estado le lleva rápidamente de la clarividencia a la locura. El peligro de la ficción, del acecho a la verdad mediante la invención de tramas y palabras, es el de creer en el valor autónomo de las creaciones ficticias, desvinculadas de la verdad. Para acceder a ella, el escritor debe dar siempre un rodeo, una vuelta de palabras. El descubrimiento pasa así siempre por la invención, por la creación. ¿Justifica eso el derecho a inventar a voluntad? Como don Quijote, el narrador deja de distinguir sus ficciones de la propia verdad. Como Fanshawe, que ha tratado de imponer su ficción a los demás personajes dándoles instrucciones para cumplir con una trama, el narrador se cree una especie de demiurgo omnipotente y ataca a una víctima inocente cuyo verdadero nombre no es Fanshawe, sino Peter Stillman[66].

El tema de la identidad perdida, del sentido azaroso y descentrado de la vida llega también a su cima en este pasaje. En otro momento de la novela, el narrador había afirmado:

> "En general, las vidas parecen virar bruscamente de una cosa a otra, moverse a empellones y trompicones, serpentear. Una persona va en una dirección, gira abruptamente a mitad de camino, da un rodeo, se detiene, echa a andar de nuevo. Nunca se sabe nada, e inevitablemente llegamos a un sitio completamente diferente de aquel al que queríamos llegar. [...] La cuestión es que, al final, cada vida es irreductible a nada que no sea ella misma. Lo cual equivale a decir: las vidas no tienen sentido.
>
> No tengo intención de insistir en esto. Pero las circunstancias bajo las cuales las vidas cambian de rumbo son tan diversas que lo lógico sería no decir nada sobre un hombre hasta que muere. La muerte no sólo es el único verdadero árbitro de la felicidad (comentario de Solón), sino que es la única medida por la cual podemos juzgar la vida misma" (pp. 271-272).

Si la vida no tiene sentido ni orientación alguna, más que el que resulta de la interpretación que le da finalmente el hombre, una vez la cadena de azares ha llegado a su fin, ¿por qué no crear el sentido *ad libitum*?, concluye el narrador ahora desde la locura:

> "Me daba cuenta de que actuaba de un modo absurdo. Stillman no era Fanshawe, yo lo sabía. Era una elección arbitraria, totalmente inocente y gratuita.

[66] Por su parte, el narrador se presenta como Herman Melville: "Si quieres llamarte Stillman, yo no tengo inconveniente. Los nombres no son importantes, después de todo. Lo que importa es que yo sé quién eres realmente. Eres Fanshawe" (p. 317).

> Pero eso era lo que me excitaba, lo fortuito del asunto, el vértigo de la pura casualidad. No tenía sentido, y, por eso, tenía todo el sentido del mundo. [...]
>
> Mucho antes de alcanzarle, mucho antes de saber que iba a alcanzarle, sentí como si ya no estuviera dentro de mí mismo. No se me ocurre otra manera de expresarlo. Ya no me sentía. La sensación de la vida se me había escapado gota a gota y en su lugar había una milagrosa euforia, un dulce veneno que corría por mi sangre, el innegable olor de la nada. Éste es el momento de mi muerte" (p. 319).

Tal y como termina por tomar conciencia el narrador, la ficción llevada a estos extremos sólo aboca a la nada. En su camino de autodestrucción, el narrador pelea con Stillman pero buscando que éste le mate (el final de *Fantasmas* resuena como un eco). Sin embargo sobrevive y regresa a su vida normal en Nueva York.

La historia no termina aquí. Fanshawe escribe un segundo anónimo y cita al narrador en Boston. De nuevo, vuelven los ecos del final de *Fantasmas*[67]: Fanshawe y el narrador mantienen una conversación similar a la de Azul y Negro al final de su historia, sólo que esta vez los personajes no se ven. Hablan a través de una doble puerta cerrada en la que sólo se deja una rendija para la comunicación. Fanshawe –que ha prohibido que se le llame por ese nombre y prefiere el simbólico apelativo de Henry Dark- se oculta del narrador, quién de todas formas –dice Fanshawe- no podría reconocerlo debido a los cambios experimentados en los últimos años. El narrador, pues, nunca accede a la verdad más que por una rendija. No llega a verla nunca (de ahí que sea oscura: *Dark*) y sólo tiene un contacto con ella a través de las palabras. El doble sentido de la escena es más que evidente. La verdad sigue sin ser aprehendida: "No puedes saber lo que es verdad y lo que no lo es. Nunca lo sabrás" (p. 333), le dice Fanshawe al narrador. Es más, en lugar de responder a sus preguntas, Fanshawe le entrega el cuaderno rojo: "Había contestado a la pregunta haciendo otra pregunta, y por lo tanto todo quedaba abierto, inacabado, listo para empezar de nuevo" (p. 335).

El narrador lee el cuaderno rojo de Fanshawe y destruye el manuscrito. El efecto que le causa su lectura es similar al que experimenta el lector de la *Trilogía de Nueva York*: "Es como si Fanshawe supiera que su obra final tenía que subvertir todas mis expectativas" (p. 335). Éste es justamente el efecto profundamente desautomatizador que causa la obra de

[67] Asimismo, el final de *La habitación cerrada* retoma la *Ciudad de cristal*: Fanshawe le cuenta al narrador sus aventuras en Nueva York con Quinn, cómo le hizo creer que le seguía para conducirlo también a él por el camino de la locura.

Auster. En otro momento de *La habitación cerrada*, el editor reacciona de forma similar ante la lectura de los manuscritos de Fanshawe:

> "Leí el libro hace más de dos semanas y no me ha abandonado desde entonces. No puedo quitármelo de la cabeza. Me acuerdo de él una y otra vez, y siempre en los momentos más extraños. Al salir de la ducha, andando por la calle, cuando me estoy metiendo en la cama por la noche, siempre que no estoy pensando conscientemente en nada. Eso no sucede muy a menudo, usted lo sabe. Lee uno tantos libros en este trabajo que todos tienden a mezclarse. Pero el libro de Fanshawe destaca. Hay algo poderoso en él, y lo más raro es que ni siquiera sé qué es" (p. 248).

Las palabras finales del editor confirman el efecto de ambigüedad irresuelta (efecto 2) que Auster construye mediante una combinación magistral de la estructura de la novela policíaca y la reduplicación obsesiva de los procedimientos de la puesta al desnudo (efecto 3). La hibridación entre la búsqueda de la verdad de la primera y los trasvases entre realidad y ficción de los segundos, le permite a Auster montar un escenario literario en el que representar los problemas de la identidad y del sentido de la vida, la búsqueda y creación literaria de un sentido, los poderes y peligros de la ficción, la lucha por la verdad y la verdad del simulacro. ¿Quién es el autor de *Trilogía de Nueva York*?, ¿cuál es la verdadera historia?, ¿qué persigue con su escritura? La novela conserva siempre un punto ciego, un Henry Dark al que sólo accedemos por una rendija. Es un rompecabezas que nunca encaja, lleno de historias insertadas, de versiones paralelas, de piezas aparentemente de más, que rompe literalmente la cabeza.

¿Está, pues, realmente cerrada *La habitación cerrada*?

Otra vuelta de tuerca

El juego con la autoría de la novela con el que abría la *Trilogía* se mantiene, como vemos, hasta el final. La identidad de esta pieza de la novela se encuentra también diferida. La obra bien podría haberse llamado *El cuaderno rojo* pero Auster se reserva este título para un libro publicado en 1992. El título sitúa a la obra como un apéndice, una cuarta parte de la *Trilogía*. *El cuaderno rojo* está a caballo entre la novela y el anecdotario autobiográfico. Precisamente, su último capítulo narra la génesis de *Trilogía de Nueva York*. Creemos, por tanto, que dada la invasión constante de la ficción sobre el terreno de la

realidad y viceversa que Auster despliega en sus obras, es lícito considerar este cuaderno rojo como un epílogo de la trilogía, perteneciente a la misma clase ficcional.

En la solapa de la edición española de *Trilogía de Nueva York* a cargo de Anagrama, leemos algunos hechos de la biografía de Paul Auster: "Tras un breve periodo como marino en un petrolero, vivió tres años en Francia, donde trabajó como traductor, 'negro' literario y cuidador de una finca". La investigación que el narrador de *La habitación cerrada* llevaba a cabo sobre Fanshawe revelaba exactamente los mismos datos de la biografía de este misterioso escritor. La coincidencia no es casual: inmediatamente, con independencia del carácter verdadero o falso de dichos datos en la biografía de Paul Auster, la vida de éste, el texto de la solapa, pasan a formar parte del cuerpo total de la novela como un nivel más (¿el último?, ¿el más externo?) desde el que se realiza la distancia meta-ficticia. ¿Quién es Fanshawe?, ¿quién es Paul Auster?, ¿quién es el autor de todas estas novelas?, ¿cuál es la verdad?

La respuesta a estas preguntas es lo de menos. Lo importante es el difuminado de las fronteras entre realidad y ficción que produce finalmente un fuerte efecto de arrastre, de inclusión de los dominios 'de este lado' al lado de la ficción. No se trata ya de realizar una proyección y reacción imaginarias sobre el universo de la ficción desde el terreno seguro de la lectura, como sucede en el caso de las ficciones tradicionales. La distancia y la quiebra que abren los procedimientos meta-ficticios impiden este movimiento de ilusión referencial (primer tiempo). Pero a la vez, esta quiebra obliga a un re-examen profundo de las operaciones de trasvase entre los dominios reales y ficticios, que termina por producir un fuerte impacto sobre los primeros (segundo tiempo)[68]. El cuestionamiento de los límites que pone en juego esta ficción alcanza, pues, directamente, al lugar desde el que se contempla la representación.

El cuaderno rojo cierra con la siguiente anécdota:

---

[68] Novela dentro de la novela, *Trilogía de Nueva York* incluye también una reflexión sobre este aspecto al que nos estamos refiriendo. Durante su trabajo en el censo de empadronamiento, el narrador de *La habitación cerrada* lo explica con las siguientes palabras: "Me proporcionaba placer sacarme nombres de la manga, inventar vidas que nunca habían existido, que nunca existirían. No era precisamente como crear los personajes de un relato, sino algo más grandioso, algo mucho más inquietante. Todo el mundo sabe que los relatos son imaginarios. Sea cual sea el efecto que puedan hacernos, sabemos que no son verdad, incluso cuando nos hablan de verdades más importantes que las que podemos encontrar en otra parte. Contrariamente a lo que pasa con el narrador, yo le ofrecía mis creaciones directamente al mundo real, y por lo tanto me parecía posible que pudiesen afectar a ese mundo real de un modo real, que pudiesen finalmente convertirse en parte de la realidad misma. Ningún escritor podía pedir más" (p. 269).

"hace menos de dos meses, descubrí que los libros no se terminan nunca, que es posible que las historias continúen escribiéndose a sí mismas sin autor.

Estaba solo en mi apartamento de Brooklyn aquella tarde, intentando trabajar ante mi escritorio, cuando el teléfono sonó. [...] Descolgué el auricular y, al otro lado de la línea, un hombre me preguntó si podía hablar con el señor Quinn. [...] '¿El señor Quinn?', dije, '¿Es una broma o qué?'.

No, no era una broma. Aquel hombre llamaba completamente en serio. Quería hablar con el señor Quinn, y me rogaba que le pasara el teléfono. [...]

Esto ha sucedido de verdad. Como todo lo que he escrito en este cuaderno rojo, es una historia verdadera" (pp. 89-91).

5. Desautomatización y creación: una poética de la originalidad

El fenómeno de la desautomatización puede ser observado desde dos polos: por un lado, desde el punto de vista del receptor literario, la desautomatización se manifiesta como un tipo particular de efecto estético generado por los procedimientos literarios sobre los lectores, que en las páginas precedentes hemos tratado de describir y clasificar. Por otro lado, desde el punto de vista del emisor literario, la desautomatización se manifiesta como la finalidad poética que orienta y determina el uso de los procedimientos literarios por parte del escritor.

A lo largo de nuestro examen de la trayectoria crítica de V. Shklovski, la cuestión ha sido abordada desde ambos polos, si bien con una clara preponderancia del primero sobre el segundo. El interés del crítico ruso residía principalmente en explicar qué es lo que determina que un procedimiento literario sea percibido como un procedimiento estético. Excepto casos aislados como *El oficio del escritor y su técnica* (1927), la mayoría de las reflexiones sobre el creador literario sólo surgen ocasionalmente y al hilo de una argumentación interesada en resolver un problema ajeno a las cuestiones autoriales. A ello hay que sumarle el hecho de que, para el formalismo ruso, los escritores nunca son considerados como personas reales, con una biografía que determina su creación literaria, sino como una especie de función impersonal: el punto geométrico en el que han convergido las líneas de la evolución literaria. Por eso, los postulados formalistas conforman una teoría de las obras literarias, no de sus creadores.

Sin embargo, el fenómeno de la desautomatización tiene una importancia considerable para aclarar algunos de los aspectos implicados en la creación literaria. Lo primero que se advierte al observar la desautomatización desde la perspectiva autorial es el hecho de que antes de la escritura de la obra, antes de diseñar un artefacto que desautomatice la percepción lectora, el escritor debe ser capaz de experimentar primero un efecto estético similar al que desea producir con su obra. Ello nos lleva a plantearnos dos preguntas:

En primer lugar: ¿en qué consiste el efecto estético experimentado por lo creadores literarios? Se trata, efectivamente, de un efecto similar al que experimentan los lectores pero que tiene también sus propiedades específicas. Acudiremos a los relatos de escritores

sobre su propia práctica artística así como a lo que los últimos descubrimientos de la neurociencia han avanzado sobre esta cuestión, para responder a esta pregunta.

Y, en segundo lugar: ¿cómo afecta la naturaleza de este efecto a las diversas fases por las que pasa el proceso creativo? O dicho de otro modo: ¿cuál es la relación que se establece, antes de la escritura de la obra, entre los efectos estéticos y las técnicas o procedimientos formales empleados en su construcción? Esta segunda pregunta implica adentrarse en la reflexión de lo que la poética clasicista recogía con el binomio *ingenium/ ars*. Esto es, ¿en qué medida y proporción toda creación precisa conjugar un determinado dominio técnico con una actitud que en cierto sentido prescinde de las técnicas? Como veremos, el examen de esta problemática desde la perspectiva que nos ofrece la desautomatización, permite analizar la creación artística como una combinación singular de automatismos técnicos y técnicas que frenan o superan estos automatismos.

Si bien los formalistas rusos no elaboraron una teoría explícita sobre este tipo de cuestiones, veremos sin embargo que es posible partir de sus ideas y extenderlas a los problemas de la producción literaria[1]. No significa esto que las reflexiones que exponemos a continuación constituyan una teoría completa de dicha problemática. El objetivo de este capítulo es más modesto y responde tan sólo a la necesidad, reivindicada desde el principio de esta tesis, de considerar los procedimientos literarios en su doble naturaleza, formal y efectual, también en el ámbito de la producción literaria. Con ello, ofreceremos un argumento más para probar que el tipo de poética formulada por el formalismo ruso no limita su reflexión al reducto inmanente de las técnicas literarias, sino que, preocupados siempre por el problema de la originalidad, los formalistas trascienden los problemas técnicos con observaciones que inciden en el componente estético del arte.

Asimismo, consideramos que el examen de estas cuestiones desde la óptica de la desautomatización puede aportar luz sobre los siguientes puntos, interesantes para una teoría de la creación literaria: 1) se proporcionan datos sobre los preliminares de la escritura

[1] De hecho, recuérdese (vid. "Formalismo vs, Estructuralismo") cómo los formalistas también se interesaron vivamente por este tipo de cuestiones en su momento. Así, en el Instituto de Historia de las Artes existía un 'Comité de literatura contemporánea' (cf. Nachtailer Slobin, 1985), encargado de, en palabras de Tiniánov, debatir "con los escritores contemporáneos sobre las cuestiones de la producción y de la técnica artística en literatura", con el fin de profundizar en el estudio científico del "dominio de la creación literaria" (citado por Depretto-Genty, 1992, p. 152). Vamos a ceñirnos en este capítulo a esta problemática, dejando de lado las cuestiones de lo que Eichenbaum llamó hacia 1927 la 'personalidad literaria' (*literaturnaja ličnost'*), por tratarse este último de un campo de estudio más próximo de la Sociocrítica (cf. Morson, 1985).

y sobre parte del conjunto de problemas que la retórica incluyó en el dominio de la *inventio*. 2) se establecen las diferencias de proceder pre-escritural entre las creaciones originales y las epigónicas. 3) se determina la relación particular que el creador literario establece con las técnicas de su oficio en el periodo vanguardista.

5.1. Del efecto a la forma

El trayecto que ha seguido hasta ahora nuestra investigación –de los procedimientos formales a sus efectos- se invierte para situarse de este modo en la posición desde la que se crea una obra literaria: la perspectiva del lector-analista, que va de los procedimientos formales a sus efectos, se sustituye por la perspectiva del creador, que parte de un efecto para llegar a unas determinadas formas. Pese a la aparente similitud de esta propuesta con el trayecto de la forma interior descrito por Dámaso Alonso, nuestra intención difiere –como podrá verse a continuación- del proyecto de la estilística. Tampoco supone una recuperación *stricto senso* de la perspectiva genética repudiada por el formalismo ruso. Si a lo largo de nuestra argumentación hemos insistido varias veces en que los formalistas rusos no se centran en el origen de la obra sino en el efecto que ésta origina, lo que nos proponemos ahora es mostrar de qué manera los procedimientos puestos en juego por la obra tienen origen a su vez en un efecto. Con ello, por tanto, no nos centramos en revelar el origen extra-literario del material (biográfico, histórico-social, etc.) sino en descubrir el origen estético del procedimiento: esto es, en explicitar la relación causal-funcional de la forma y los efectos que la preceden.

Uno de los consejos que V. Shklovski más repetía a los futuros escritores en 1927, en *El oficio del escritor y su técnica*, era el de que, antes del entrenamiento técnico, el escritor debe aprender a percibir el mundo de manera estética: “Lo más importante para un escritor que empieza a escribir es tener una relación propia con las cosas, verlas como si no hubieran sido descritas antes, y ponerlas bajo una luz inédita” (p. 12). “Para aprender a escribir no se necesitan aprender reglas, sino habituarse primero de todo a ver las cosas de modo autónomo” (p. 15), afirmaba en otro pasaje. En una carta fechada el 5 de agosto de 1927, Shklovski le escribía a Elsa Triolet: “Tienes lo que hace a un escritor: tu propia percepción de la vida y la habilidad para restituir esta percepción” (p. 45).

Este tipo de afirmaciones no son, en verdad, demasiado originales, pues podemos encontrarlas sin mucha dificultad en los consejos de otros escritores y artistas. Lo interesante de ellas es el reconocimiento explícito de que el escritor maneja un tipo especial de percepción, antes que formas o procedimientos concretos, cuando está creando. Evidentemente, para la materialización de una percepción estética se necesitan unas formas y procedimientos determinados pero éstos, o bien surgen como resultado del efecto estético manejado, o bien son percibidos y tomados de modo simultáneo con el efecto que producen. En cualquier caso, lo importante es que la forma no sea percibida como medio sustituto del efecto estético sino como plataforma (primer tiempo) desde la que dicho efecto se desarrolla bajo una ilusión de inmediatez (segundo tiempo).

Una de las máximas dificultades con las que se enfrenta un creador es, pues, la de encontrar un soporte formal adecuado que traduzca o restituya una percepción de naturaleza estética no formal. Un poco más adelante, cuando recurramos a los datos proporcionados por la neurociencia para estudiar estas cuestiones, esbozaremos una hipótesis sobre la naturaleza excepcional de dicha percepción. Por el momento, nos conformaremos con decir, con Shklovski, que toda percepción, si bien posee una naturaleza diferente a la del procedimiento empleado para restituirla, es ya una suerte de trayecto formal y que la tarea del escritor consiste en crear formas y procedimientos cuyo recorrido proporcione una impresión estética similar a la de su percepción estética. Un poeta contemporáneo de los formalistas, P. Valéry (1990), cuyas ideas presentan notables paralelismos con las de los autores rusos pese a que no se conocieran, describía a la perfección este proceso, como sigue: el poema, afirmaba el autor francés, es una *máquina poética* que el poeta ajusta para tratar de convertir el *estado* poético que le ha dado origen en un *efecto* a experimentar por los lectores.

Dentro de este proceso, P. Valéry insistía mucho en la parte dedicada al trabajo técnico de perfeccionamiento y pulido del estado poético, pues sin esta labor, el poema se ve reducido a una simple experiencia del autor, a una mera cuestión privada que no ha podido ser transmitida a los demás. Este trabajo técnico resulta del todo imprescindible y necesario porque el estado poético que origina el poema es de naturaleza frágil, imprecisa, impura y muy inestable. La observación de Valéry insiste, pues, en que el estado poético que origina el poema tiene una naturaleza similar pero diferente del efecto creado mediante

la máquina poética. Con ello se reconoce además que el carácter inestable e impreciso del estado poético es, en realidad, una necesidad poética de primer orden. O dicho de otro modo: que el trabajo que sucede al estado poético es necesario, en gran medida, porque no se puede prescindir de su inestabilidad constitutiva, necesaria para la creación artística. Si así fuera, bastaría sólo con la aplicación esforzada de las técnicas artísticas para escribir un poema.

Tratando de describir la naturaleza excepcional del estado poético a partir de sus experiencias poéticas personales, P. Valéry confirmaba uno a uno los tópicos del poeta inspirado: la poesía sobreviene con independencia de la voluntad del poeta[2], resulta necesaria una actitud pasiva para poder recibir los dones de la inspiración[3], el estado poético se apodera del autor y lo utiliza como medio para desarrollarse[4], el estado poético produce una sensación de percepción inmediata y distinta de la que vehiculan otros cauces más conscientes y habituales[5], etc.

No pretendemos rescatar aquí los argumentos que reducen la creación a aquellos elementos que la tradición recogía con el término de inspiración –argumentos que, por otra parte, tanto Valéry como los formalistas rechazaban en esos términos- sino tan sólo analizar la función que cumplen dichos elementos (a los que nosotros nos estamos refiriendo con la noción de efecto) en el complejo proceso de la creación literaria.

Acercándonos al contexto más próximo de los formalistas rusos, comprobamos que también los poetas futuristas se habían referido a un origen impreciso y efectual como motor inicial de sus versos. Ya hemos visto cómo el lenguaje transracional (*zaum*) de esta poesía, consciente de las limitaciones formales del lenguaje estándar para alcanzar los

---

[2] Por ejemplo: "*No tenemos ningún medio para alcanzar en nosotros lo que esperamos obtener*", (1990, p. 122). O: "es del todo irreductible en sí, a una expresión finita, que no se corresponde a ningún objeto localizable, que podamos determinar y alcanzar mediante un sistema de actos uniformemente determinados" (p. 127).

[3] "esta exactitud, ese resultado que esperamos y nuestro deseo, son de la misma sustancia mental y quizá se molestan el uno al otro por su actividad simultánea. Sabemos que con bastante frecuencia sucede que la solución deseada nos llega tras un tiempo de desinterés del problema, y como recompensa de la libertad dada a nuestro espíritu" (p. 123).

[4] "no sé qué canto que yo murmuraba, o mejor que se murmuraba *por medio de mí*" (p. 81). O: "como si alguien se sirviera de mi *máquina para vivir*" (ibidem). Más adelante se refiere al rapto poético como "algún *yo* maravillosamente superior a Mí" (p. 103). Por su parte, Maiakovski se reconocía también como 'medium' de la energía rítmica de sus poemas en los siguientes términos: "Cuando estoy a punto de dar con una rima, pero todavía no he dado con ella, la vida me parece siniestra: hablo sin saber lo que digo, como sin saber lo que como, y no consigo dormirme (porque la rima se pone a revolotear delante de mis ojos)" (p. 58).

[5] "me he encontrado durante algún tiempo separado de mi régimen mental más frecuente", confesaba el poeta francés (p. 77). Para un examen más detallado de estas cuestiones véase Sanmartín (2004).

efectos estéticos deseados, aspiraba a construir un soporte lo más transparente posible y a salvo de los peligros de la solidificación formal. Al crear un lenguaje único, que carece de la posibilidad de ser repetido en otros contextos y que además obliga a pronunciarlo –esto es, a efectuar el recorrido de su forma- para conectar con el efecto estético perseguido, los futuristas promovían un tipo de comunicación por vías no automáticas en las que las formas parecen hacerse a un lado para que el efecto estético se cumpla. Los futuristas, recuérdese, suscitaron la atención de Shklovski precisamente por ser los primeros en la historia del arte en tomar conciencia de la materia efectual, trans-formal, de la poesía. Y de ahí que, previo reconocimiento de que lo que origina el poema es un efecto sonoro difuso, del que las palabras no ofrecen más que una traducción aproximada, se decidieran por abrir la posibilidad de crear sonidos transracionales más cercanos al efecto que deseaban comunicar.

En una obra titulada *Cómo hacer versos* (1926), el poeta futurista V. Maiakovski se refería al ritmo como la causa y origen de sus poemas. Ahora bien, antes que de un patrón rítmico definido y claro, Maiakovski hablaba de un 'rumor' impreciso del que iba surgiendo poco a poco el poema[6]. Este rumor rítmico tendría además un origen de lo más incierto: por ejemplo, el poema "A Esenin", surgió de una caminata rápida y enérgica, acompañada de un balanceo de brazos y gruñidos, con la que Maiakovski se dirigía enfurecido a casa de su editor. El ritmo del poema nació, si creemos lo que nos dice el poeta futurista, del ritmo que marcaban sus pasos: "Ignoro si el ritmo existe fuera o dentro de mí. Lo que sí sé es que para despertarlo es suficiente un choque" (p. 72). Si citamos estas palabras es para recalcar el carácter no calculado y como 'de improviso' del impulso generador del poema.

Por supuesto, el poema "A Esenin" no se escribió solo y Maiakovski tuvo que trabajar duro para sacar las palabras del rumor rítmico, construir los versos y terminar el poema[7]. Pero este trabajo técnico-autorial sólo se produce después de la experiencia

[6] En sus propias palabras: "el ritmo, fundamento de toda obra poética que la recorre de principio a fin como una especie de rumor. Las palabras van saliendo de ese rumor poco a poco" (p. 70). Por su parte, Tiniánov (1930) se refería en términos personales al origen de una obra literaria afirmando: "El principio llega normalmente en la calle: algo que es y que no es una frase sino una apariencia verbal" (p. 40).

[7] Así describía el poeta, el trabajo de modelado con ese ritmo impreciso: "Algunas palabras se quedan rezagadas: dan una especie de salto hacia atrás y ya no vuelven a aparecer nunca. Otras tardan en llegar, aparecen y desaparecen docenas de veces, hasta que se intuye que hay una que ha encontrado su sitio (esta intuición, desarrollada por la experiencia es precisamente lo que se suele llamar talento). Con mucha

estética y como consecuencia de la misma. El efecto impreciso del ritmo es el que guía la creación y la elección de los procedimientos técnicos adecuados para plasmarlo. De ahí el rechazo de Maiakovski hacia los metros tradicionales que aparecen en los viejos manuales de poética ("Esas formas rítmicas valen sólo para un caso concreto y sólo para ese caso concreto", p. 72), y su consejo a los poetas de desarrollar su propio sentido del ritmo. Incluso, afirmaba Maiakovski, un poeta puede emplear un mismo tipo de ritmo a lo largo de toda su trayectoria artística y conseguir, sin embargo, que sus obras no resulten monótonas. Lo importante es que se idee una forma adecuada para el origen estético del poema y no que se parta de una forma ya hecha. Este requisito explica que en la poesía de Maiakovski abunden los experimentos e innovaciones rítmico-formales[8].

Y lo mismo podría decirse cuando en el origen del poema se sitúa una imagen en lugar de un ritmo. Maiakovski distinguía entre la "imagen-aparición de fondo, que surge al empezar el trabajo como primera y todavía imprecisa respuesta a los imperativos sociales" (p. 73), las imágenes "que sustentan y ayudan a enriquecer la imagen principal" (ibidem) y, por último, los simples tropos, más convencionales.

R. Jakobson, por su parte, rescataba veladamente sus reflexiones juveniles sobre el *zaum* en uno de sus últimos trabajos, titulado "Modelación verbal subliminal en la poesía" (1981), para defender la tesis de que, independientemente de la conciencia que un poeta o un oyente/ lector de poesía puedan tener de los recursos responsables del efecto artístico, es posible saber de manera no consciente cuándo un poema funciona y cuándo no[9]. Si bien es cierto que muchos poetas (Baudelaire, Poe) demuestran un trabajo concienzudo y consciente en la previsión del efecto de sus versos, el valor artístico no se capta por las vías

---

frecuencia, la primera palabra es la que determina el sentido del verso o la que señala qué palabra hay que rimar. Las demás llegan y se introducen en el verso en virtud de su relación con la primera palabra. Cuando lo esencial está ya plasmado, se tiene de improviso la inquietante sensación de que el ritmo se ha roto: falta sólo una sílaba, un sonido. Vuelta a empezar, a reordenar las palabras: este trabajo suele ponerle a uno al borde del delirio" (pp. 70-71).

[8] Por ejemplo, en *Cómo hacer versos* se proponían las siguientes técnicas para renovar las rimas habituales en la poesía rusa: "Pueden rimarse también los comienzos de las líneas, el final de la primera línea con el comienzo de la siguiente y, al mismo tiempo, el final de la primera línea y el final de la segunda con la última palabra de la tercera y de la cuarta línea. Y así indefinidamente./ Yo suelo siempre colocar al final de la línea la palabra más característica y la rimo con otra palabra cueste lo que cueste. Por eso mis rimas son tan poco corrientes. En cualquier caso, nadie las ha utilizado antes que yo, ni se encuentran en el diccionario de rimas" (p. 73).

[9] De hecho, lo más normal es que el receptor no especializado desconozca las causas del efecto estético, como lo demostraba R. Jakobson con un ejemplo bastante trivial: si se le pregunta a un auditorio que sale extasiado tras la audición de un concierto de Mozart por el motivo de su entusiasmo, seguramente responderán algo como 'es una obra muy bella'. Pero, ¿qué la hace bella? Silencio en la mayor parte de los casos.

del cálculo. Jakobson citaba la confesión de Blake de cómo sus versos le llegaban sin premeditación y contra su voluntad, o la sorpresa de Jlébnikov al descubrir la presencia no controlada de quintetos estructurales en sus poemas (descubrimiento *post facto*), para concluir que el poeta domina inconscientemente, como si se tratara de una segunda gramática, los esquemas verbales poéticos. Estas segundas reglas gramaticales implícitas en la creación poética se transmitirían de generación en generación por medio de una "captación inmediata y espontánea de los efectos sin la elucidación racional de los procesos mediante los cuales se producen" (p. 98). Jakobson ejemplificaba por extenso su tesis aduciendo el caso de la poesía oral serbia, pero reconocía que el fenómeno era igualmente extensible a la tradición escrita culta. En ambos casos:

> "La intuición puede funcionar como el diseñador principal –y, con bastante frecuencia, el único- de las complicadas estructuras fonológica y gramatical en los escritos de poetas individuales. Tales estructuras, poderosas sobre todo en el nivel subliminal[10], pueden funcionar sin la ayuda del juicio lógico o el conocimiento patente tanto en el trabajo creativo del poeta como en la percepción del lector sensible" (ibidem).

Las observaciones de Jakobson nos recuerdan la insistencia de Mukařovský (1943) en la figura del receptor como la función básica o no marcada del arte, en la que se incluirían tanto el autor como los lectores. Con esta precisión, recordémoslo, el teórico checo no sólo evidenciaba que el autor es el primer lector de su propia obra sino que, sobre todo, apuntaba que éste debía 'abandonar' su rol autorial en algún momento del proceso creativo y adoptar una actitud estético-receptiva para poder evaluar el impacto estético de su producción por otras vías distintas a las del cálculo[11]. La actitud estrictamente autorial quedaría circunscrita así a la actividad racional y consciente, destinada a resolver los problemas técnicos implicados en la producción artística, mientras que la actitud receptiva

[10] Su origen puede ser casual, subconsciente o consciente, pero Jakobson pensaba que lo más frecuente era que las estructuras-efecto del poema se calcularan subconscientemente. La casualidad apenas existe en un poema, pues lo que se suele atribuir al azar no es más que un efecto intuido por el poeta, que adoptaría una apariencia de contingencia debido a su origen intuitivo.

[11] Incluso en un arte extremadamente técnico y calculado como es el cine, se precisa también de este tipo de medición estética para conseguir un producto artístico de calidad. Como afirmaba S. Eisenstein: "no existe una medida absoluta de la longitud de un fragmento, depende en gran parte del contenido del encuadre. El que un fragmento este rodado en primer plano o en plano general, o se repita por tercera vez en el montaje, son cosas que influyen en la determinación de la longitud. No existe un metro único para medirla. ¿Se tendría entonces que multiplicar la "masa" interna de un fragmento por la duración de su visión-examen? Pero en tal caso se obtendría un método puramente "físico". ¿Y por qué recurrir a ello cuando somos capaces de sentir? Es preciso desarrollar en nosotros mismos la percepción del ritmo. Entonces nacerán también las leyes métricas precisas" (citado por Shklovski, 1972, p. 190).

(en la que se incluye también el autor) sería aquella que tiene en cuenta a la obra como objeto artístico con una función estética y no como un mero artificio material a construir. Ambas actitudes –autorial y receptiva- son igualmente necesarias para la creación de la obra de arte, pero sin la segunda el impacto estético de la misma puede verse seriamente resentido y reducido a un frío despliegue técnico. Simplemente porque, tal y como vamos a mostrar, la percepción estética parece desarrollarse por un tipo de canales distintos de los del cálculo consciente.

Los artistas se han referido a ellos a lo largo de la historia con diferentes nombres: intuición, sentimiento[12], inspiración, etc. La diferencia de nombres no oculta el rasgo común que los une y que describe la percepción estética como un tipo de experiencia de carácter global, impreciso y ajeno al cálculo. V. Shklovski, por su parte, se refirió a la misma con los términos de 'visión' y de 'desautomatización'. La ventaja de esta fórmula reside en que reúne bajo un solo término –constatando su interdependencia- los dos aspectos implicados en la creación artística y literaria: la percepción estética y la forma no automática que la plasma.

¿Ahora bien, de qué manera se articula en las poéticas que estamos examinando la relación entre el efecto estético que está en el origen de una obra o procedimiento y las técnicas empleadas para plasmarlo? El reconocimiento del origen incierto y en cierta medida independiente de sus creaciones, no quita el que estos escritores se refieran a la necesidad de un determinado trabajo técnico con dicho efecto. Tanto Shklovski como Maiakovski insisten en sus manuales en que la labor del escritor debe ser tratada con la dignidad de los demás oficios. Pero al mismo tiempo, advierten de que se trata de un oficio costoso y difícil, interrumpido por fases de aparente inactividad y silencio. Es decir, que por un lado luchan contra la concepción superficial romántica del poeta como ser pasivo que no necesita trabajar sino estar a la espera del regalo de las musas, pero por otro lado, se enfrentan a la visión del artista como artesano que alcanza su habilidad poética con el conocimiento de un repertorio técnico[13].

---

[12] Por ejemplo, J. Cohen (1966) definía la poesía como antiprosa y le otorgaba una semántica emocional, decididamente incompatible con la semántica conceptual que domina en el lenguaje prosaico. Como comprobaremos más adelante, la incompatibilidad entre ambos lenguajes, a la que se han referido numerosos teóricos literarios (no sólo Cohen), parece tener una evidencia neurológica.

[13] Hay que tener en cuenta el impresionante crecimiento de la alfabetización que experimenta por entonces Rusia, como causa del aumento considerable del número de escritores en potencia, contra el que reaccionan

Para dar salida a esta peculiar combinación de elementos contradictorios –valoración de la originalidad y negación de la existencia de reglas poéticas, por un lado, reivindicación de un conjunto de técnicas del oficio de escritor, por otro- las poéticas formalistas optan por formular consejos referentes, sobre todo, a los aspectos preliminares e inventivos de la creación, para los que no existe fórmula o receta alguna. Sin olvidar la dependencia efectual de las formas poéticas, las técnicas y procedimientos que recomiendan los manuales formalistas serán, por tanto, estrategias para canalizar o provocar el estado poético impreciso. Esto es: 1) la práctica del repertorio técnico tradicional con el fin de entrenarse y estar bien dispuesto para cuando la inspiración sobrevenga. 2) la práctica de una serie de técnicas, inéditas en poéticas y retóricas anteriores, destinadas a favorecer el advenimiento poético.

En lo que respecta a las primeras, Maiakovski relataba en su autobiografía *Yo mismo* (1922-1928) cómo durante su primera época creativa se empleó a fondo en imitar a los poetas del pasado, para obtener un dominio de los distintos procedimientos técnicos[14]. Pero Maiakovski no sólo le asignaba un valor meramente instrumental a este aprendizaje técnico sino que además le atribuía un papel muy reducido en el momento concreto de la creación poética. El poeta futurista protestaba contra los manuales anticuados de poética, que dedicaban la mayor parte de su extensión a catalogar los diferentes tipos de metro (el 90% de su cuerpo), cuando este tipo de técnicas y estructuras poéticas –confesaba-, tan sólo constituían el 3% de su actividad poética: "En cuanto comprendía su mecánica me olvidaba de ellos" (p. 52).

La 'mecánica' a la que alude Maiakovski nos muestra, de nuevo, la importancia de adoptar una actitud dinámica y funcional en lo que al arte se refiere: los procedimientos técnicos sólo son válidos en cuanto que cumplen con la función de expresar y dar cuerpo a

---

aquí los formalistas. Ya hemos aludido a las prevenciones que tomaba Shklovski en su manual para evitar aumentar el número de escritores estereotipados. Por su parte, Maiakovski criticaba la visión banal que ofrecía Shengueli del trabajo poético como una tarea fácil y enseñable, así como las falsas promesas de los cursos de escritor por correspondencia. En su libro sobre Maiakovski, Shklovski (1940, p. 60) alude también irónicamente a los manuales de Shengueli sobre *Cómo escribir artículos, versos y cuentos*, que se vendían en la época junto con títulos como *Aprenda a fabricar calcetines* o *Cómo criar canarios*. Nótese que el título escogido por el 'manual' de Maiakovski subraya que el oficio poético no es sólo una labor de escritura sino que se trata de todo un 'hacer' –en definitiva, de una poética- que va más allá de la etapa verbal-manuscrita de la *elocutio*.

[14] A este primer momento de aprendizaje poético, García Berrio (1994, pp. 95-96) lo ha denominado 'fase exorretórica' del estilo de un autor.

un efecto estético. Dicho efecto, repetimos, surge en el formarse de la forma y por lo tanto, una estructura acabada y cumplida –una forma formada- resulta ineficaz como soporte del mismo[15]. De ahí que al artista sólo le interese la mecánica, el procedimiento en tanto que proceso, o, como decía Shklovski en *El movimiento del caballo* (1923) o en *El oficio del escritor y su técnica* (1927), las matemáticas antes que las soluciones al problema[16]. Los procedimientos de la obstrucción formal (*priëm zatrudnennoj formy*) o los de la puesta al desnudo (*obnaženie priëma*), sobre los que Shklovski llamaba la atención en sus obras teóricas, son precisamente técnicas para percibir el formarse de la forma. Asimismo, los consejos de lectura atenta ofrecidos en *El oficio del escritor y su técnica* persiguen no sólo la percepción de la construcción de la forma, sino que dicha percepción capte en todo momento los vínculos entre la construcción y sus efectos: hay que leer, nos recuerda Shklovski, "descomponiendo las obras de los otros, sin imitarlas, intentando entender con qué fin ha sido escrita cada línea o cómo está colocada cada una con la intención de provocar un determinado efecto sobre el lector" (p. 12).

En lo que re refiere al segundo tipo de técnicas, orientadas a despertar el estado poético de naturaleza azarosa (o cuando menos a favorecer una recepción adecuada del mismo), tanto Maiakovski como Shklovski partían de la siguiente observación: las obras primerizas surgen con relativa facilidad porque emplean como material todo el fondo de percepciones y efectos estéticos que el escritor ha ido acumulando a lo largo de su vida y que todavía no ha tenido lo oportunidad de usar. Pero dicho material se agota, y el escritor debe recopilar nuevas experiencias, palabras, anécdotas y todo tipo de constituyentes que, por su potencial estético, el artista intuya que va a poder utilizarlas en la creación de la obra. De ahí que el primer consejo no tenga que ver con ninguna técnica concreta de escritura sino con la necesidad de adoptar una actitud constantemente alerta y al acecho: "Un poeta considera siempre cada encuentro, cada indicio, cada acontecimiento como posible filón de materiales expresivos" (p. 56). Un poeta debe llenar "los graneros del

[15] Maiakovski (1926): "no esperéis reglas para convertir a los hombres en poetas o para hacer que un hombre se ponga a escribir versos: no existen tales reglas" (p. 45). Y más adelante: "la creación de reglas no es un fin poético en sí mismo. Si así fuera, el poeta no tardaría en convertirse en una especie de escolástico habilidoso que crea reglas para otras cosas y situaciones inútiles o inexistentes" (p. 48). Por su parte, Valery (1990) afirmaba que "es ilusorio buscar un orden intrínseco, un desarrollo sin repetición que permita enumerar los problemas según el progreso de una variable, pues esa variable no existe" (pp. 128-129).

[16] Maiakovski había usado la misma metáfora algebraica que Shklovski (cf. Maiakovski, 1926, pp. 50-51).

cerebro por medio de palabras necesarias, expresivas, raras, inventadas, compuestas y otras" (p. 53), afirmaba Maiakovski.

Con el término de 'reservas poéticas', el poeta futurista revelaba cómo el oficio artístico comienza incluso antes de la composición de la obra. Maiakovski consideraba como parte esencial de su labor poética todas las fases previas y ágrafas a la escritura del poema. Tan importante resulta para un poeta saber escribir bien como saber emplear adecuadamente el fondo de las reservas poéticas, puesto que ese "trabajo preparatorio" que precede al poema, "se lleva a cabo continuamente" (p. 55). Incluso, desde un punto de vista cuantitativo, el poeta emplea más tiempo en preparar estas reservas que en escribir el poema. Maiakovski decía dedicarle entre diez y dieciocho horas diarias a esta labor para escribir unas ocho o diez líneas, pero confesaba: "Cómo emplearlas no lo sé. Lo único que sé es que todas son útiles" (ibidem). Irónicamente, Maiakovski atribuía como causa del despiste legendario de los poetas esa concentración constante en las 'reservas poéticas', que ilustra a la perfección el relato de la gestación de "La nube en pantalones" (vid. infra.).

Ahora bien, por muy atento y receptivo que esté el poeta para aprovisionarse de reservas poéticas, nunca podrá retenerlas todas si no se ayuda de alguna herramienta mnemotécnica. El segundo consejo de Maiakovski al respecto es el de tener siempre a mano un cuaderno de notas en el que apuntar 'las más complicadas'. Disponer de un cuaderno y saber utilizarlo era, en opinión del poeta futurista, mucho más importante que escribir sin faltas ortográficas y de acuerdo con los cánones poéticos tradicionales. V. Shklovski también insistía mucho en el empleo de esta herramienta en *El oficio del escritor y su técnica*, pues para el tipo de escritura-collage que él practicaba, el cuaderno servía para anotar todo tipo de material que pudiera ser reaprovechado en el futuro.

Este consejo, en apariencia trivial, nos revela de nuevo la importancia concedida en estas poéticas a la originalidad y al descubrimiento. Si el material con potencial estético es aquel que primero ha sorprendido al creador presentándose como un efecto de carácter global, impreciso e imprevisto, debe ser tratado y guardado como descubrimiento antes que como el resultado de una búsqueda calculada[17]. Por eso Shklovski insistía en que las anotaciones debían hacerse *in medias res*, esto es, tal y como nos llegan a la cabeza,

[17] Por su parte, P. Valéry se había referido a esta necesidad con el término de 'caza mágica', como estrategia poética para dar con la verdad opuesta a la búsqueda cerrada al descubrimiento de estrategias no poéticas, como la filosófica (cf. Sanmartín, 2004, p. 258).

dejando la tarea de su reelaboración para una fase posterior del trabajo artístico[18]. Con este tipo de observaciones, los autores rusos esbozan una especie de reflexión prematura sobre lo que debería constituir el trabajo de la *inventio* retórica: el entrenamiento en el hallazgo (de *invenire*: descubrir) del material poético.

Cuando se pasa a los consejos relativos al tipo de manipulación o transformación que el escritor lleva a cabo a partir del material estético, se observa una preocupación idéntica por conservar dicho material tal y como ha sido recibido –esto es, como descubrimiento-, antes que una enumeración precisa de técnicas de escritura. Así, lo primero que se aconseja es obtener una cierta distancia respecto del material poético. El propio término de 'reserva poética' ya presupone la noción de distancia, pues una reserva es algo que se guarda para ser consumido más tarde. Como si del proceso de elaboración del vino se tratase, la creación poética parece dejar fermentar esta fase preliminar de acopio del material con el fin de obtener una mayor graduación estética en el momento de su consumo. La distancia explica además el rechazo de los artistas a la identificación estrecha entre su trabajo y sus vivencias: el poema no es la simple expresión de los sentimientos o experiencias del poeta sino un trabajo de recreación o evocación artificial de las mismas. El momento en el que se crea la reserva poética es un momento receptivo, pasivo, en el que el poeta se limita a experimentar una vivencia y a guardarla para más tarde.

Esa separación de los momentos pasivo/ activo de la creación parece necesaria por varios motivos: en primer lugar, como sugería Valéry, dada la intensidad del efecto estético que el material de la reserva produce en el poeta, se produce una ocupación total de la mente o espíritu que impide cualquier otra actividad distinta de la de su recepción. De ahí la sensación de que la experiencia estética sobreviene y no es provocada por el poeta[19].

---

[18] Asimismo, Shklovski pensaba que, para salvar las dificultades iniciales del folio en blanco, se debía empezar abordando directamente el asunto por la mitad, por el hecho que se nos ha ocurrido primero. Posteriormente, se reconstruirían el principio y el final.

[19] Recuérdense también en este sentido las conocidas declaraciones de G. A. Bécquer (1970) sobre cómo durante los momentos en que se siente la experiencia estética, "nada se piensa, nada se razona, los sentido todos parecen ocupados en recibir y guardar la impresión que analizarán más tarde" (p. 32). En ese más tarde ya no se trata tanto de un sentir como de un evocar artificial: "Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes, que bullen con un zumbido extraño, y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión luminosa y magnífica./ Entonces no siento ya con los nervios que se agitan, con el pecho que se oprime, con la parte orgánica material que se conmueve al rudo choque de las sensaciones producidas por la pasión y los

En segundo lugar, la distancia o separación entre los dos momentos permite un mayor dominio sobre estas experiencias, un juego más controlado con el efecto ya conocido de las mismas y que ahora se reutiliza para provocarlo en los futuros lectores del poema. Ello no quita que la labor del poeta se reduzca a partir de este momento a una tarea totalmente consciente y calculada. En tanto que se trata de una reconstrucción y evocación de un efecto, el poeta espera volver a recibirlo de nuevo también en esta fase del trabajo, si bien ya no de manera tan intensa. Y la distancia ayuda también a este rescate del efecto en tanto que efecto, pues otorga al poeta la visión extrañada indispensable en toda creación artística. Pongamos algunos ejemplos para mostrar de qué manera gradual y escalonada, el poeta alterna los momentos creativos de actividad y pasividad:

El relato de Maiakovski (1926) sobre el proceso que le llevó escribir "La nube en pantalones" lo ilustra perfectamente. La frase 'nube en pantalones' se le ocurrió durante un viaje en tren de Saratok a Moscú, mientras estaba tratando de ligar con una chica. Maiakovski quiere convencerla de la honestidad de sus intenciones y le dice que, en realidad, él no es un hombre sino 'una nube con pantalones'. El poeta se da cuenta entonces de que acaba de dar con un futuro verso para un poema y se inquieta terriblemente, hasta el punto de que trata de hacer todo lo posible para que la chica se olvide de la frase. Maiakovski quiere conservarla como hallazgo y, como tal, la reserva para emplearla dos años después como título de su poema "La nube en pantalones". He aquí cómo compuso una de sus estrofas más recordadas: tras dos días enteros dándole vueltas a la cabeza para encontrar "las palabras de amor que un solitario puede dirigir a su única amada" (p. 57), pero sin poder escribir ni una línea, Maiakovski se acuesta al tercer día con un fuerte dolor de cabeza. Es entonces, a punto de dormirse, al cejar en la búsqueda, cuando "las palabras se ordenaron" (ibidem):

> "Cuidaré y amaré
> tu cuerpo,
> como un soldado mutilado por la guerra,
> inútil, solitario,
> cuida
> su única pierna" (p. 57).

---

afectos; siento, sí, pero de una manera que puede llamarse artificial; escribo como el que copia de una página ya escrita; dibujo como el pintor que reproduce el paisaje que se dilata ante sus ojos y se pierde entre la bruma de los horizontes" (pp. 26-27).

Maiakovski se levanta entonces y, medio dormido, escribe en la propia caja de fósforos de la que ha sacado una cerilla para encontrar algo con que escribir, 'única pierna'. Al día siguiente, tarda más de dos horas en averiguar qué querían decir estas dos palabras y cómo habían llegado hasta allí, pero consigue reconstruir el poema.

La anécdota de Maiakovski pone de manifiesto la necesidad doble y gradual de la actitud pasiva en la creación poética, a la que nos referíamos un poco más arriba: en primer lugar, el poeta recibe pasivamente la experiencia que se constituye como reserva poética antes de ponerse a escribir el poema. Como lo confesaba Maiakovski (1922-1928) en su autobiografía, "sólo me pongo a escribir cuando todas esas cosas han ido haciendo subir en mi interior el nivel de las palabras" (p. 13). Ahora bien, durante la escritura, es necesario también un cierto grado de pasividad, para que las palabras lleguen en forma de efecto, con una intensidad similar a la que se produjo en el momento de creación de la reserva poética. Sólo así se consigue una reconstrucción fiel de la misma. De ahí que el poema surja sólo al abandonar la actitud activa de la búsqueda, como lo demuestran las expresiones 'haciendo subir' o 'se ordenaron', connotadoras de esta pasividad.

Por otra parte, la anécdota de Maiakovski nos informa del funcionamiento real, global e indiferenciado de las fases que la retórica separa tradicionalmente en *inventio, dispositio* y *elocutio*. En la práctica real estos niveles se dan de forma superpuesta: el poeta tiene el tema amoroso del poema (*inventio*) pero no encuentra las palabras (*elocutio*). Éstas surgirán de pronto, como si se ordenaran solas (*dispositio*) dando lugar a uno de los versos del poema, a partir del cual se reconstruye toda una estrofa (*inventio* + *dispositio* + *elocutio*). Pero no sólo eso: el título del poema proviene de una frase dos años anterior a la redacción del texto, mantenida en reserva por la memoria poética de Maiakovski.

La relación de los pasos seguidos para escribir el poema "A Esenin" revela un proceso creativo muy similar: el suicidio de Esenin fue el detonante que impulsó a Maiakovski para escribir este poema, pero su redacción no se produjo inmediatamente después de la muerte de Esenin, porque no se había producido todavía la distancia temporal suficiente respecto de ésta. Así, los primeros intentos de escritura resultaron un fracaso. Maiakovski además se encontraba por entonces en provincias, el escenario recurrente de los poemas de Esenin, lo cual impedía también a nivel espacial que se produjera esa distancia necesaria para la reconstrucción poética. De ahí que el poeta futurista llegue a la conclusión

de que "para trabajar en una obra poética es indispensable cambiar de lugar o de tiempo" (p. 66). Justamente –ya nos hemos referido a ello- algo tan alejado como una caminata apresurada por las calles de Moscú había servido para dar comienzo a este poema. El choque producido entre el contraste del mundo rural de Esenin y el bullicio urbano moscovita, habría actuado como sensación diferencial y extrañadora desde la que recuperar el poema como efecto o impacto estético.

Recurriendo a los símiles pictóricos característicos del futurismo, Maiakovski se explicaba: para pintar un objeto hay que alejarse tres veces las dimensiones de éste, porque si no, no se ve lo que se quiere pintar. Cuanto mayor sea el objeto, mayor tendrá que ser el distanciamiento. Del mismo modo, la intensidad de una experiencia impactante no nos permite utilizarla como material poético inmediatamente. Necesitamos ese alejamiento para poder observarlo y jugar controladamente con sus efectos. Ahora bien, si no queremos esperar dos años, como le ocurrió a Maiakovski con "La nube en pantalones", hay que aprender a manejar la bisagra que articula la reserva poética y su contemplación distanciada. El poeta debe ejercitarse en el dominio de estos mecanismos, buscar métodos artificiales que generen una distancia desde la que recuperar la reserva poética con la intensidad estética de la visión extrañada: "Los débiles se quedan pataleando en el mismo sitio y esperan que el acontecimiento haya pasado para reflejarlo. Los fuertes, en cambio, tratan de anticiparse a él y de comprimir el tiempo" (pp. 66-67). Los consejos para crear una distancia espacio-temporal artificial[20] no dejan de estar cargados de cierta ironía: escribir sobre mayo en diciembre, porque es entonces cuando más se desea su llegada[21], cantar a un amor dulce y sereno en el autobús n.º 7 (el que más baches tiene en su ruta), etc. Por su parte, Shklovski (1927) recomendaba a los escritores que no convirtieran su oficio en una dedicación exclusiva y que tomasen una segunda profesión no relacionada con el arte, con el fin de proveerse de materiales poéticos y de un difícil punto de vista distanciado desde el que contemplar sus creaciones.

---

[20] "El poeta debe fustigar al tiempo. Debe intentar conjurar la lentitud del tiempo cambiando de lugar, o haciendo que el tiempo desfile en su imaginación, de forma que un siglo transcurra en un solo día" (p. 68).

[21] Tras la ironía, advertimos no obstante otra de las constantes de la creación poética, confesada por numerosos artistas: la escritura parte de una carencia, de una insatisfacción que busca ser compensada. En otro pasaje de esta obra, Maiakovski comentaba que un poeta de Alaska seguramente haría mejor poesía que otro de Yalta, porque este último, rendido a las comodidades del clima, no sentiría de forma tan acuciante la necesidad de crear poemas.

Por último, la distancia resulta necesaria para evitar los automatismos que puedan surgir en las diversas fases del proceso creativo. Maiakovski ponía como ejemplo de este fenómeno las ventajas que aportaba la distancia a la hora de corregir eficazmente lo escrito. Si se dejan reposar en un cajón varios días los poemas, afirmaba, al retomarlos los defectos serán más perceptibles y, por lo tanto, más fácilmente enmendables. La trivialidad de la observación puede hacernos pasar por alto, de nuevo, el dato que se está revelando sobre la actuación de los automatismos. La distancia no sirve sólo simplemente para corregir o ver la obra acabada de forma más objetiva, sino para captar algo que muchas veces se nos escapa por la inevitable mediación de las respuestas automáticas: cuando el poeta corrige, trata de comprobar si las conexiones entre las palabras y el efecto deseado realmente funcionan, y para ello, tiene que volver a experimentar el formarse de la forma que ha creado. Ahora bien, la descodificación continuada de una forma hace que la mente se habitúe a los trayectos semántico-relacionales y que, por consiguiente, empiece a hacerlos cada vez más rápido, perdiendo de este modo la intensidad del recorrido de la forma. Llega un momento en el que el proceso transcurre en su mayor parte por cauces automáticos y se pierde por completo la capacidad de juzgar estéticamente el potencial de las formas creadas para suscitar unos determinados efectos.

Vemos así, por tanto, cómo la desautomatización es un fenómeno extremadamente relevante tanto en la lectura y recepción de la obra artística como en su creación, porque en ambos casos la clave del éxito poético radica en un saber percibir y manejar adecuadamente un efecto estético. Los artistas modernos son muy conscientes de este hecho y, por eso, abogan antes por una creación de procedimientos nuevos para cada obra que por la imitación o traslación de fórmulas ya creadas en otras composiciones o contextos. La búsqueda de la originalidad y la dificultad no es, en el fondo, más que la búsqueda de recomenzar el proceso de abrir camino y evitar el recorrido a-estético de las formas habituales. En este sentido, el testimonio del escultor vasco E. Chillida (2003) resulta ejemplar para ilustrarlo: recordando su etapa como estudiante de Bellas Artes, Chillida comentaba que había desarrollado una gran habilidad técnica precoz, que hacía que acabara siempre el primero de la clase los bocetos que el profesor les encomendaba. En lugar de considerar su destreza como una ventaja, el futuro escultor sentía que la facilidad técnica

resultaba un inconveniente para la creación artística, de modo que decidió empezar a dibujar con la mano izquierda en lugar de con la diestra.

> "Así, mi cabeza y mi sensibilidad o mi emoción podrían ir por delante de mi mano. La mano haría lo que yo le dijera, pero más despacio, detrás de lo que le mandasen. Obedeciendo, no mandando. Como la zurda es torpe, te da tiempo a pensar. Creo que es la primera vez en mi vida que tuve una intuición válida para lo que ha sido mi trabajo. Ahora ya no me hace falta dibujar con la izquierda. Sé frenar a la derecha. Le digo: 'Tú, calma, ¿eh?' Incluso tengo muchos dibujos en los cuales la línea se convierte en puntos de lo despacio que hago ir a la mano" (p. 19).

Las palabras de Chillida nos recuerdan que el trabajo técnico más importante del artista es el de conseguir frenar el arrastre automático de los procedimientos, que impide la función guía del efecto estético en la creación[22]. "Esto no puede ser arte, es demasiado fácil" (ibidem), pensaba Chillida cuando la rapidez con que su mano aprendía a dibujar cumplía automáticamente su tarea. Las técnicas artísticas son necesarias para darle cuerpo a esa fuerza que busca manifestarse en la creación. Pero como el uso, a fuerza de repetirse, deviene automático, acaban por ejecutarse casi 'con independencia' de la sensibilidad artística que debe guiarlas. Las técnicas, pues, no sólo acaban siendo previsibles sino autónomas respecto de la voluntad artística. De ahí la firme convicción del escultor vasco de ir "siempre hacia adelante", de "hacer lo que no se ha hecho" (p. 179), que concuerdan plenamente con la tesis defendida por Shklovski en "El arte como artificio" (1917): "*lo que ya está 'realizado' no interesa para el arte*". O con las afirmaciones de Maiakovski que apuntan a que la utilidad de las técnicas ya creadas se reduce a una función de apertura o pauta de arranque con la que iniciar la obra artística. Maiakovski, lo vimos en su momento, comparaba el uso de los procedimientos convencionales con los movimientos de apertura con los que se empieza una partida de ajedrez:

> "En el trabajo poético, las únicas reglas existentes se refieren a la forma de comenzar. E incluso estas reglas no son sino meros formulismos. Como en el ajedrez. Los primeros movimientos son casi uniformes. La creación de nuevas formas de ataque comienza a partir de los movimientos siguientes. El más genial de los movimientos no puede repetirse en una situación determinada de la partida siguiente. Al adversario sólo le desconciertan los movimientos inesperados" (p. 52).

[22] Recuérdese el desarrollo de esta idea en el trabajo de Tiniánov "Intervalo" (1924), expresada mediante la oposición inercia vs. intervalo.

Como primer receptor de su propia obra, el escritor juega una partida de ajedrez contra sí mismo, él es su propio adversario, en tanto que hay una parte de su mente que contempla la obra como artefacto estético y otra que trata de adelantar los efectos mediante saltos automáticos. Por eso, la creación original del procedimiento constituye la mejor estrategia para provocar esa imprevisión necesaria en lo estético. "Poeta es, justamente, el hombre que crea las reglas poéticas" (p. 45), sentencia Maiakovski[23]. Lo cual no quiere decir que ese requisito de originalidad consista en "estar diciendo de forma constante verdades inéditas" (pp. 50-51). Basta con tener un buen dominio de la 'matemática' artística y ser consciente en todo momento de que las técnicas no son más que herramientas para vehicular un efecto estético. Las poéticas modernas de la originalidad no rechazan el trabajo técnico pero consideran que no pueden existir reglas referentes al mismo, puesto que los procedimientos formales son siempre una consecuencia (y no una causa) de la voluntad de plasmar un determinado efecto[24].

Vemos, por tanto, que cuando los artistas modernos relatan sus experiencias creadoras, no les interesa hablar sólo del origen de una obra o de un determinado procedimiento, sino también y sobre todo de su originalidad. Los consejos ofrecidos en sus relatos conllevan así, al menos implícitamente, la noción de genio, en tanto que las lecciones propuestas no sirven para formar a cualquier tipo de escritor sino sólo a aquel dispuesto a emprender un trabajo verdaderamente original. Observando este tipo de consejos desde la finalidad desautomatizadora perseguida por ellos, es posible comprender con mayor justeza las razones estéticas de fondo que laten tras la defensa moderna de la novedad. Los motivos que nos llevan a valorar el trabajo de un artista original como una

[23] Por su parte, Shklovski (1927) afirmaba: "cada obra literaria debe ser una invención por sí misma" (p. 11). Y ponía el ejemplo de cómo las grandes obras de la literatura son aquellas que en lugar de seguir unas reglas, han puesto las suyas. Por eso, lo esencial en arte, el tránsito justo del efecto a la forma, nunca podrá ser enseñado. Tal y como apunta Chillida (2003): "el arte no se puede enseñar, se puede enseñar poquísimo, cosas elementales que no tienen ninguna importancia. Todo lo que uno no descubra por sí mismo no le vale para nada, sino para hacer la obra que ya estaba hecha, la que habían hecho los que descubrieron aquello. Es algo que hay que hacer desde nosotros, desde el presente, que no tiene dimensión, pero que tiene lugar, y eso es uno de los grandes misterios. Desde ese punto, toda la visión tiene que ser hacia delante, no puede ser hacia atrás: hay que hacer lo que no se sabe hacer" (pp. 176-177).

[24] Que el efecto guía a la forma y no a la inversa, lo prueba otra de las anécdotas de Maiakovski (1922-1928), recogida en su autobiografía: el poeta futurista confesaba haber sentido verdadera admiración por las innovaciones formales de los simbolistas durante su etapa de aprendizaje. Esta admiración le había llevado a imitar dichas técnicas. Sin embargo, los objetivos de su poesía eran muy diferentes a los de los simbolistas, de ahí que Maiakovski llegara a la siguiente conclusión: "Intenté escribir igual, pero sobre otras cosas. Me di cuenta de que *igual pero sobre otras cosas* era imposible" (p. 24).

producción superior al de un artista epigónico, no son –como suele aducirse con frecuencia- motivos de tipo cronológico: la obra original llega primero al uso artístico de un determinado procedimiento, por lo que, se concluye, después de su descubrimiento resulta ya relativamente sencillo poner en práctica su lección inaugural. Precisamente éste es también el argumento que esgrimen los detractores del arte moderno para censurar la tendencia del 'innovar por innovar' que parece haberse apoderado del arte desde el periodo vanguardista, condenándolo a un proceso *in crescendo* de renovación infinita.

Sin embargo, la prioridad cronológica del descubrimiento no es más que la apariencia superficial de un fenómeno artístico más complejo e importante: en arte, llegar primero significa establecer por primera vez una forma, un tipo de relaciones por las que han de pasar después los seguidores. La diferencia entre los primeros y los segundos estriba en que los creadores originales inventan la forma para darle cuerpo a un determinado efecto estético mientras que los epígonos parten de la forma ya hecha para tratar de producir un efecto similar. Se trata, por tanto, de un recorrido inverso en cada caso y, como hemos visto y veremos, el trayecto que parte del efecto para llegar a la forma garantiza la aparición de un tipo de percepción de mayor potencia estética, en tanto que no se produce por los canales convencionales de aprehensión.

Ello nos conduce a su vez a matizar las afirmaciones que sitúan al formalismo ruso como una escuela que rescata el pensamiento sobre los pormenores técnicos literarios, tras el paréntesis que supuso la teoría romántica y decimonónica del arte preocupada por cuestiones más inmateriales (cf. García Berrio, 1994). Efectivamente, esto es cierto pero habría que añadir que esa revitalización de los planteamientos retóricos que trajo el Formalismo en el siglo XX, se produjo, al menos en la escuela rusa[25], con un arrastre considerable de ciertas nociones románticas de la centuria anterior. Como reacción a las poéticas decimonónicas, el formalismo ruso abandona muchos de sus planteamientos pero también forma una teoría sintética a partir de ideas de diversos paradigmas (incluido el romántico). El formalismo ruso supone una vuelta a las poéticas preocupadas por las técnicas y estructuras literarias, pero sin abandonar por ello –y por aquí se separan de los planteamientos retóricos clasicistas- la valoración romántica de la originalidad y el cambio.

[25] Los estructuralismos posteriores, al estar más desvinculados de la vanguardia artística que la escuela rusa, sí que permanecieron quizá más fieles a los planteamientos retóricos clasicistas.

Lo que ocurre es que, como ha señalado Rosenberg (1985), los términos de 'original' y 'originalidad' no aparecen casi nunca en sus obras. Ello es debido al lastre romántico de los mismos que los asocia a la noción de genio individual o nacional que los formalistas rechazan de plano.

El culto a la novedad y a la originalidad artística, no obstante, se mantienen. Lo que se sustituye son las causas aducidas para interpretarlas. Para los críticos rusos, la originalidad no puede explicarse –como ocurría en el romanticismo- acudiendo a los motivos que justifican una naturaleza genial en el creador literario, pues ello supone desviarse hacia cuestiones psicológicas y extra-literarias. La originalidad se evalúa desde un punto de vista literario describiendo el uso inhabitual e inesperado que un creador literario ha ideado a partir del 'depósito' tradicional de procedimientos. Esto es: mostrando de qué forma la obra produce un efecto desautomatizador.

Ello no quiere decir, sin embargo, que la creación de la obra artística se reduce a una especie de desarrollo de un germen inicial (el efecto), que contendría potencialmente la apariencia futura de la obra. El efecto funciona sólo como guía a lo largo del proceso complejo de la creación literaria, pero que actúe como referencia para las decisiones formales no significa que en él se encuentre predefinida o predeterminada la estructura material de la obra. Tan importantes son las determinaciones del efecto sobre el material formal como las del material formal sobre el efecto (de las que no hemos hablado). La obra surge así de una dialéctica compleja entre el efecto-guía y la propia lógica del material, pues –es el momento de decirlo- cada forma y cada material poseen un modo propio de desarrollarse que no siempre actúa negativamente, como habíamos apuntado al referirnos a la inercia automática de las técnicas.

Sin embargo, este hecho –la existencia de una lógica formal interna- es aprovechado por los creadores para retroalimentar el efecto que están tratando de plasmar en sus obras. Es muy común, de este modo, que el artista se sorprenda en el curso de la creación con la aparición de determinados aspectos, que sólo surgen con el desarrollo de la forma y que, por tanto, no estaban previstos en la noción imprecisa del plan inicial. Éste era justamente, recordémoslo, uno de los argumentos de Shklovski para rechazar la perspectiva genética en los análisis literarios, que al final de su carrera bautizaría con la acertada fórmula de la

'energía del error'[26]. También ésta es una de las razones que explican el cambio de una lengua a otra en los escritores (Beckett, Nabokov, etc.) o, incluso, de un arte a otro (Blake, la mayor parte de los poetas futuristas, etc.). La necesidad de traducción que se plantea en estos casos, obliga a los creadores a realizar nuevas conexiones semánticas y les ayuda a encontrar sorpresas desautomatizadoras en la práctica de una forma y unos materiales que poseen una lógica nueva, con un grado mayor de incertidumbre.

5.2. Fundamentos neurológicos de la desautomatización

Los rasgos apuntados para caracterizar el efecto estético que da origen a las obras artísticas –imprecisión, intensidad, inmediatez, desautomatización, etc.- pueden ser perfilados si acudimos a las últimas descripciones de la percepción estética, proporcionadas por diversas disciplinas científicas no humanísticas. Recuérdese que, en su momento, Shklovski se había valido ya de todo un repertorio de ejemplos no artísticos para definir el la desautomatización literaria como un tipo especial de 'percepción', determinada por una serie de necesidades psico-físicas. Ello, lo hemos visto, le valió las críticas de parte de sus contemporáneos (Bajtín, Zhirmunski). Sin embargo, con posterioridad, la Teoría de la información o la Psicología han confirmado la distinción establecida por Shklovski entre las acciones automáticas y las desautomatizadoras, así como sus implicaciones para una teoría de la literatura y el arte.

Los formalistas rusos se interesaron en su día por los datos que las distintas disciplinas científicas podían brindarles para fundamentar sus teorías (cf. Jakobson, 1985; Eichenbaum, 1927). R. Jakobson, recuérdese, llegó incluso a contribuir con diversos trabajos al estudio de la afasia desde un punto de vista neuro-lingüístico (cf. Waugh, 1984; Rudy, 1984). De ahí que no consideremos como una tarea poco útil continuar este tipo de planteamientos, preguntándonos en qué medida los últimos avances de las neurociencias pueden confirman o incluso llevar más allá algunas de las intuiciones de Shklovski en este

[26] El recurso a la 'lógica del material' fue también empleado por Tiniánov para rechazar el enfoque genético de la literatura y terminar con la idea de la 'intención' (*ustanovka*) del autor: en tanto que cada sistema posee una legalidad propia e interna que determina el comportamiento de todos los elementos que entran en él, el lenguaje que escoge el escritor para crear literatura determina en gran parte la dirección de su creación. De este modo, el material lingüístico-literario le impone una cierta lógica al escritor que lo aparta de su intención original (cf. Liberman, 1984, pp. 150-151).

campo. Por razones de espacio y tiempo nos asomamos muy brevemente a estas cuestiones, buscando abrir un camino por el que poder continuar en investigaciones futuras. Por el momento, el recurso a las neurociencias nos va a servir para arrojar nueva luz sobre algunas de las cuestiones fundamentales sobre las que las diversas corrientes de teoría literaria –y no sólo el formalismo ruso- se han preguntado a la hora de examinar las propiedades del lenguaje literario: ¿es posible hablar de dos tipos de códigos lingüísticos (uno estándar y otro artístico)?, ¿en qué medida la percepción artística trasciende los códigos de intelección preestablecidos?, ¿es la percepción estética un tipo de percepción más intensa y duradera que la percepción ordinaria, en la que las formas se recorren con la demora de una mano que palpa, como insinuaba Shklovski?, ¿los procesos de automatización tienen que ver efectivamente con la conversión de la realidad en signo?, y, de ser así ¿en qué medida la configuración cerebral explica la convivencia de automatismos con elementos que rompen los automatismos?

En primer lugar, si seguimos las descripciones de Shklovski y nos atenemos a la tendencia con que últimamente la ciencia se acerca al terreno de la disciplina artística (cf. Goguen, 1991-2004), debemos empezar por considerar el fenómeno de la desautomatización como un efecto tanto físico como psíquico. Las diferentes disciplinas psicológicas y neurológicas suelen reconocer hoy en día la conexión que une los aspectos físicos y los aspectos mentales del ser humano, en un doble sentido: 1) mente y cuerpo presentan una organización isomorfa. 2) no sólo mente y cuerpo se estructuran y se rigen por leyes similares, sino que además los cambios en uno de ellos tienen una repercusión sobre el otro (cf. E. J. Langer, 1989)[27].

Por tanto, para comprender con propiedad el comportamiento físico y mental del ser humano, es necesario superar la dicotomía mente-cuerpo y empezar a hablar del *continuum* formado por estos dos términos. Trasladándolo al terreno artístico, la unidad mente-cuerpo explicaría las reacciones fisiológicas experimentadas ante un placer en principio mental como es el artístico que, desde Aristóteles, pasando por el Renacimiento, hasta la Mito-crítica de nuestros días (cf. García Berrio, 1994), ha venido constatando la Teoría literaria. En cierta medida, la conexión físico-psíquica de la que nos habla la ciencia había sido también intuida por los formalistas y los futuristas con su concepto de lenguaje *zaum*,

[27] "Cuando la 'mente' está en un contexto, el 'cuerpo' necesariamente está en el mismo contexto" (p. 160).

fundamentado en la existencia de una comunicación a mitad camino entre lo corporal (gestos, articulaciones fónicas) y lo mental (emociones, sensaciones).

En cuanto a la noción de desautomatización, Shklovski (1940) nos relataba cómo L. Gumilevski le descubrió la base fisiológica que subyacía tras su teoría de la percepción artística. La *Experiencia de veinte años de estudio objetivo sobre la actividad nerviosa superior (comportamiento) de los animales* (1938) de Pavlóv mostraba cómo el lenguaje es en realidad un sistema semiótico construido a partir de un sistema de señales más primario que el hombre comparte con los animales. En una primera fase, "la realidad es señalada exclusivamente por medio de excitaciones [...] que llegan directamente a las células de los receptores auditivos, visuales y demás del organismo" (p. 105), sostenía el científico ruso. El lenguaje constituiría así un segundo sistema de señales, específico del hombre, para codificar las señales primeras recién aludidas. Ello explica que el hombre, mediante la palabra, pueda adoptar una mayor distancia en sus relaciones con la realidad que la que existe para el caso de los animales. Ahora bien, concluía Pavlóv: "Con todo, no hay duda de que las leyes fundamentales definidas por la actividad del primer sistema señaléctico han de gobernar también el segundo, ya que se trata de actividades del mismo tejido nervioso" (p. 105).

Es decir, la dinámica de frenar-excitar, que explica el comportamiento de los animales, está también en la base del funcionamiento de la percepción y del lenguaje, sujetos al efecto de bloqueo ante lo que no se percibe como un estímulo[28]. De ahí que, en obras posteriores, Shklovski tratara de redefinir en términos más próximos a la teoría de Pavlóv su noción de desautomatización:

> "Para aumentar la sensación de vida, como para demostrar la realidad de las cosas que hay tras las palabras, para superar la condicionalidad del segundo sistema y la reaparición de la importancia sensitivo-emocional del primer sistema de señales, en el arte existen diferentes construcciones.
>
> Uno de los modos de agudizar la percepción es colocar las cosas en oposición unas con otras, modificando la señal (la palabra) y colocando las cosas en una nueva serie, dentro de unas relaciones nuevas, de unas conexiones vivas" (Shklovski, 1959, p. 112).

[28] Hecho éste que la teoría de la información ha confirmado con su noción de entropía. Umberto Eco (1962) lo trasladaba de este modo al campo de la literatura: "los recuerdos [de las lecturas anteriores] que se unen en el acto de percepción, en vez de ser un producto fresco de la memoria excitada, se constituyen como esquemas obtenidos de los recuerdos reunidos precedentemente. Se interrumpe así el proceso de fruición estética y la forma, tal como se considera, se resuelve en un esquema convencional en el que nuestra sensibilidad, demasiado tiempo provocada, quiere descansar" (pp. 109-110).

En la reflexión de Shklovski se entremezclan dos ideas emparentadas entre sí pero que, no obstante, conviene diferenciar: por un lado, tenemos la constatación pavloviana del isomorfismo entre las estructuras físicas y psíquicas. Por otro lado, vemos cómo Shklovski interpretaba la mediación del primer sistema de signos –el compartido con los animales- como una mediación de carácter sensitivo-emocional, que el arte trata de recuperar para superar la mediación del segundo sistema, el sistema lingüístico. Antes de ocuparnos de esta segunda cuestión, examinaremos la primera idea apuntada más arriba: cómo, debido a razones puramente físicas de ahorro energético, la mente está dominada por numerosos automatismos. La psicóloga E. J. Langer los ha estudiado y catalogado detenidamente en una obra titulada *La mente creativa* (1989). Concordando con Shklovski y Pavlóv, Langer comenzaba su argumentación a partir de la siguiente cita de W. James (*The World We Live In*, 1953): "La vida intelectual del hombre consiste casi completamente en la sustitución que hace introduciendo el orden conceptual en lugar del orden perceptible [perceptivo] en el cual está organizada originalmente la experiencia" (p. 19).

Ahora bien, ¿por qué el orden conceptual que sustituye nuestras percepciones tiende a automatizarse? Langer señalaba principalmente cuatro causas: en primer lugar está lo que los psicólogos denominan el 'compromiso cognitivo prematuro'. A menudo se da el caso en que la solución que ideamos para un determinado problema la primera vez que se nos presenta, la fijamos como la única solución válida. Este tipo de compromisos se adquieren normalmente en nuestros primeros años de vida, etapa en la que todavía no somos reflexivos y que, por lo tanto, no somos conscientes de cómo actúan por nosotros y de cómo nos aferramos a ellos sin cuestionárnoslos.

El compromiso prematuro también se produce en el terreno artístico. Tomemos el caso del cine que, gracias a la posibilidad que tenemos de acceder al momento de su fundación, permite comprobar este fenómeno. Los análisis formalistas sobre los primeros pasos de este arte describían los procedimientos cinematográficos como 'una respuesta técnica a un obstáculo técnico' (cf. Shklovski, "Las leyes fundamentales del encuadre cinematográfico", 1927). Justamente, si observamos la evolución de cine constatamos cómo las películas menos originales recuren con frecuencia al tipo de soluciones y de procedimientos que se demostraron efectivos desde los inicios, en lugar de buscar nuevas propuestas constructivas.

En segundo lugar, Langer mencionaba la repetición como causa de los principales automatismos mentales. El clásico juego infantil de preguntas y respuestas rimadas demuestra cómo la repetición arrastra con su lógica a soluciones falsas, sin que nos detengamos en la tarea de su replanteamiento. Los científicos han demostrado igualmente la oposición e incompatibilidad de la repetición con la intensidad. Tareas repetitivas producen un desgaste tal que impide continuar en su realización. Sin embargo, se ha demostrado también que si la misma tarea se recoloca en un contexto diferente, de alguna manera se renueva y se obtienen nuevas energías para retomarla. Es lo que se conoce con el nombre de 'efecto Coolidge', por el investigador que comprobó cómo las ratas macho se muestran del todo incapaces de copular dos veces seguidas con la misma hembra, pero no tienen ningún problema para realizar coitos seguidos sin descanso con hembras distintas. Existe, pues, en las actividades placenteras que requieren intensidad una necesidad psicofísica de renovar constantemente su contexto, para que la intensidad que forma parte de ellas no se pierda. El arte, de acuerdo con la concepción de V. Shklovski, sería una de ellas.

El nuevo impulso energético, como resultado de un cambio de contexto, es denominado en psicología 'segundo aliento'. "Sin embargo –advierte Langer-, esto no siempre será posible con un simple cambio de actividad. El cambio debe ser *experimentado* como un nuevo contexto. Si un nuevo ejercicio físico, por ejemplo, se sigue viendo como un ejercicio, puede mantenerse la expectativa del cansancio en este contexto" (p. 126). Curiosamente las técnicas que propone la autora para obtener este 'segundo aliento' están muy relacionadas con los procedimientos 'extrañificadores' descritos por Shklovski. Por ejemplo, una técnica muy frecuente consiste en imaginarse como un 'intruso', como un extranjero que mira desde una perspectiva nueva la situación que vemos por el momento agotada. Asimismo, está demostrado que ante situaciones desconocidas actuamos más creativamente que ante situaciones conocidas.

Los contextos culturalmente definidos son, por tanto, la tercera causa de los automatismos. Este tipo de contextos puede determinar nuestro comportamiento adelantando las respuestas que se esperan de nosotros en ellos antes de que se den los estímulos. Por ejemplo, en un hospital cualquier pinchazo es sentido mucho más por el terror que puede provenir del contexto hospitalario. Sin embargo, cuando estamos

preparando la comida con prisa y nos cortamos, el pinchazo no se siente tanto. Parte del dolor proviene, por tanto, del contexto. Del mismo modo, en literatura, los escritores juegan constantemente con la ruptura de nuestras expectativas creadas por la convencionalización de un género literario, con el fin de producir efectos desautomatizadores.

Por último, la idea del tiempo lineal e irreversible que domina en el pensamiento práctico desarrollado por las civilizaciones occidentales, así como la educación orientada hacia los resultados, cierra de antemano las posibles soluciones que podemos crear ante los problemas a un solo tipo de respuestas preconcebidas. Sólo la visión de las cosas como procesos posibilita la creación de nuevas soluciones. Precisamente, recordémoslo una vez más, la definición de lenguaje poético ofrecida por los formalistas rusos lo identificaba como aquel lenguaje orientado hacia su propio proceso constructivo, por oposición al lenguaje práctico, orientado exclusivamente hacia el fin de la comunicación. De acuerdo con V. Shklovski, sólo *vemos* realmente cuando observamos las cosas en su devenir, no cuando pasamos superficialmente sobre ellas, leyendo únicamente sus 'etiquetas'.

Las conductas automáticas nos libran de tener que atender a todos los estímulos percibidos. A partir de uno solo podemos responder automáticamente. Incluso muchas de nuestras actividades como la escritura o la lectura, que pensamos que necesitan de inteligencia, pueden realizarse automáticamente. Ahora bien, si bien en ciertos casos suponen un ahorro energético, en otros pueden ser la causa de diversos tipos de errores y pifias mentales. De ahí que el ser humano contrarreste los automatismos desarrollando otro tipo de conductas, que Langer agrupa bajo el término de 'estado mental alerta'. En general, la autora asocia cualquier actividad creativa con el estado mental alerta. Éste se caracteriza por la capacidad para crear nuevas categorías, la disposición abierta respecto de la información nueva ("los estímulos nuevos provocan una actitud alerta", p. 145), la conciencia de la existencia de más de una perspectiva, o la orientación hacia el proceso.

De niños este tipo de conductas son mucho más frecuentes que de adultos[29]. De mayores, en cambio, sólo recuperamos este tipo de conductas de manera lúdica. Sin

[29] La vinculación entre la infancia y la creatividad, presente también en los trabajos de Shklovski, es ya un tópico pero no por ello deja de ser cierto. Evidentemente, al carecer todavía de parte de los modelos culturales de conducta del adulto, el niño se ve obligado a inventar más y a recurrir a su creatividad para atender a los estímulos para los que no ha aprendido la respuesta prefijada. En este sentido, su percepción y disposición mental está mucho menos condicionada por los patrones automáticos de conducta proporcionados por la cultura para solventar multitud de tareas prácticas.

embargo, se ha comprobado que una actitud mental alerta favorece la salud e incluso rejuvenece. Al remotivar nuestras acciones y liberarnos de los automatismos encontramos placer y fuente de vida. Hacer lo que nos place, place. Langer llega a sostener incluso que la vejez no es un proceso tan degenerativo e irreversible como se piensa, pues el cerebro, bien estimulado, puede recuperar parte de su plasticidad, puede desarrollar el crecimiento de nuevos tejidos, etc[30].

Langer distinguía entre dos formas de pensamiento diferente para poder 'acceder' a un estado mental abierto: en primer lugar, un tipo de pensamiento analítico, que examina y se cuestiona las cosas salva la aparición del recurso al automatismo preconcebido. Este tipo de pensamiento sería el que reivindica Shklovski en las obras que hemos agrupado en su última gran etapa: el arte como visión analítica que descompone y recompone la realidad para ofrecernos una comprensión más clara de la misma. Junto con este proceder, Langer mencionaba el tipo de pensamiento analógico, centrado más en la búsqueda de similitudes que de diferencias, como modo de escapar también del automatismo mental. En cuanto que el pensamiento analógico aplica lo aprendido en un contexto dado a otro contexto, de manera consciente (esto es, no automática), obtiene una mejor comprensión de los dos contextos puestos en comparación. La insistencia perenne del poder iluminador de las comparaciones inesperadas en Shklovski, parece encajar en esta segunda definición propuesta por Langer.

Ahora bien –reconocía la autora- el 'estado mental alerta' ya ha sido tratado anteriormente bajo diversos nombres. Quizás el más frecuente sea el de intuición, enfrentado desde el romanticismo a los procesos racionales que fijan la experiencia en categorías estáticas. La intuición, en cambio, como el 'estado mental alerta', permite captar el mundo en su devenir:

> "Cuando abordamos el mundo racionalmente, lo mantenemos constante, por medio de categorías formadas en el pasado. A través de la intuición, en cambio, captamos el mundo como un todo, en su fluir. [...] De una experiencia intuitiva del mundo proviene un flujo continuo de distinciones nuevas. El conocimiento puramente racional, en cambio, sirve para confirmar viejas concepciones mentales, categorías rígidas. Los artistas, que viven en el mismo mundo que el resto de

[30] Al reproducir estas afirmaciones entusiastas vuelven a resonar algunas de los párrafos del joven Shklovski (1917), que le suponía una capacidad al arte para luchar contra el hábito que devora los objetos, la ropa, los muebles, y hasta la propia mujer. Más adelante, veremos lo que la neurociencia aporta a la consabida comparación entre el pensamiento artístico y el pensamiento infantil.

> nosotros, se apartan de estas concepciones mentales para hacernos ver las cosas desde una perspectiva nueva" (p. 108).

Las ideas de esta autora convergen, pues, con la línea de pensamiento shklovskiano y bergsoniano analizada en uno de los capítulo iniciales de esta tesis. No vamos a repetir de nuevo los frutos que esta corriente intuicionista ha proporcionado a la teoría literaria. La mayoría de autores que se adscriben a este tipo de razonamiento, suelen abordar la cuestión preguntándose por el tipo de necesidades antropológicas que el arte, como actividad desinteresada, puede satisfacer: se trata de simulacros en los que el hombre experimenta determinadas vivencias desde el terreno seguro de la ficción (Cohen, 1979), ensayos en los que cumple con la necesidad de autorrealización personal y construcción de un tipo de relación propia con la realidad (Núñez Ramos, 1998), etc. Nuestro trabajo, en cambio, va a dejar entre paréntesis estas cuestiones y se va a centrar sólo en tratar de precisar en qué consiste la percepción artística, aquello que Shklovski entendía por 'visión'. Para ello nos valdremos de un trabajo reciente, perteneciente al ámbito de la neurociencia, que arroja bastante luz sobre la cuestión que nos ocupa.

Nos referimos al artículo que J. Kane publicó en 2004 con el título de "Poetry As Right-Hemispheric Language" en el volumen 11 de la revista *Journal of Consciousness Studies* (ns.º 5-6)[31]. Sólo haremos unas advertencias preliminares antes de examinar la propuesta de Kane. En primer lugar, la propia autora previene constantemente a lo largo de su trabajo del carácter provisional de sus conclusiones[32]. En segundo lugar, las conclusiones que a su vez sacamos nosotros de los datos expuestos por Kane son de carácter indirecto, pues todavía no se ha acometido ningún estudio científico que compruebe las bases neurológicas de la desautomatización. Teniendo siempre en cuenta que se trata de una puesta en relación de las ideas de Shklovski con los descubrimientos de

[31] Este número esta dedicado por entero a la cuestión de la "Conciencia y Literatura". Asimismo, la *Journal of Consciousness Studies* ha dedicado tres monográficos más a la cuestión de "Arte y el cerebro" (cf. Goguen, 1991-2004), que tan sólo hemos podido examinar superficialmente, por razones de tiempo. Para la cuestión que nos ocupa, nos limitamos por el momento al examen detenido del trabajo de Kane, con algunas menciones breves a las obras de Gardner (1982), Lotman (1983) y Goguen (1991-2004), esperando poder desarrollar y completar esta investigación en el futuro con más aportaciones.

[32] Se trata de una precaución habitual en este tipo de trabajos. En *Arte, mente, cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*, H. Gardner (1982), se refería también a las dificultades de establecer una relación directa o sistemática entre una determinada lesión cerebral y una determinada pérdida de función (pues junto con la lesión cerebral suelen verse dañados otros órganos que también podrían influir en la pérdida de dicha función), o cómo en ocasiones un mismo experimento puede producir resultados diversos según varíen determinados factores contextuales como la duración, el tipos de estímulos, etc.

la neurociencia todavía no comprobada directa y empíricamente por especialistas, nos proponemos adelantar nuestras conclusiones a la espera de su comprobación o refutación. Añadamos por último que, si bien carecemos de la formación neurocientífica adecuada, nuestro conocimiento teórico-literario puede ayudarnos en cambio a interpretar más propiamente algunos de los datos que escapan a la exégesis médico-científica, poco habituada a tratar con los objetos artísticos.

El trabajo de J. Kane se inscribe en la tradición de estudios sobre la contra-lateralidad del control hemisférico y la especialización cognitiva de la función hemisférica. Dicha tradición, que arranca en el siglo XIX, descubrió dos hechos importantes: 1) que cada hemisferio cerebral se especializa en diferentes funciones y 2) que cada hemisferio cerebral controla la mitad opuesta del cuerpo: es decir, el hemisferio derecho controla lo que ocurre en el lado izquierdo del cuerpo, y el hemisferio izquierdo lo hace en el derecho. En lo que respecta al lenguaje, las últimas investigaciones apuntan a que éste se controla desde el hemisferio izquierdo en la mayor parte de los casos, sobre todo en lo concerniente al léxico y la sintaxis. De forma que una lesión en el lado izquierdo del cerebro puede conllevar la pérdida de la capacidad de producir y comprender mensajes lingüísticos a distintos niveles (distintos tipos de afasia).

Ahora bien, si el hemisferio izquierdo domina en el control del lenguaje, existen funciones implicadas en el mismo que sin embargo son controladas por el hemisferio derecho. Precisamente, este tipo de funciones son las que más a menudo intervienen en el uso de un lenguaje poético, por lo que Kane se aventura a suponer que la poesía genera un lenguaje que provoca una actividad del hemisferio derecho mucho mayor de lo habitual. Existen multitud de trabajos concretos que aportan pruebas a favor de esta hipótesis. La importancia del trabajo de Kane reside, por una parte, en el esfuerzo sintético que lleva a cabo para agruparlos, y, por otra, en la construcción de una interpretación unitaria que reconduce los datos anteriores en una dirección clara y coherente. Para ello se vale de un detenido examen de los procedimientos artísticos más frecuentes empleados en poesía, desde los pertenecientes al nivel semántico (imágenes, símiles y metáforas, sinécdoques y metonimias, lítotes e hipérboles, oxímoron y paradojas, dobles sentidos, personificaciones, etc.), pasando por algunos casos de la sintaxis (parataxis y paralelismo), hasta llegar al nivel fónico y métrico (onomatopeya, asonancia, rima, aliteración, acentuación, entonación,

ritmo y metro, longitud versal, pausa versal y cesuras, etc.). Asimismo, bajo los epígrafes de 'emoción' e 'historia', Kane analiza la capacidad poética para vehicular sentimientos e inventar relatos ficticios, respectivamente.

La argumentación de Kane va encaminada en la primera parte de su artículo a demostrar que la poesía es un lenguaje controlado por el hemisferio derecho. Lo que nosotros vamos a tratar de mostrar, a su vez, es que el hemisferio derecho no sólo controla los desvíos característicos del lenguaje poético, sino también ciertos aspectos de la percepción no automatizada a la que se refiere Shklovski en sus escritos. De acuerdo con la teoría de éste, no todos los procedimientos artísticos producen un efecto desautomatizador, sino sólo aquellos que desembocan en la 'visión'. Los procedimientos desautomatizadores (*priëm ostranenja*) son aquellos que rompen algún hábito o modelo perceptivo ya dado. En cuanto que todo modelo supone un trazado ya establecido de los trayectos que el hombre lleva a cabo entre la realidad y sí mismo, exime de la tarea durativa de la visión. La percepción artística, recordémoslo, está asociada con aquellos actos que no forman un código[33] sino que tratan de imponerse a expensas de los modelos preestablecidos. Con esto, pretendemos matizar las observaciones hechas por la doctora Kane, ajenas al fenómeno del desgaste estético y la codificación artística. Veámoslo detenidamente:

5.2.1. Nivel semántico

Se suele caracterizar la semántica poética como aquella que privilegia los enunciados connotativos frente a la denotación preferida por el lenguaje estándar. Los distintos experimentos llevados a cabo por la neurociencia sobre esta cuestión confirman que connotación y denotación son controladas, cada una respectivamente, por el hemisferio derecho e izquierdo. Así por ejemplo, los pacientes con el hemisferio derecho dañado muestran serias dificultades para captar los significados connotados por un enunciado, limitándose a una comprensión denotativa, 'de diccionario'. Ante un caso de polisemia, los pacientes con el hemisferio derecho dañado se inclinan hacia una interpretación literal mientras que aquellos que tienen el hemisferio izquierdo dañado optan por la interpretación

[33] Manejamos aquí la noción amplia de 'código' definida por Umberto Eco (1962), para el que éste "no consiste solamente en un repertorio de definiciones lógicas y abstractas, sino también es disposiciones emotivas, gustos, hábitos culturales; en una palabra, en un almacenamiento de representaciones prefabricadas, de posibilidades previstas y organizadas en sistema" (p. 116).

metafórica (Brownell, 1984, 1990). En 1994, a partir de una tomografía por emisión de positrones (PET), Bottini descubrió que el flujo sanguíneo –indicio de una mayor actividad cerebral- se incrementaba en seis regiones del hemisferio derecho cuando se procesaban frases metafóricas, y cesaba cuando se trataba de frases literales. En el caso de la ambigüedad semántica producida por figuras como el oxímoron o la paradoja, donde la comprensión pasa por la capacidad de la mente para manejar dos versiones contradictorias de una misma realidad, se confirma las conclusiones expuestas. Como resultado de ello, los pacientes con el hemisferio derecho dañado se muestran también más incapaces para captar el sentido cómico e irónico de algunos mensajes.

Evidentemente, en la connotación no entra en juego solamente el hemisferio derecho, puesto que es necesaria la actividad del otro hemisferio (del izquierdo) para que el lenguaje pueda ser procesado en su descodificación más simple. Las personas que han sufrido lesiones en el hemisferio izquierdo tan sólo son capaces de comprender algunos nombres cortos, verbos simples en imperativo o adjetivos de una alta carga imaginaria, pero se ven muy limitados para manejar nombres abstractos y construcciones sintácticas y gramaticales complejas. Lo que parece controlar el hemisferio derecho, por tanto, es la capacidad para establecer relaciones entre distintos campos semánticos. El hemisferio izquierdo se limitaría a manejar los significados preestablecidos en el código lingüístico, mientras que el hemisferio derecho parece que interviene en la producción y/ o recepción de aquellas expresiones nuevas que nacen de una combinación semántica, inédita, y no establecida por el código[34]. El trabajo de Kane, pese a la exhaustividad con que recoge los diferentes experimentos realizados hasta la fecha sobre la diferente lateralización semántica, no ofrece suficientes datos para confirmar por completo las tesis de Shklovski. Al parecer, los neurólogos no han estudiado todavía qué ocurre con las expresiones connotativas habituales o demasiado repetidas. ¿Se registra en ese caso un descenso en la actividad del hemisferio derecho? En cualquier caso, los datos de que disponemos parecen

[34] ¿Confirman estos datos la antinomia de los códigos inteligible y sensible apuntada por J. Cohen (1966, 1979)? El experimento llevado a cabo por Zurif en 1974 parece apuntar en esta dirección: si bien los afásicos (hemisferio izquierdo dañado) son incapaces de agrupar las palabras jerárquicamente, siguiendo un criterio de relaciones denotativas, en cambio, se muestran perfectamente dotados para formar agrupaciones de palabras según su connotación sentimental.

confirmar que el tipo de operaciones semánticas identificadas por Shklovski como responsables del efecto desautomatizador[35], son procesadas por el hemisferio derecho.

Asimismo, que la sinécdoque y la metonimia sean procesadas por este hemisferio se explica igualmente por el tipo de actividad imaginaria que imponen en su descodificación. Estas figuras retóricas obligan al cerebro a establecer relaciones entre una parte y un todo, vistas momentáneamente como series separadas, hasta que se realiza la conexión. Desde este punto de vista, la sinécdoque y la metonimia se presentan como una variante de la comparación consistente en la reconstrucción de una serie semántica a partir de una de sus partes. Mientras que al hemisferio izquierdo los árboles no le dejan ver el bosque, diferentes experimentos han demostrado la capacidad del hemisferio derecho para reconstruir un todo a partir del dato exclusivo de sus partes (Zaidel, 1978; Winterowd, 1986; Joseph, 1992). Por ejemplo, Bogen (1977), tomando a sujetos con los hemisferios separados, comprobó cómo éstos reconocían un objeto por el tacto cuando lo palpaban con la mano izquierda (es decir, cuando la información estaba siendo procesada por el hemisferio derecho), pero no cuando lo hacían con la mano derecha.

Independientemente del hemisferio implicado en la descodificación de este tipo de figuras retóricas, lo que parece claro es que los procesos de establecimiento de relaciones entre diversos datos para conformar percepciones unitarias produce una impresión placentera. A este fenómeno conocido en neurociencia como el '*binding problem*', le dedican una parte de su estudio sobre la experiencia estética Ramachandran y Hirstein (en Goguen, 1999, pp. 15-51), demostrando que, ante la tarea de reconocer un objeto, el cerebro comienza a activar las áreas límbicas desde el momento en que se producen las primeras agrupaciones. Esto es: *antes* de que el objeto sea identificado por las neuronas en la corteza inferotemporal, encargada de reconocer rostros y objetos. Las conclusiones a las que llegaba el estudio de Ramachandran y Hirstein parecen, por tanto, confirmar –al menos indirectamente, la vinculación del extrañamiento con el efecto estético descrita por

[35] Esto es, todas aquellas que obligan a un desplazamiento semántico de envergadura: contrastes semánticos, comparaciones entre objetos distantes, enigmas, etc. Recordemos una de tantas formulaciones de esta idea: "El poeta se sirve de imágenes, de tropos, para hacer comparaciones: el fuego lo llama por ejemplo flor roja o aplica un nuevo epíteto a la palabra antigua, o bien dice como Baudelaire que la carroña tenía sus piernas al aire como una mujer lúbrica. El poeta realiza un desplazamiento semántico, aparta la noción de la serie semántica donde se encontraba y la ubica con la ayuda de otras palabras (tropos) en otra serie semántica. Percibimos así la novedad, la inserción del objeto en una nueva serie. La nueva palabra se adosa al objeto como una nueva envoltura; se retira el cartel. Este es uno de los medios de hacer perceptible el objeto y de transformarlo en un elemento de la obra de arte." (Shklovski, 1921c, pp. 137-138).

Shklovski. Al bloquear los mecanismos de identificación mediante los procedimientos de la obstrucción formal (*priëmy zatrudnennoj formy*), el arte obliga al cerebro a emprender procesos de agrupación (*binding*), que son 'premiados' generando respuestas límbicas. En el caso de las figuras basadas en el principio de similitud (como, por ejemplo, la metáfora), la mente se ve forzada a reunir en una unidad rasgos similares pero lejanos en el espacio. En el caso de las figuras que se fundamentan en una disimilitud (como el contraste), la mente se ve forzada a reunir en una unidad rasgos disímiles pero que están próximos espacialmente (que están yuxtapuestos). En uno y otro caso, el placer estético resultante tiene que ver con el mecanismo de reconocimiento retardado (o anagnórisis) al que nos hemos referido en capítulos anteriores.

J. Kane aludía a las diferentes hipótesis elaboradas por los neurólogos para explicar la distribución cerebral de las tareas semánticas a la que nos acabamos de referir. Dado que la orientación visual-espacial está controlada principalmente por el hemisferio derecho, Sinatra y Stahl-Gemake (1983) supusieron que la habilidad de este hemisferio para procesar símiles y metáforas provenía de su capacidad para establecer analogías visuales entre objetos a partir de rasgos comunes. Esta hipótesis confirmaría la tesis de Shklovski, según la cual sólo es imagen aquella que provoca una actividad imaginaria, pero no la metáfora que por el uso se ha convertido en un concepto percibido automáticamente. Sólo las imágenes que obligan a una visualización imaginaria serían, por tanto, procesadas por el hemisferio derecho.

Más recientemente, Carter (1998) ha defendido la hipótesis de que la presencia de más 'materia blanca' en el hemisferio derecho que en el izquierdo le proporcionaría al primero una mayor capacidad para conectar neuronas que están más alejadas entre sí. Dicha hipótesis está estrechamente relacionada con la teoría de la inhibición homotrópica propuesta por Cook (1984, 1986) y continuada por otros neurólogos (Burgess y Simpson, 1988; Beech, 1990; Chiarello y Maxfiel, 1995). Según ésta, el cuerpo calloso que conecta los dos hemisferios cerebrales puede enviar tanto señales inhibitorias como señales de excitación (esto es, información) de un hemisferio al otro. Como una palabra tiene en torno de sí una serie de connotaciones (la palabra 'granja', por ejemplo, connota 'tractor', 'cosecha', ...), en principio es procesada redundantemente por los dos hemisferios. Ahora bien, puede ocurrir que una señal de excitación en uno de los hemisferios desactive la

correspondiente 'región-reflejo' en el otro hemisferio, quedando activada sólo el área que rodea a la región inhibida (se desactiva 'granja' pero se activan sus connotaciones). Pese a que la teoría de Cook no ha sido verificada por todos los experimentos, los llevados a cabo por Burgess y Simpson, demostraron que, si bien ambos hemisferios se activan al mostrar significados subordinados a una palabra, éstos significados se mantienen durante más tiempo en el hemisferio derecho que en el izquierdo, donde son rápidamente suprimidos. El experimento de Burgess y Simpson parece confirmar, por tanto, otra de las características de la forma interior (semántica) poética, apuntada por Shklovski: su mayor duración, opuesta al salto automático del reconocimiento.

5.2.2. Nivel fónico

Los experimentos realizados en este campo llevan a la conclusión de que los fonemas, en tanto que elementos lingüísticos, son procesados sólo por el hemisferio izquierdo. El hemisferio derecho, por su parte, se encargaría de los sonidos sin carga o información lingüística. Ello explica que las consonantes sean identificadas sólo por el hemisferio izquierdo (Krashen, 1977), mientras que las vocales pueden ser procesadas por ambos hemisferios (Cutting, 1974): dado que las vocales tienen una duración articulatoria mayor que el de las consonantes[36], al hemisferio derecho le da tiempo a distinguir musicalmente –no lingüísticamente (de ello se encarga el hemisferio izquierdo)- los diferentes tonos vocálicos. De ahí que las consonantes, puedan ser reconocidas por el hemisferio derecho excepcionalmente en el caso de las aliteraciones, en el que las consonantes se alargan artificialmente (Ivry y Lebby, 1998). Ello explicaría además que los sonidos aliterativos recaigan con mayor frecuencia en las sílabas acentuadas, esto es, en las sílabas de mayor duración, que en las sílabas átonas, así como el hecho de que el discurso poético tenga un ritmo mucho más lento y esté mejor articulado que el discurso no poético.

De nuevo, la hipótesis de Shklovski sobre las dificultades de pronunciación poética como un procedimiento que promueve la 'palpabildad' (*oščutimost'*) de la forma tiene su

[36] Tallal (1993) sugiere que el hemisferio izquierdo domina en el procesamiento de cambios rápidos en los estímulos perceptivos, mientras que por su parte, Ivry y Lebby (1998) creen que el hemisferio izquierdo se especializa en decodificar señales lingüísticas de alta frecuencia y el hemisferio derecho en señales de baja frecuencia.

confirmación en los descubrimientos de la neurociencia. Es más, estos descubrimientos corroboran la existencia de ese tipo de comunicación sonora, translingüística, buscada por los poemas-*zaum* del futurismo. Lo que pretende la poesía con sus diferentes recursos fonéticos es, pues, fomentar una percepción controlada por el hemisferio derecho[37].

En esta línea, la división métrica del discurso que impone el verso, obligando a pausas mayores en la sintaxis, sería, según Turner y Pöppel (1989), "un modo de introducir procesos del cerebro derecho en la actividad del cerebro izquierdo encargada de comprender el lenguaje" (p. 38). Es más, estos neurólogos asociaban la mayor lentitud del discurso del verso con una exigencia en parte también dictada por las tareas de pluricodificación semántica aludidas en el apartado anterior: se necesita un mayor tiempo para que el receptor una y relacione lo dicho con lo que está por decir.

El hemisferio derecho no sólo se encarga de procesar los sonidos no lingüísticos sino también los valores emocionales que suelen ir asociados a éstos. Esto resulta lógico pues el terreno emocional parece estar dominado por este hemisferio (los diestros suelen expresar emoción normalmente en el lado izquierdo de su cara). Así, los pacientes con el hemisferio izquierdo dañado, aunque tienen problemas con la semántica, son mucho más capaces que los pacientes con el hemisferio derecho dañado de captar el tono emocional correcto de un mensaje (Heilman, 1975; Zaidel, 1990). Éstos son incapaces de percibir los matices emocionales de los acentos y la entonación, aunque sí que puedan comprender la información lingüística que vehiculan estos rasgos para-lingüísticos. Es decir, perciben la diferencia entre las frases afirmativas e interrogativas, entre dos palabras similares pero de acentuación diferente (sábana/ sabana, etc.), pero, por ejemplo, pueden mostrarse incapaces para reconocer la voz de su propio hijo o mujer, la voz de un hombre de la de una mujer, los sonidos ambientales, etc. (Jakobson y Santilli, 1980).

Este tipo de dificultades se manifiesta tanto en el caso del verso como en el de la prosa: los pacientes con el hemisferio derecho dañado tienen problemas para interpretar correctamente el tinte emocional que caracteriza a los personajes de una narración (Wapner, 1981), o las emociones connotadas por la expresión de unos rostros fotografiados

[37] Zaidel y Peters (1981) confirmaron que el hemisferio derecho distingue sílabas vocálicas y sílabas consonánticas según los acordes sonoros entre ellas pero no si les cambiamos su lugar de articulación. Sin embargo, los estudios neuro-lingüísticos de Jakobson (cf. "Desórdenes afásicos desde un ángulo lingüístico", 1975), lo que sostenían era que los sonidos transracionales eran reconocidos por el hemisferio izquierdo, en tanto que, a pesar de su oscuridad semántica, producían un tipo de significado (cf. Waugh, 1984; Rudy, 1984).

(Benowitz, 1990; Cicone, 1980). Este tipo de paciente tiene además dificultades para expresar sus propias emociones y su discurso suele caracterizarse por una línea monótona y fría, con apenas gestos manuales de acompañamiento (Wapner, 1981; Ross & Mesulam, 1979; Dordain, 1971; Monrad-Krohn, 1947, 1963). Cuando expresan sus emociones, éstas parecen no corresponderse con el significado semántico de su discurso (por ejemplo, el paciente se ríe relatando la muerte de un pariente: Dimond, 1979; Ross, 1981; Wapner, 1981). Si se les pide que repitan una misma frase dándole cada vez un matiz emocional diferente son incapaces de llevar a cabo esta tarea (Tucker, 1977). Por el contrario, los pacientes que han sufrido daños en el hemisferio izquierdo, usan los gestos para expresar sus emociones pero son incapaces de expresar significados lingüísticos mediante mímica (Jackson, 1915; Critchley, 1959; Gainotti & Lemmo, 1976; Goodglass & Kaplan, 1963). Parece, por tanto, confirmado que la intención de los distintos recursos fonéticos empleados por la poesía, desde los sonidos más alejados del lenguaje como los practicados por el *zaum* hasta las onomatopeyas más reconocibles, tienen como finalidad promover un tipo de percepción emocional de los sonidos que sustituya la percepción fonético-lingüística de los mismos. Como señalaron acertadamente los formalistas y los futuristas, los gestos articulatorios, vinculados transracionalmente con determinados gestos corporales y movimientos sentimentales, no buscan tanto crear significados lingüísticos como otra clase de significados, que podemos identificar ahora como los propios del hemisferio derecho.

La hipótesis de Kane, no obstante, se veía contrariada en el caso de la rima y el ritmo, fenómenos éstos en los que parecen intervenir ambos hemisferios, con una dominancia incluso del izquierdo sobre el derecho (Milner, 1962; Robinson & Solomon, 1974; Gordon & Bogen, 1974; Rayman & Zaidel, 1991). Kane trataba de salvar esta dificultad argumentando que la rima no es un fenómeno universal de la poesía, sino un rasgo que se corresponde sólo con los poemas de ciertas épocas y ciertas culturas. En cambio, la asonancia, controlada sin ninguna duda por el hemisferio derecho, sí que se registra en todas las culturas poéticas.

El argumento de Kane no nos resulta del todo convincente. Preferimos el que dio el propio Shklovski, a pesar de su desconocimiento de las investigaciones neurológicas. En varios de sus trabajos, Shklovski (1917, 1927, 1940) llamaba la atención sobre la doble función del ritmo: en ocasiones, éste se usa para promover un automatismo que facilite el

desempeño de una actividad práctica (canciones de trabajo). En otras, como es el caso de los ritmos irregulares descubiertos por la vanguardia, la finalidad es justamente la inversa. El ritmo, por tanto, en cuanto que crea una repetición esperable es susceptible de automatizarse con gran facilidad. Sólo los ritmos y rimas[38] que juegan con una ruptura constante de las expectativas consiguen ese tipo de percepción abierta que Shklovski bautizaba con el término de 'visión'[39]. Los experimentos llevados a cabo por los neurólogos, sin embargo, todavía no han investigado suficientemente este aspecto.

5.2.3. Nivel morfo-sintáctico

La misma objeción se le podría hacer a los descubrimientos de la neurociencia en este campo. Sorprende, por ejemplo, que Kane no mencione nada de recursos tan característicos de este nivel como son el encabalgamiento o el hipérbaton. En cuanto que la función de éstos consiste en romper con determinadas expectativas sintácticas, parecen cumplir de entrada con la visión desautomatizada descrita por Shklovski. Los neurólogos, sin embargo, no se han pronunciado sobre la dominancia hemisférica en el procesamiento de estos recursos sintácticos. Los datos que recoge Kane en este campo tienen que ver, más bien, con el tipo de construcciones sintácticas procesadas por los distintos hemisferios. En este punto, las conclusiones que se extraen vuelven a estar relacionadas con la mayor capacidad del hemisferio derecho para desplegar actividades imaginarias y conectar series alejadas entre sí. En sucesivos experimentos, Bogen (1969, 1972) demostró que el pensamiento aposicional (parataxis) se lateraliza en el hemisferio derecho mientras que el pensamiento proposicional (hipotaxis) lo hace en el izquierdo. Es decir, que el hemisferio derecho estaría más dotado para la coordinación y yuxtaposición de oraciones, mientras que el hemisferio izquierdo optaría por la subordinación. El primer caso exige un trabajo

[38] No obstante, algunos experimentos han registrado el caso de hemisferios derechos capaces de descodificar la rima a partir de una similitud gráfica o sonora (Zaidel & Peters, 1981; Gazzaniga, 1983; Zecker, 1986).

[39] En su obra sobre *Maiakovski* (1940), Shklovski dejaba claro que la rima no era sólo un patrón conocido a rellenar por el poeta, sino ante todo un recurso para generar efectos semánticos. De ahí que afirmara de las rimas trilladas: "La rima verbal no es una rima, como no lo es la desinencia del caso, porque restituye la cruda y desnuda coincidencia gramatical, sin reconstruir el sentido" (p. 119). La rima, además, establece un tipo de asociación fonética entre palabras que, desde un punto de vista lógico, no guardan necesariamente ninguna semejanza. Es decir, promueve una lógica posicional antes que semántica, que facilita la conexión de significados alejados entre sí.

imaginario mayor en el sentido de que la yuxtaposición no explicita como la subordinación los nexos lógico-temporales que unen a las oraciones entre sí.

Junto con estos datos, hay que tener en cuenta además otro fenómeno: el hemisferio derecho presenta serias dificultades para descomponer sintagmas complejos. Estas dificultades parecen estar relacionadas con el carácter holístico, no analítico, de la percepción desarrollada por dicho hemisferio[40]. Así, pacientes con el hemisferio izquierdo dañado e incapaces de hablar, pueden sin embargo pronunciar ciertas frases –refranes, aforismos, pasajes literarios célebres, etc.- que se han fijado como un todo no descomponible en su memoria. En estos casos, los pacientes no comprenden el significado de estas frases ni pueden variar su orden, pero, aún así, pueden reproducirlas. ¿Significa esto que los elementos lingüísticos que han causado un poderoso efecto estético son procesados por el hemisferio derecho, de modo que, a pesar de una afasia, siguen siendo reproducibles? Kane no se plantea esta pregunta, pero no parece muy descabellado suponer que, si bien los efectos estéticos dependen de un soporte lingüístico estándar para ser vehiculados (hemisferio izquierdo), su procesamiento último depende de otros cauces distintos (hemisferio derecho) de las vías automáticas del lenguaje. Cuando éstas fallan, la impresión primera que se grabó en el hemisferio derecho permanece.

5.2.4. Nivel de la ficción

Bajo este apartado, agrupamos las conclusiones de lo que Kane llama simplemente 'historia'. Todo relato exige el despliegue de una cierta actividad imaginaria que reconstruya lo relatado. Ahora bien, dependiendo de las características del texto dicha actividad será mayor o menor. El experimento llevado a cabo por Orstein en 1979 consistía en realizar un encefalograma a distintos sujetos mientras leían diversos tipos de texto. El resultado fue una mayor actividad cerebral del hemisferio izquierdo en la lectura de textos técnicos, y el efecto contrario en el caso de textos que relataban una historia que requería un alto despliegue imaginario. Pero el hemisferio derecho no sólo está relacionado con un incremento del carácter ficticio de un texto. Además, parece ser también el responsable de

[40] Por ejemplo, cuando se le pide a un paciente que copie un objeto en un dibujo, se observa cómo el hemisferio derecho controla el trazado del contorno global, mientras que el izquierdo se ocupa de los detalles identificatorios y los elementos internos del mismo (cf. Gardner, 1982).

la comprensión de otros aspectos de los relatos, como la moraleja o la motivación perseguida por las acciones de los personajes (Wapner, 1981). En cuanto que la compresión de estos aspectos pasa por una proyección emotiva e imaginaria particular del lector, se entiende que las personas con el hemisferio derecho dañado tengan problemas para llevar a cabo este tipo de lectura[41].

Este género de pacientes tienen además dificultades para reproducir correctamente una historia que acaban de escuchar o leer. Cuando se les pide que la repitan, suelen inventar versiones paralelas e incluso discutir la veracidad de la versión original, valiéndose para ello de argumentos que parecen desconocer el llamado 'pacto de ficción'. Las deficiencias en su hemisferio derecho les impiden aceptar la historia tal cual por lo que desarrollan variantes que siguen patrones propios de la vida real o de otras historias conocidas previamente. ¿Significa esto que el hemisferio izquierdo se caracteriza por un mayor recurso a los códigos del reconocimiento y, por lo tanto, por una incapacidad para comprender o reproducir los hechos nuevos, introducidos por una invención ficticia?

Algunos experimentos recogidos por H. Gardner (1982) parecen confirmarlo. Este neurólogo citaba el mismo caso que Kane sobre las dificultades que tienen los pacientes con el hemisferio derecho dañado para reproducir una historia. El mayor problema derivaba, según Gardner, de la incapacidad de estos pacientes para percibir la historia narrada como una totalidad coherente. Puesto que el hemisferio derecho domina en la percepción global de los objetos, los pacientes con una lesión en dicho hemisferio son incapaces de ver los andamios de la historia, las conexiones de las partes entre sí. Es decir, por traducirlo a la terminología formalista, son incapaces de percibir el haz de relaciones del *siuzhet*, la especificidad formal artística. Esta carencia la suplen recurriendo a su conocimiento del género al que pertenezca la historia o a los patrones reales a los que ésta pueda ajustarse. Es decir, son capaces de reconocer la estructura general que sigue la historia que acaban de oír (hemisferio izquierdo) pero tienen problemas para captar la realización particular, concreta, que dicha historia lleva a cabo a partir de las posibilidades estructurales del género al que pertenece. Pongamos otro ejemplo: se les cuenta un chiste a pacientes con el hemisferio derecho dañado y se les pide que elijan entre dos finales

[41] Stemmer (1994), por su parte, maneja la hipótesis de que los pacientes con el hemisferio derecho dañado tienen dificultades para conjugar más de un modelo mental.

alternativos, uno adecuado y otro inadecuado. Los pacientes se deciden por el segundo final argumentando que es más sorpresivo y que, por tanto, es el más adecuado porque los chistes se basan en la sorpresa final. Es decir, reconocen la estructura abstracta del chiste pero son incapaces de evaluar una aplicación concreta del mismo.

La incapacidad del hemisferio derecho dañado para conectar correctamente un código con sus realizaciones particulares[42], permite extraer conclusiones importantes para explicar el funcionamiento de la desautomatización. En la apreciación de la esteticidad de una obra artística, como señalaba Shklovski, interviene tanto la percepción de la novedad introducida por ésta como el fondo automatizado (un género, una determinada estructura literaria desgastada, etc.) sobre el que dicha novedad contrasta. Es más, la función de la innovación no es otra que la de denunciar el funcionamiento automático del código y obligar a una atención singularizada del fenómeno artístico.

Hasta aquí nos hemos limitado a tender posibles puentes entre las ideas de Shklovski y el repaso por los distintos procedimientos poéticos llevado a cabo por Kane desde la perspectiva neurológica. Pero esto constituye tan sólo la primera parte de su trabajo. Tras el análisis de las figuras retóricas, la doctora Kane desarrolla una hipótesis para explicar por qué la poesía, siendo un fenómeno lingüístico, presenta una mayor actividad hemisférica derecha que izquierda. Es decir, ¿por qué la poesía invierte la lateralización hemisférica normal para el caso del lenguaje? La tesis que defiende Kane nos parece bastante discutible en numerosos puntos desde el punto de vista artístico y literario, sin embargo, conviene resumirla porque arroja mucha luz sobre el fenómeno de la desautomatización.

Kane descubre que la inversión del control hemisférico en el caso del lenguaje no es exclusiva de la poesía sino que se da también en el lenguaje infantil, en culturas primitivas fundamentalmente orales y en ciertas enfermedades mentales. De esta forma, trata de establecer un eje entre poesía, oralidad, cultura primitiva, infancia y locura, que se opondría al formado por la prosa, la cultura escrita, las civilizaciones desarrolladas y tecnológicas, la edad adulta y la salud mental. La tesis de Kane supone, pues, un intento por probar

[42] Un ejemplo más de los citados por Gardner: el caso del juez Douglas que, tras sufrir una lesión en el hemisferio derecho, siguió ejerciendo su profesión hasta que su comportamiento judicial anómalo conllevó a la suspensión de sus funciones. Las sentencias desastrosas y estrafalarias que emitió en ese periodo el juez Douglas adolecían en su mayoría del mismo error: vinculaba los casos nuevos a los que se enfrentaba cada día con precedentes inapropiados.

científicamente la relación entre el niño, el loco y el poeta, tan explotada desde el romanticismo.

Antes de exponer esta tesis con más detalle, debemos adelantar algunos datos sobre la constitución y el desarrollo cerebrales para facilitar el seguimiento de la argumentación de Kane. El tejido cerebral está hecho de materia gris (materia formada por el cuerpo de células nerviosas y fibras nerviosas no aisladas) y materia blanca (esto es, materia compuesta de fibras nerviosas revestidas de una funda aislante de grasa llamada mielina). Las fibras nerviosas se mielinizan para poder transmitir eficazmente impulsos a gran velocidad, a través de una fase de excitación. La mielinización es un proceso lento que se desarrolla entre la edad de dos y siete años. A su término, las fibras nerviosas que forman el cuerpo calloso –esto es, la lámina de sustancia blanca que conecta los dos hemisferios cerebrales- están completamente mielinizadas, si bien la mielinización puede continuar en otras zonas neuronales (Sinatra & Stahl-Gemake, 1983). Ahora bien, antes de los dos años, el niño tiene el cerebro como el de un adulto pero con los dos hemisferios separados, porque su cuerpo calloso no está mielinizado y tiene muchas menos 'comisuras cerebrales' (Annett, 1985). Por eso, en la infancia más temprana el cerebro todavía no se ha lateralizado en el uso del lenguaje.

Sobre este aspecto parece existir un consenso entre los distintos neurólogos, tal y como lo confirmaron numerosos experimentos. En 1977, Galin cogió a un grupo de niños de entre cuatro y diez años, y les pidió que tocaran con el pulgar de la misma mano el punto que él acababa de tocar en uno de sus dedos. Luego repitió la operación pidiendo que tocaran el mismo punto pero con el pulgar de la otra mano (tarea que exige una mejor conexión entre los dos hemisferios). El experimento demostró que los niños menores de ocho años cometían más errores en el segundo caso, lo que se atribuyó a su menor mielinización de dichos caminos neuronales. Salamy (1978) estableció en la edad de diez años el periodo en el que el niño alcanza la velocidad adulta de transmisión interhemisférica. Otro experimento llevado a cabo por Brizzolara (1992) llevó a la conclusión de que el tiempo de transmisión interhemisférica disminuía a partir de la edad de siete a once años en el caso de niños normales, mientras que no disminuía en niños nacidos sin cuerpo calloso, a partir de esta edad.

Sin embargo, en lo que respecta a la edad en que la lateralización del lenguaje empieza a confirmarse en el hemisferio izquierdo, existe todavía cierta controversia (cf. Kane, 2004, pp. 41-42). Ello se debe a que se trata de un proceso lento de carácter progresivo, que depende del tipo de asimilación lingüística experimentada en la infancia. Así, los niños analfabetos no presentan la misma lateralización que los niños más familiarizados con el código lingüístico (Khadem, 1976). El caso de la niña-lobo Genie, estudiado por Fromkin (1974), o el de los niños indios Hopi (Ehrenwald, 1984) y Crow (Vocate, 1984), confirman este hecho. En los tres ejemplos citados estamos ante casos de lenguaje transmitido exclusivamente por medios orales, lo que le lleva a Kane a la siguiente conclusión: la alfabetización enfatiza la lateralización lingüística cerebral (Cameron, 1971). Curiosamente, los niños indios procesaban su lengua materna con el hemisferio derecho, mientras que empleaban el hemisferio izquierdo para el inglés. Asimismo, los adultos analfabetos que han sufrido daños en el hemisferio izquierdo no sufren las mismas dificultades lingüísticas que los adultos letrados con un daño cerebral similar (Critchley, 1962). Se ha documentado incluso el caso extremo de una anciana de 83 años, diestra y analfabeta, que se quedó afásica tras una lesión en el hemisferio derecho (Wechsler, 1976).

Por tanto, al hablar de lateralización lingüística se debe diferenciar en dos grupos a los niños y analfabetos[43], por un lado, y a los adultos, por otro. Lo que es seguro es que la lateralización se produce antes en el caso del oído (lenguaje oral) que en el de la vista (lenguaje escrito). También se sabe que, al principio, los niños procesan el lenguaje con el hemisferio derecho y sólo lo transfieren al izquierdo cuando empiezan a dominarlo. Silverberg (1979) pudo demostrar este último hecho haciendo mediciones a niños que aprendían una segunda lengua. Indirectamente, el experimento de Silverberg confirma otras de las tesis de Shklovski: una lengua extraña no es percibida como lengua en un principio, y de ahí su procesamiento inicial en el hemisferio derecho. Sólo cuando empieza a reconocerse como código lingüístico, pasa a ser procesada por el hemisferio izquierdo. ¿Permiten estos datos interpretar la percepción del hemisferio izquierdo como la percepción codificada frente a la del hemisferio derecho como la responsable de los nuevos estímulos

[43] Igualmente en el caso de la música, dependiendo de si el paciente la sabe leer o la ha aprendido de oído, podrá continuar o no haciendo música si sufre una lesión en el hemisferio derecho (cf. Gardner, 1982).

no identificados por un código preestablecido?[44] ¿Significa esto que el extrañamiento ejercido por el lenguaje poético consigue burlar el reconocimiento de este hemisferio para activar el funcionamiento del derecho?

Establecida la relación neurológica entre infancia, oralidad y predominio del hemisferio derecho en el lenguaje, la conexión con la poesía es ya muy fácil de llevar a cabo: es cierto que los niños incluyen espontáneamente numerosos recursos poéticos e infracciones lingüísticas en su discurso (abundancia de comparaciones y personificaciones, metáforas sorprendentes, etc.). Asimismo, los niños poseen una menor capacidad de abstracción que los adultos y, por lo tanto, emplean más términos concretos que conceptos generales cuando hablan. Ahora bien, habría que distinguir entre el 'discurso poético' como *resultado espontáneo* de la inmadurez cerebral y el 'discurso poético' como *construcción* conscientemente desviada y llevada a cabo por un adulto. Siempre que no se pierda de vista el carácter comparativo o ilustrativo (que no igualador) de la analogía establecida, nos parecen correctas las observaciones de Kane. Más discutible, sin embargo, nos parece el paso que da a continuación: recurriendo a los textos literarios elaborados en culturas orales, trata de demostrar que su lenguaje se aproxima mucho más que el de los textos literarios de cultura escrita al lenguaje infantil. Según Kane, en los poemas homéricos o en el Antiguo Testamento encontramos más sinestesias[45] que en ninguna otra obra literaria. Asimismo, las rimas y los juegos de palabras que memorizan y deleitan a los niños, están muy cercanas a las fórmulas empleadas por los aedos épicos para memorizar y reproducir con variaciones sus cantos.

El mismo tipo de relación se establece entre la infancia, la literatura oral y las culturas primitivas. Tanto los niños como los miembros de una cultura primitiva hacen un

---

[44] Recuérdese que Jakobson (1958) había definido la afasia no como la mera pérdida del lenguaje sino como "la pérdida de la capacidad para llevar a cabo operaciones metalingüísticas" (p. 135), esto es, la pérdida del manejo del código. Cabe preguntarse en qué medida el interés jakobsoniano por este fenómeno está determinado por sus inicios futuristas, por sus experiencias con el lenguaje *zaum*, próximo en ciertos aspectos a las afasias infatiles. Por otra parte, Gardner (1982) ha mostrado cómo el hemisferio izquierdo se encarga principalmente de "clasificar objetos en categorías estandarizadas, lingüísticamente definidas" (p. 308), mientras que el derecho se activa cuando se trata de atender a estímulos nuevos (orientación en un lugar desconocido, establecimiento de discriminaciones sensoriales para reconocer rostros o texturas no familiares, etc.). Gardner comprobó además, tras una separación quirúrgica de los dos hemisferios mediante la sección del cuerpo calloso, cómo el hemisferio izquierdo intervenía en la acción de nombrar los objetos, mientras que el derecho lo hacía en la de señalarlos.

[45] Se ha demostrado que la percepción de los bebés es sinestésica. La hipótesis de Carter (1998) es que esta no separación de las percepciones sensoriales se debe a que el cortex auditivo y visual de los bebés está todavía conectado.

uso especial y similar de la personificación: los niños creen que si cambian el nombre de un objeto cambian sus propiedades; en las culturas primitivas se les cambia el nombre a las personas cuando pasan a la edad adulta. A los datos aducidos por Kane, podíamos añadir muchos más, como la creencia en la curación simbólica de los niños, cuyo funcionamiento explicó Lévi-Strauss para el caso de los chamanes, etc. Sin embargo, nos parece que ello no hace sino desviar la cuestión hacia el tipo de interpretación que supone una mayor ingenuidad en las culturas orales y animistas. La tesis que pretende defender Kane es que la lateralización lingüística en el hemisferio izquierdo, antes de ser una condición natural del ser humano, obedece a "los *cambios cualitativos de conciencia* entre las culturas orales y escritas –de una identidad común, 'pensamiento mágico', espiritualidad animista, y poesía a un individualismo, ciencia y racionalismo, religión basada en la fe o agnosticismo/ ateísmo y prosa" (p. 45). Es decir que desde los inicios de la humanidad a la actualidad se habría producido "un cambio fundamental desde el hemisferio derecho al izquierdo en los procesos de estructuración del pensamiento consciente y la memoria" (ibidem). Ahora bien, si esto fuera cierto, ¿qué ocurre con el efecto artístico de la poesía de las culturas primitivas y orales? En ellas, la poesía no cumpliría la necesidad de invertir la lateralización hemisférica porque no se da el predominio del cerebro izquierdo en el uso del lenguaje. ¿Hay que entender entonces una función artística sustancialmente diferente para el arte del pasado?

De nuevo, las ideas de Shklovski nos parecen mucho más adecuadas para salvar este tipo de dificultades. Efectivamente, se ha dado un cambio cualitativo de conciencia como el descrito por Kane y otros autores (McLuhan, 1962; Jaynes, 1976; De Kerckhove, 1981, 1988; Ong, 1982; Havelock, 1986). Pero ¿por qué no pensar que la escritura o el racionalismo tecnológico son factores que tiende a incrementar la automatización de la vida y, por tanto, a despertar una reacción mayor del arte contra este automatismo creciente? Nosotros creemos, junto con Shklovski, que una de las finalidades artísticas fue siempre la de salvar la percepción del automatismo. Quizás a partir del siglo XIX, dicha finalidad se vuelve más evidente y radical por los cambios aludidos, pero no creemos que sea un invento de la civilización moderna. En este sentido, la tesis defendida por M. Weinstein en diferentes trabajos (1994, 1996) resulta bastante más apropiada. El investigador francés aplicaba la noción tinianoviana de sistema para explicar la sucesión de los grandes

paradigmas artísticos. De acuerdo con esto, sólo el arte de la modernidad tendría como finalidad principal el desempeño de una función estética. En el arte clasicista esta función –tal y como se define en la modernidad- existe pero no cumple el papel funcional de dominante, sino que está relegada a una posición secundaria en el sistema artístico. La función cognitiva, social, mágico-religiosa, etc., serían las funciones artísticas dominantes del pasado.

La relación que Kane establece entre poesía y enfermedad mental para cerrar su trabajo tampoco nos parece exenta de dificultades. Kane parte del supuesto de que los poetas son aquellas personas capaces de recuperar este lenguaje del hemisferio derecho intencionalmente. No es que los poetas posean una lateralización lingüística distinta de la norma, sino que se trata de una habilidad lingüística como la de, por ejemplo, imitar un acento o tartamudear a propósito. Del mismo modo, los niños, aunque dejan de usar el lenguaje metafórico a partir de los ocho años, pueden recuperarlo si se les pide que lo hagan (Gardner, 1982). Junto con los poetas y los niños, existe un tercer grupo de personas capaces de esta inversión de la lateralización normal: se trata de aquellas que han sufrido una lesión en el hemisferio izquierdo o un trauma cerebral (Moscovitch, 1973, 1976; Bogen, 1969). Se han documentado casos de personas mayores que han comenzado espontáneamente a escribir poemas tras un daño cerebral de este tipo (Fisher y Mann, 1952; Critchley, 1967). Por otra parte, es de sobra conocida por todos la sensibilidad enfermiza y extrema de grandes poetas como Blake, Byron, Coleridge, Eliot, Pound, V. Woolf, S. Plath, etc.

Siguiendo esta pista, son numerosos los estudios que han tratado de asociar diversas enfermedades mentales (la manía, la ciclotimia y el síndrome bipolar, principalmente) con la creatividad poética (Jamison 1989, 1993; Andreasen, 1987). Pese a que Kane reconoce que esta hipótesis no es estrictamente científica, dado que existen muchos otros casos de grandes poetas que han llevado una vida feliz y equilibrada, se aventura a identificar 'la enfermedad de los poetas' con la hipomanía. Dicha enfermedad, asociada por diferentes estudios a un incremento de la creatividad verbal (American Psychiatric Association, 1987; Caramagno, 1992), de carácter intenso pero momentáneo, parece ajustarse mejor que ninguna otra al género breve del poema (Andreasen & Glick, 1988).

Los datos recogidos por otros investigadores parecen confirmar la hipótesis de que la hipomanía genera una inversión temporal de la lateralización hemisférica. Por ejemplo, Lewis (1895) tenía un paciente que era zurdo cuando estaba deprimido y diestro cuando era maníaco. Practicando encefalogramas a un paciente durante la manía, Flor-Henry (1979) descubrió que su lenguaje pasaba a ser controlado por el hemisferio derecho, y que volvía al izquierdo cuando la manía cesaba. Otros estudios (Yozawitz, 1979; Flor-Henry, 1979; Kushnir, 1980; Silberman, 1983; Sackeim, 1983; Bruder, 1987, 1988; Kaprinis, 1995) han mostrado que las personas con desórdenes afectivos pueden experimentar una inversión de la lateralidad normal en el procesamiento de los sonidos: los no verbales son percibidos por el hemisferio izquierdo y los verbales por el derecho. Por tanto, concluye Kane, los poetas se hayan sometidos durante la creación a 'temporales elevaciones del ánimo' (hipomanía) y a una inversión de la lateralidad normal del control cerebral lingüístico.

Hasta aquí no hay nada que objetar a las conclusiones de estos estudios. Sin embargo, no nos parece del todo correcta la interpretación médica que realiza a continuación la doctora Kane: desde su punto de vista, la necesidad de escribir que surge en los momentos en que se produce la inversión hemisférica, sería una especie de auto-prescripción que el enfermo-poeta se dicta a sí mismo para retornar a la normalidad hemisférica. Esto puede que sea cierto para el caso de los verdaderos enfermos mentales, pero no creemos que sea igualmente aplicable para el caso de los poetas, a los que la propia Kane describía un poco más arriba como personas dotadas para ejercer esta inversión a voluntad. De acuerdo con Kane, el poeta, mediante la escritura, trata de recuperar el control del hemisferio izquierdo sobre el lenguaje, sometido a una inversión durante el rapto de la manía creativa. El artista parece así un paciente que necesita del arte para sanar, pero ¿qué ocurre con el placer estético confesado por múltiples creadores durante la escritura de poemas? Si bien es cierto que hay un componente de la creación que escapa al control voluntario del poeta, también lo es que este estado de inspiración es buscado constantemente por los artistas y lectores como fuente de placer estético. La escritura, por tanto, a nuestro juicio, puede ser también un ejercicio para provocar la inversión

momentánea de la lateralización hemisférica, y no sólo un modo de volver a la percepción lingüística codificada del hemisferio izquierdo[46].

Lo más interesante de la tesis de Kane es la información fisiológica que aporta sobre un fenómeno, tradicionalmente ignorado por la ciencia, como es el de la inspiración. Consciente de que la creación artística no se reduce exclusivamente a esta fase, Kane trata de perfilar un poco mejor cuál es exactamente el componente creativo que controla el hemisferio derecho. Siguiendo los estudios de Bogen y Bogen (1969, 1999), Kane distingue cuatro fases en la creatividad: 1) preparación: es la frase de recabar información, de lecturas y experiencias que preparan la creación futura; esto es, la fase que Maiakovski (1971) denominó con la expresión de 'reservas poéticas'. 2) incubación: dicha información se va reformando en nuestro interior sin que nos demos cuenta. 3) iluminación: de pronto, la bombilla se enciende. 4) verificación: tras el surgimiento de la idea, viene el proceso de comprobar, desarrollar y pulir nuestro descubrimiento. Bogen y Bogen situaban la fase de incubación (2) en el hemisferio derecho porque pasa desapercibida para la conciencia y es imposible de verbalizar. La preparación y la verificación (1,4) se corresponderían con actividades del hemisferio izquierdo, mientras que la iluminación (3) se produciría con el paso de la información de un hemisferio al otro. De acuerdo con esta distinción, concluye Kane, la creatividad es lo que resulta de un repentino y momentáneo incremento del flujo normal de información entre el hemisferio derecho y el izquierdo, de una momentánea suspensión de la independencia hemisférica.

Es decir, que la creatividad lingüística no sólo está relacionada con un mayor uso del hemisferio derecho para procesar el lenguaje, sino también con una aminoración de la rapidez con que se produce la transmisión interhemisférica. La conclusión final a la que llega Kane no puede resultar más próxima a la intuición de Shklovski: el salto automático con el que se pasa de la visión al reconocimiento parece corresponderse con la función del cuerpo calloso, cuya actividad decrece durante la percepción estética[47]. Los niños, con un

[46] La interpretación de Kane parece deudora, en parte, de la concepción poética de T. S. Eliot y el New Criticism con los que probablemente esté familiarizada (de hecho el artículo abre con una cita del poeta inglés). La idea, defendida por esta escuela, de que poesía y poeta no se encuentran directamente conectados pues la primera supone una sublimación del sufrimiento y emociones personales, parece latir tras la hipótesis médica manejada por Kane.

[47] La actividad del cuerpo calloso decrece también durante la fase REM del sueño, en la que no sólo se ponen en juego recursos similares a los de la poesía (símbolos, imágenes, conexiones bruscas e ilógicas entre las

proceso de mielinización todavía en desarrollo, y los poetas, serían así aquellas personas capaces de impedir el salto 'mecánico' habitual de un hemisferio a otro. Sólo ellos son capaces de hacer predominar un control inhabitual del hemisferio derecho, así como de obligar a una conexión con el hemisferio izquierdo mucho más lenta. Se trata, por tanto, de una percepción más global e intensa en cuanto que excita una zona del cerebro mayor de lo habitual. Quizás por eso, los objetos se nos muestren más vivos y palpables durante una percepción desautomatizada, como sugería Shklovski.

En tanto que el fenómeno de la desautomatización consiste en un proceso durativo que pone en una relación de tensión la actividad codificadora del reconocimiento con la actividad inventiva del extrañamiento, parece probable que se localice antes en un tipo de conexión especial o anómala entre los dos hemisferios que en uno solo de ellos o en una zona concreta del cerebro. Esta hipótesis parece confirmarla I. Lotman (1983), el cual en su momento, persuadido también de que la descripción neurológica puede proporcionar datos relevantes para una mejor comprensión de la semiosis artística, escribió un trabajo sobre esta cuestión, apoyándose además parcialmente en algunas de las tesis formalistas. Partiendo de la investigación de N. N. Nikolaenko sobre "La asimetría funcional del cerebro y las capacidades representativas", el semiólogo de Tartu empezaba por reconocer la distinta capacidad semiótica que presenta cada hemisferio: mientras que el derecho encuentra dificultades para sustituir los objetos del mundo exterior por signos, el izquierdo muestra una gran capacidad para, desconectando su enlace con los objetos exteriores, manejar y construir un lenguaje que los clasifique y distinga. Esto es, frente a la función abstractiva y codificadora del hemisferio izquierdo, el derecho se caracteriza por una aprehensión singularizada de los objetos, contraria a su conversión sígnica.

Las conclusiones a las que llegaba el trabajo de Nikolaenko partían de un experimento en el que, previa inhibición artificial de una de las mitades cerebrales, se observaba el funcionamiento aislado de cada hemisferio en la percepción cromática. En condiciones normales se produce una cooperación entre ambos, en la que el hemisferio izquierdo parece ser el encargado de elaborar los códigos y sistemas para que el hemisferio derecho reconozca los objetos del mundo exterior y pueda clasificarlos de acuerdo con sus

---

distintas secuencias, ...), sino que además se ha demostrado estar dominada también por el hemisferio derecho (Klein y Armitage, 1979; Gordon, 1981).

diferentes matices cromáticos. Es decir, que mientras que el hemisferio derecho permanece en el ámbito del extrañamiento lingüístico –al menos en lo que a la percepción cromática se refiere, puesto que o bien es incapaz de nombrar los diferentes colores, o bien se limita a hacerlo de forma aproximativa, empleando sólo la gama más básica- el izquierdo es capaz de reconocer hasta los matices cromáticos más diversos y de inventar incluso nuevos términos con los que establecer precisiones más afinadas.

Lotman recopilaba estos datos para establecer los dos grandes modelos de semiótica que se han dado en la historia de la cultura humana: por un lado, una semiosis orientada hacia la semántica, caracterizada por el establecimiento de fuertes vínculos con la realidad exterior (extra-textual, extra-sistémica), y por emplear los modelos semióticos ya construidos y almacenados en la memoria cultural para interpretar la realidad, que se correspondería con el tipo de percepción que distingue al hemisferio derecho. Por otro lado, frente a esta necesidad de relacionar lo interpretado con la realidad y otros sistemas, el funcionamiento perceptivo característico del hemisferio izquierdo se distinguiría por un "aumento independiente de la semioticidad" (p. 46). Es decir, por la construcción de un "mundo semiótico de un solo plano y aislado, que le da libertad al juego con los modelos y las clasificaciones" (ibidem).

La historia de la cultura, apuntaba Lotman, nos muestra una alternancia pendular entre estos dos modelos, tal y como lo viene constatando la teoría de la literatura y las artes cuando se habla del relevo entre clasicismo y romanticismo (Zhirmunski) o entre clasicismo y manierismo (Curtius). A periodos de gran inventiva autónoma, les suceden otros más conservadores que beben de los códigos creados por éstas. I. Tiniánov incluso ha descrito la lógica de este relevo como "un proceso de automatización-desautomatización, de la recepción del texto y de la alternación del papel dominante de las tendencias 'de arriba' (canónica) y 'de abajo' (no canónica) de la cultura con la descanonización de líneas que eran canónicas en la etapa precedente y la canonización de líneas no canónicas" (p. 59), añadía le semiólogo de Tartu obviando la co-autoría de Shklovski en esta teoría.

La distribución hemisférica de las distintas tareas implicadas en la codificación o semiosis, explican la necesidad de este diálogo interhemisférico, que parece tener un reflejo en la alternancia cultural entre los periodos creativos y los periodos receptivos o pasivos. Es más, dicha alternancia funciona de modo similar al funcionamiento aislado de cada

hemisferio en condiciones experimentales, puesto que la explotación unidireccional de una de estas tendencias semiótico-culturales parece "como si escapara temporalmente del control" (p. 48) de la tendencia opuesta, inhibida por la actividad creciente de aquella. El objetivo que Lotman se planteaba en este trabajo se limitaba a analizar "los relevos de periodos de actividad ondulatoriamente creciente y decreciente que se observan en distintas esferas de la actividad cultural –en el desarrollo de las corrientes, géneros, etc.-, después de los cuales un generador dado se desconecta temporalmente, como si pasara a recibir" (p. 49). Su descripción identificaba la mitad izquierda como la responsable exclusiva de la creación de nuevos códigos y sistemas, mientras que le reservaba a la derecha una actividad más dependiente y repetidora de los modelos forjados por aquella. En los términos dialógicos que maneja Lotman podemos asignarle, por tanto, la función emisora al hemisferio izquierdo y la receptora al derecho.

Ahora bien, ¿qué ocurre con el diálogo interhemisférico que se efectúa en dirección contraria? Lotman no nos decía nada al respecto en su trabajo pero, ¿es posible suponerle al hemisferio derecho un papel más activo en este diálogo? El extrañamiento sígnico en el que parece desenvolverse, ¿podría funcionar en ciertas condiciones como un estímulo para que el hemisferio izquierdo invente nuevas categorías y amplíe los sistemas disponibles? Si efectivamente, como defiende J. Kane, la poesía se caracteriza por poner en juego un tipo de percepción lingüística dextro-hemisférica de carácter anómalo, ¿es posible entender este fenómeno como una necesidad de recuperar la percepción singularizada de los objetos, que escape a los códigos almacenados en el hemisferio izquierdo, y que al mismo tiempo estimule la labor semiótico-creativa de dicho hemisferio?

Nuestra escasa competencia en el campo de las investigaciones neurológicas nos obliga a dejar abierta la cuestión. Los datos aportados al respecto así como la hipótesis defendida por Shklovski nos inclinan a buscar una respuesta en el funcionamiento de la conexión o diálogo interhemisférico. Una mayor duración del proceso que pone en comunicación ambos hemisferios –proceso relacionado, como se ha visto, con la actividad del cuerpo calloso-, así como una inversión de la dirección habitual de dicha comunicación en la percepción/ codificación de la realidad –es decir, del hemisferio derecho al izquierdo-, podrían estar relacionadas con la percepción estética que produce la desautomatización. En cualquier caso, lo que parece claro es que se trata de un proceso complejo en el que

intervienen ambos hemisferios, que no puede localizarse en ninguna de las dos mitades en concreto. V. Shklovski, por tanto, tenía razón cuando definía el arte como una cuestión ante todo de forma, esto es: como una cuestión de establecer relaciones, como un con*forma*r de nuevo la realidad.

Pongamos un último ejemplo para ilustrar la naturaleza formal del arte. En el trabajo recién comentado, Lotman se refería a la doble valoración que han recibido históricamente los contenidos moralmente censurables en el arte, para ilustrar la alternancia cultural dialógica, a la que acabamos de aludir. Frente a los periodos que censuran dichos contenidos con el argumento de que producen efectos nocivos para la sociedad, otros consideran, en cambio, que resultan portadores de un alto potencial artístico-catártico. La primera respuesta se corresponde con una conciencia claramente dextro-hemisférica que, dadas sus dificultades para percibir el arte como un hecho sígnico, vive los contenidos negativos como una realidad demasiado intensa e inmediata como para poder obtener una distancia con la que contemplarlos de manera estética. Ahora bien, tras el primer impacto procesado por el hemisferio derecho, el acontecimiento trágico se traslada a las estructuras semióticas del hemisferio izquierdo y empieza a desvincularse progresivamente de la realidad. Como consecuencia de ello, el componente convencional-lúdico aumenta y el trágico se atenúa: "Es como si la realidad se convirtiera en palabras y perdiera su carácter amenazador" (p. 50), apunta Lotman. De este modo, gracias a este proceso de desapego y transformación sígnica, la percepción sinistro-hemisférica es capaz de disfrutar el componente catártico de un acontecimiento moralmente negativo.

Las observaciones de Lotman confirman, pues, la naturaleza esencialmente ficticia del arte y el mecanismo del placer estético resultante: la reconstrucción imaginaria y distanciada de ciertas experiencias produce en ocasiones un placer mayor que la vivencia real de las mismas. Sin embargo, desde el momento en que la experiencia real se traduce a un signo estético, comienza un proceso creciente de abstracción en el que la vivencia es manejada de acuerdo con una lógica exclusivamente lingüística y desvinculada de su anclaje real. Tal y como reconocía Lotman, a este proceso de conversión de la realidad en palabras "están ligados los casos bien conocidos de atenuación del sentimiento de la tragicidad de cierto acontecimiento después de que se lo ha contado oralmente muchas veces" (p. 50). De ahí la necesidad de recomenzar ese diálogo que va del hemisferio

derecho al izquierdo, de reanudar la cooperación entre ambos ante la tendencia a su funcionamiento independiente. La clave, por tanto, no parece residir ni en la vivencia extra-sígnica del hemisferio derecho ni en el manejo lingüístico completamente desvinculado de dicha vivencia del hemisferio izquierdo, sino en el proceso de conformación del material empírico en un artefacto estético. Antes de que se automaticen las conexiones interhemisféricas, la percepción se detiene en un proceso de formación del que depende el efecto estético. Aunque indirectamente, Lotman parecía corroborar esta hipótesis cuando sostenía:

> "Podemos afirmar de manera categórica que la actividad de la influencia del texto aumenta bruscamente cuando la frontera que separa los polos semióticos de la cultura pasa entre él y el auditorio. Cuando estos últimos están situados de un mismo lado de la frontera, el texto se comprende más fácilmente, está menos sometido a los desplazamientos y transformaciones en la conciencia del lector, pero es mucho menos activo en su influencia sobre el auditorio" (p. 52).

Conclusiones

"No os fiéis de los documentos, sondeadlos, traspasadlos. Y no confiéis en los historiadores que ya los han trabajado y reproducido"
(I. Tiniánov)

"las pruebas fatigan la verdad" (G. Braque)

El examen de la teoría literaria desarrollada por el formalismo ruso desde el concepto de la desautomatización, nos ha llevado a presentar una visión de las aportaciones de esta escuela como un pensamiento formal teñido de consideraciones teleológicas. La atención hacia la función o finalidad estética de la literatura, conduce sus reflexiones formales e inmanentes hacia los problemas del cambio y del valor artístico. Si las formas literarias son susceptibles en todo momento de perder su literariedad, debido a la tendencia inevitable del automatismo que surge en la repetición de una estructura, ¿cuál es realmente la forma que los teóricos rusos se proponen como objeto de estudio? La respuesta la hemos dado con múltiples ejemplos a lo largo de nuestro trabajo: la función estética que, en realidad, es también un tipo de forma. Forma y función son, pues, inseparables.

Si en algunos pasajes de nuestro estudio hemos insistido especialmente en la función estética, ello se ha debido a que rechazamos la consideración literaria de la forma como una estructura desprovista de su efecto estético. Ahora bien, esto no significa que no tengamos en cuenta el aspecto formal de la función estética. Justamente, una de las aportaciones más positivas del formalismo ruso es que elabora, junto con una teoría descriptiva de las estructuras literarias, una teoría sobre la historia y evolución literarias, y una teoría sobre el valor estético. De este modo, la visión general de la teoría se combina adecuadamente con la atención singularizada que aporta la historia literaria y la evaluación estética de la crítica. Uno de los hallazgos de la escuela formalista reside, por tanto, en la creación de una poética que, gracias a una acertada síntesis entre las cuestiones teóricas y críticas, detenta un alto poder y alcance explicativos.

Este potencial sintético queda recogido y expresado ejemplarmente en el concepto de desautomatización. El repaso de su recorrido en la trayectoria intelectual de Viktor Shklovski, nos ha permitido demostrar su carácter aglutinante y susceptible de conjugar en una explicación unitaria los diversos aspectos –tomados muchas veces como motivo de

enfrentamiento por las distintas corrientes literarias- que conforman la complejidad literaria: carácter desinteresado vs. poder cognitivo del arte, estructura autotélica y convencional vs. mimesis efectual, técnicas formales vs. efectos estéticos, funcionalidad vs. expresividad, etc. La única oposición que mantiene férreamente el concepto de desautomatización es la que enfrenta la génesis a la finalidad. Éste, creemos, debería ser el binomio empleado para definir el enfoque teórico del formalismo ruso, y no tanto el que enfrenta la perspectiva inmanente a los enfoques trascendentes. Tal y como hemos demostrado, el calificativo de 'inmanente' no resulta, por tanto, del todo adecuado para definir la poética formalista.

Ahora bien, nuestra argumentación ha demostrado asimismo que si la poética formalista rechaza pronunciarse sobre el origen de las obras literarias, no lo hace en cambio sobre su originalidad. No importa tanto saber qué ha originado la obra de arte como comprender qué es lo que ésta origina: unas nuevas estructuras, una percepción renovada del mundo, una reevaluación estética. Las causas, el origen de la obra literaria en tanto producto material terminado sí pueden buscarse en el contexto de su génesis. Ahora bien, las causas de la obra en tanto artefacto estético, en tanto proceso de transformación, sólo pueden encontrarse mirando al lugar hacia el que ésta apunta. De esta manera, el formalismo ruso reconduce los datos que puedan proporcionarle otras teorías sobre fenómenos tangenciales a los fenómenos literarios, hacia los problemas de la forma y la transformación orientada hacia un efecto estético.

El seguimiento de este formalismo dinámico y relacional nos ha permitido abocar, junto con la tesis central que acabamos de exponer, a otra serie de conclusiones: 1) hemos mostrado cómo el entendimiento complejo de la forma propuesto por los miembros de *Opojaz*, no ha sido siempre asimilado de manera adecuada. Ello se debió, en parte, a la carta de presentación estructuralista con la que el formalismo ruso hizo su entrada en la historia de la teoría literaria occidental. Tras cotejar y extraer las diferencias entre ambas escuelas, llegamos a la conclusión de que el formalismo ruso, lejos de presentarse como la 'enfermedad infantil' del estructuralismo, se constituye como un método de crítica literaria mucho más flexible y adecuado que éste para abordar el análisis de las obras literarias.

2) El ideal crítico perseguido por Shklovski sitúa sus trabajos en lo que M. Asensi (2003) ha denominado 'teoría en la literatura'. El poder iluminador demostrado del tipo de

análisis que practica V. Shklovski nos hace replantearnos, de nuevo, la idoneidad de considerar esta 'teoría en la literatura' como un género ensayístico distinto de la tradicional 'teoría de la literatura'. Sin pretender con ello reabrir el debate entre las teorías estructuralistas y las lecturas deconstruccionistas, quizás habría que empezar a juzgar el valor de los distintos ejercicios críticos con un criterio distinto del que rige en el enfrentamiento partidista de las escuelas. La crítica literaria que propone y practica Shklovski está más cerca del concepto de interpretación, tal y como se maneja en las artes escénicas (música, danza o teatro), que del concepto de paráfrasis. Explicar la obra para Shklovski es mostrar de qué manera ésta se construye para obtener un determinado resultado estético, esto es (dicho con sus propias palabras) 'restaurar la perceptibilidad de la forma'. Ahora bien, para ello, la crítica debe interpretar la obra, volverla a decir de manera que el lector capte la solidaridad entre la forma y sus efectos. En la consecución de esta tarea, no importa tanto una fidelidad literalista hacia el texto como una correcta reactivación de la conexión que une la forma y el efecto.

Con ello, repetimos, no estamos condenando los ejercicios tradicionales de crítica literaria más 'literalista'. Éstos son absolutamente necesarios, pero deben considerarse como un género ensayístico distinto y, por lo tanto, evaluado a partir de un criterio diferente. Los reproches hacia uno y otro modelo de crítica literaria provienen sobre todo de una valoración de la exégesis literaria desde una única perspectiva. Cada modelo de crítica literaria tiene como finalidad mostrar un aspecto diferente de las obras literarias. Una obra de crítica literaria debería juzgarse, por tanto, según creemos, más por la calidad del trabajo realizado que por el género ensayístico elegido para llevarlo a cabo.

3) El entendimiento de la forma que nos ha brindado el concepto de desautomatización no constituye un rasgo exclusivo de la poética de Shklovski. El concepto formulado por el líder de *Opojaz* nos ha permitido revisar también las ideas principales de los otros miembros de la escuela del método formal –tales como su teoría del verso, el estudio de los procedimientos prosísticos del *skaz*, la interpretación tinianoviana de la estructura e historia literarias- y del estructuralismo checo, con el fin de mostrar la continuidad del peculiar entendimiento de la forma que caracteriza a estos autores. Nuestra tesis, por tanto, ha tratado de esclarecer las ideas principales del formalismo ruso,

presentadas muchas veces tras un filtro estructuralista que oscurece la especificidad original de este formalismo dinámico.

Asimismo, creemos que con este repaso contribuimos a una difusión y mejor conocimiento en el ámbito español de las ideas principales formuladas tanto por Shklovski como por los distintos miembros de *Opojaz*, conocidas en España de forma un tanto resumida y últimamente algo desatendidas por nuestros teóricos literarios. No quiere decir esto que nuestro trabajo haya alcanzado una exhaustividad absoluta o tenga la última palabra en el estudio de esta materia. Simplemente ofrece el fruto de tres años de acopio de materiales y reflexión sobre el formalismo ruso, en el que se incluyen las últimas revisiones de esta escuela y una bibliografía actualizada hasta la fecha, que esperamos sean de utilidad para los estudios futuros.

4) Partiendo de la conexión forma-efecto que venimos destacando a lo largo de nuestra exposición, hemos creído necesario adentrarnos en el estudio de los efectos literarios, como modesta contribución y continuación del formalismo iniciado por Shklovski. Persuadidos de que los diferentes matices estéticos que emplea la literatura tienen un fundamento formal –no existen temas propiamente trágicos, cómicos, terroríficos, etc., sino un peculiar tratamiento formal de diferentes temas que produce tales efectos- hemos tratado de establecer una correlación entre los tres grandes procedimientos desautomatizadores descritos por Shklovski y sus efectos principales. La dominancia de una de estas grandes formas sobre el resto –los procedimientos de la forma difícil, los procedimientos extrañificadores y los procedimientos de la puesta al desnudo- parece estar relacionada con un tipo diferente de efecto estético. Ahora bien, se trata por el momento de un bosquejo muy esquemático que deberemos precisar y matizar con el tiempo, pues deja varios interrogantes abiertos para los que todavía no tenemos respuesta (como, por ejemplo, ¿qué otros efectos literarios existen además de los señalados por Shklovski?). No obstante, pese al estado embrionario en el que se encuentra todavía esta hipótesis, nos aventuramos a exponer sus aplicaciones y utilidades crítico-literarias, a la espera de su desarrollo en un futuro.

Se trata, según creemos, de utilidades de orden crítico-literario más que teórico. Así, en lugar de proponer una nueva clasificación de los procedimientos retóricos, se ofrece un modelo de análisis formal en el que se atiende al objetivo estético perseguido por las

diversas estructuras literarias. En lugar de una teoría de los géneros literarios de carácter general, proponemos una vía para comprender la estructura efectual de algunas clases genéricas, como es el caso de la literatura fantástica. Por último, el examen de la unión peculiar que se produce entre forma y efecto, puede resultar útil para comprender las diferentes concepciones estéticas que predominan en las diversas épocas literarias.

Nuestro esbozo para una teoría de los efectos literarios no es, por tanto, más que una malla –muy holgada por el momento- con la que captar la predominancia efectual de un autor, una época, un género literario, etc. La literatura fantástica (y la modernidad, en general), por ejemplo, parece explotar sobre todo efectos de tipo 2, la parodia efectos de tipo 3, el paradigma clasicista efectos de tipo 1, etc. Comprobar detalladamente de qué forma se cumple esta hipótesis teórica en cada género, autor o época, podría perfectamente constituir el objeto de investigación de otras tesis doctorales, pero se sale ya de los límites de la nuestra. Los análisis literarios que hemos llevado a cabo, por tanto, no deben tomarse sino como una muestra desde la que observar el funcionamiento de estos efectos en casos concretos, a modo de ejemplos paradigmáticos. Son también un intento por mostrar de qué manera la crítica formal es o debe ser también una crítica efectual.

5) Por último, abrimos otra vía de posibles investigaciones al ocuparnos de la cuestión del manejo de formas y efectos por parte de los creadores artísticos. La desautomatización no sólo orienta las creaciones literarias durante su fase de plasmación material, sino que se presenta a su vez como una necesidad creativa de primer orden, que guía el entrenamiento técnico en las etapas previas a la escritura. Quizás una de las habilidades más difíciles de dominar por el artista sea justamente esa capacidad para encontrar nuevos modos de conexión entre las formas y los efectos. La lucha contra los automatismos técnicos, motor que proyecta el arte hacia el futuro, no sólo tiene su reflejo en la estructura de las obras artísticas o en las conductas creativas de los artistas, sino que parece ser confirmada además por los estudios que describen la percepción artística desde una perspectiva neurológica. El concepto de desautomatización, creemos, se muestra así también especialmente apto para explicar el funcionamiento de las operaciones cerebrales de la codificación artística.

Por todo ello, el concepto de Shklovski merecería entrar en la lista de las nociones principales aportadas por la poética desde sus inicios para explicar los distintos aspectos del

hecho literario, junto con los de mimesis o ficción (por citar sólo dos de los más representativos y sintéticos). Esta reivindicación no debe dar a entender que la fórmula shklovskiana se baste por sí misma para cubrir todos los aspectos que conforman la complejidad literaria. Retomando la imagen que Viktor Shklovski (1965) empleaba en uno de los prólogos que escribió a su *Viaje sentimental* (1923), podríamos decir que si la obra literaria fuera un cuchillo, la desautomatización se ocupa sólo de describir su filo. El color, dónde fue fabricado, qué diferencias presenta respecto de otro tipo de cuchillos o instrumentos afilados, no importa tanto como saber si corta. Puesto que, en palabras del crítico formalista, "lo que penetra es sólo la punta, no la parte central. Lo que corta es el filo, lo demás sólo sirve de sostén, sirve para impulsar el pincho de la punta y el filo de la hoja" (pp. 16-17).

Bibliografía

-ABAD, F., "Crítica contemporánea: Formalismos", en DÍEZ BORQUE, J. M., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 553-600.

-ALAZRAKI, J., "Lo neo fantástico" (1990), en ROAS, D., 2001, pp. 265-282.

-ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1991.

-ALBALADEJO, T., & CHICO RICO, F., "La teoría de la crítica lingüística y formal", en AULLÓN DE HARO, P. (ed.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994, pp. 175-293.

-ALBÈRA, F. (comp.), *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme* (1996), Barcelona, Paidos, 1998.

-ALBORG, J. L., "El Formalismo ruso", capítulo segundo de *Sobre crítica y críticos*, Madrid, Gredos, 1991, pp. 269-344.

-AMBROGIO, I., *Formalismo y vanguardia en Rusia* (1968), Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973.

-ANDREW, J. (ed.), *Poetics of the text. Essays to Celebrate Twenty Years of the Neo-Formalist Circle,* Amsterdam, Atlanta, Ga, Rodopi, 1992.

-ANY, C., "Boris Eikhenbaum in OPOIAZ: Testing the Limits of the Work-Centered Poetics", en *Slavic Review*, Vol. 49, n.º 3 (otoño de 1990), pp. 409-426.

-*Boris Eikhenbaum. Voices of a Russian Formalist*, Stanford, 1994.

-ARGENTE, J. A. (comp.), *El Círculo de Praga*, Barcelona, Anagrama, 1972.

-ARIEV, A., "Des livres, commencés au printemps", en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 15-33.

-ASENSI, M. (comp.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/ Libros, 1990.

-*Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*, Vol. II, Valencia, Tirant lo Blanch, 2003.

-AUCOUTURIER, M., "La littérature et le marxisme", capítulo IX de la *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle. La Révolution et les annés vingt*, Libraire Arthème Fayard, 1988, pp. 588-609.

-*Le Formalisme russe*, París, Presses Universitaires de France, 1994.

-AUSTER, P., *Trilogía de Nueva York* (1985-1986), Barcelona, Anagrama, 2000.

-*El cuaderno rojo* (1993), Barcelona, Anagrama, 2003.

-*Pista de despegue. Selección de poemas y ensayos, 1970-1979*, Barcelona, Anagrama, 2004.

-BAILEY, J., "The Russian Linguistic-Statistical Method for Studying Poetic Rhythm: A Review Article", en *The Slavic and East European Journal*, Vol. 23, n.º 2 (verano de 1979), pp. 251-261.

-BAJTIN, M. (MEDVEDEV, P.), *El método formal en los estudios literarios* (1928), Madrid, Alianza, 1994.

-"El discurso en Dostoievski: ensayo de estilística" (1929), en E. VOLEK, 1995, pp. 239-247.

-BANN, S. & BOWLT, J. E. (eds.), *Russian Formalism*, Edimburgo, Scottish Academic Press, 1973.

-BAROOSHIAN, V. D., "Xlebnikov and Russian Futurism", en *The Slavic and East European Journal*, Vol. 12, n.º 2 (verano de 1968), pp. 157-168.

-"Russian Futurism in the Late 1920's: Literature of Fact", en *The Slavic and East European Journal*, Vol. 15, n.º 1 (primavera de 1971), pp. 38-46.

-BARTHES, R., *Critique et vérité* (1966), versión española en México, Siglo XXI, 1989.

-*Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973, versión española en Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

-BÉCQUER, G. A., *Poética, narrativa, papeles personales*, Madrid, Alianza, 1970.

-BELLEMIN-NOËL, J., "Notas sobre lo fantástico" (1972), en ROAS, D., 2001, pp. 107-140.

-BENNETT, T., *Formalism and Marxism* (1979), London and New York, Routledge, 1989.

-BÉRARD-ZARZYKA, E., "La genèse des travaux sur le *literaturnyj byt* d'après le *Journal* d'Ejxenbaum", *Revue des Études Slaves* LVII/1, 1985, pp. 83-89.

-BERGSON, H., *Le rire*, capítulo III en *Revista de ideas estéticas*, n.º 3, Madrid, C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, 1943 (traducción de M. Cardenal, pp. 130-136).

-BESSIÈRE, I., "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza" (capítulo primero de *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse, 1974), en ROAS, D., 2001, pp. 83-104.

-BETTELHEIM, B., *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1977.

-BIRNBAUM, H., "Familiarization and its Semiotic Matrix", en JACKSON R. L. & RUDY S. (eds.), 1985, pp. 148-161.

-BLOT, J., "Le voyage de Viktor Chklovski", en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 96-102.

-BOGDANOV, A., "*Ostranenie*, Kenosis, and Dialogue: The Metaphysics of Formalism According to Shklovsky", en *The Slavic and East European Journal*, Vol. 49, n.º 1 (primavera de 2005), pp. 48-62.

-BOJTÁR, E., *Slavic Structuralism*, Amsterdam/ Philapdelphia, John Benjamins Publishing Company, 1985.

-BONAMOUR, J., "*Maršrut V Bessmertie*. Essai de 'farce historique'", *Revue des Études Slaves* LVII/1, 1985, pp. 169-173.

-BOZAL, V. (ED.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, Madrid, Visor, 1999.

-BOZZETTO, R., "¿Un discurso de lo fantástico?" (1990), en ROAS, D., 2001, pp. 223-242.

-El resto de los artículos citados de este autor se encuentran en www.noosfere.com/ Bozzetto/index.asp

-BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1952 (séptima edición de 1985).

-BRECHT, B., *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1973

-BRIK, O., "El llamado 'método formal'" (1923), en VOLEK, E., 1992, pp. 43-45.

-"Ritmo y sintaxis (Materiales para el estudio del discurso del verso)" (1920-1927), en VOLEK, E., 1995, pp. 19-35.

-BROWN, E. J., "The Formalist Contribution", en *Russian Review*, Vol. 33, n.º 3 (julio de 1974), pp. 243-258.

-"Roman Osipovich Jakobson 1896-1982. The Unity of His Thought on Verbal Art", en *Russian Review*, Vol. 42, n.º 1 (enero de 1983), pp. 91-99.

-"Roman Jakobson: The Unity of His Thought on Verbal Art" (1984), en POMORSKA, K., 1987, pp. 233-256.

-CABANILLES SANCHIS, A., "La Poética Formalista: su contribución a la Teoría literaria del siglo XX", en HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A., *Retórica y Poética*, Seminario de Teoría de la literatura, Cádiz, 1991, pp. 87-95.

-CAILLOIS, R., *Au coeur du fantastique*, París, Gallimard, 1965.

-CALONGE, J., *Trascripción del ruso al español*, Madrid, Gredos, 1969.

-CAMPRA, R., "Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión" (1981), en ROAS, D., 2001, pp. 153-191.

-CANAVAGH, C., "Pseudo-Revolution in Poetic Language: Julia Kristeva and the Russian Avant-Garde", en *Slavic Review*, Vol. 52, n.º 2 (verano de 1993), pp. 283-297.

-CHILLIDA, S., *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Barcelona, Destino, 2003.

-CHLUMSKY, M., *Du formalisme russe au structuralisme tchèque*, tesis 3 ciclo dirigida por Genette, en París 8, 1973.

-CHUDAKOVA, M. O. & TODDES, E. A., "La première traduction russe du *Cours linguistique générale* de F. de Saussure et l'activité du Cercle Linguistique de Moscou", en *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 36, 1982, pp. 63-91.

-CHUGUNNIKOV, S., *Entre "organicisme" et post-structuralisme: deux âges du discours russe-soviétique sur la langue et la littérature (1914-1993)*, tesis, en la École des Hautes Études, 2002.

-"État de siège. La métaréflexion au sein du cercle formaliste", en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 129-145.

-CHUKOVSKI, K., *Les futuristes*, traducción de G. Conio en L'Age d'Homme, 1976.

-CÍRCULO LINGÜÍSTICO DE PRAGA, "Tesis del Círculo de Praga" (1929) en ARGENTE, J. A. (comp.), 1972, pp. 30-63.

-CISOUX, H., "La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'*Umheimliche* de Freud", en *Poétique*, 10, 1972, pp. 199-216.

-COHEN, J., *Structure du langage poétique* (París, Flammarion, 1966; versión española en Madrid, Gredos, 1974).

- "Teoría de la figura", en *Recherches Rhétoriques, Communications n.º 16*, París, Seuil, 1970 (versión española: *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, Comunicaciones, 1982, pp. 11-43).

- *Le haut langage. Théorie de la poéticité* (París, Flammarion, 1979; versión española en Madrid, Gredos, 1982).

-COMPAGNON, A., *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, París, Seuil, 1998.

-CONIO, G., *Le Formalisme et le futurisme russe devant le marxisme : problèmes de la révolution culturelle*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975.

-"Du formalisme au marxisme, les repentirs de Victor Chklovski", en *Le Monde*, viernes 21 de diciembre de 1984, p. 22.

-*Le Constructivisme russe. Tome II. Le Constructivisme littéraire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1987.

-"Viktor Chklovski (1893-1984)", en *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle. La Révolution et les annés vingt*, Libraire Arthème Fayard, 1988, pp. 656-667.

-*L'avant-garde et la synthèse des arts*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1990.

-CORAZÓN, A. (ed.), *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos*. Volumen 1, Madrid, Comunicación, 1973.

-CORTÁZAR, J., "El sentimiento de lo fantástico", en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo XXI, 1967.

-CULLER, J., *Structuralist poetics*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975 (vers. esp. en Barcelona, Anagrama, 1978).

-*Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo* (1982), Madrid, Cátedra, 1984

-CURTIS, J. M., "Bergson and Russian Formalism", en *Comparative Literature*, 1976, vol. 28, nº 2, pp. 109-121.

-DAVYDOV, S., "From 'Dominant' to 'Semantic Gesture': A Link Between Russian Formalism and Czech Structuralism", en JACKSON R. & RUDY S. (eds.), 1985, pp. 96-113.

-DAVIS, J. F. & WOMACK, K., *Formalist Criticism and Reader-Response Theory*, New York, Palgrave, 2002.

-DEPRETTO-GENTY, C., "Entre l'histoire et le mythe: E. D. Polivanov 1891-1938", *Cahiers du Monde russe et soviétique*, XVIII (3), julio-septiembre de 1977, pp. 275-303.

-"La destinée de l'oeuvre de Tynianov", *Revue des Études Slaves* LV/3, 1983, pp. 405-408.

-"Ju. N. Tynianov et S. A. Venguerov", *Revue des Études Slaves* LV/3, 1983, pp. 497-505.

-"B. M. Ejxenbaum: la mémoire du siècle", *Revue des Études Slaves* LVII/1, 1985, pp. 7-9.

-"B. M. Ejxenbaum et. Iou. N. Tynianov", *Revue des Études Slaves* LVII/1, 1985a, pp. 61-72.

-"V. B., Šklovskij (1893-1984)", en *Revue des Études Slaves* LVII/1, 1985b, pp. 175-178.

-(reseña) "B. M. Ejxenbaum: *O literaturi. Raboty raznyj liet*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1987, 542 pp., *Revue des Études Slaves* LIX/4, 1987, pp. 907-908.

-"Introduction", en TINIÁNOV, J., *Formalisme et Histoire littéraire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1991, pp. 9-40.

-*L'itineraire scientifique de Jurij Tynjanov. 1919-1943*, tesis doctoral leída en la Universidad de París-Sorbonne (París IV), en 1992.

-(reseña) "Viktor Šklovskij, *Gamburgskij ščet*: *stat'i, vospominanija, esse* (1914-1933), Moskva, Sovetskij pisatel', 1990, 544 pp.", en *Revue des Études Slaves* LXV/3, 1993, pp. 616-618.

-"S. Esenin dans les travaux de l'*Opojaz*", *Revue des Études Slaves* LXVII/1, 1995, pp. 99-109.

-"Les Formalistes et Maiakovski", *Revue des Études Slaves* LXVIII/2, 1996, pp. 239-250.

-"Jakobson et la relance de l'Opojaz 1928-1930", en *Littérature*, 107, octubre de 1997, pp. 75-87.

-"Héros lyrique et personnalité littéraire chez Tynjanov", *Revue des Études Slaves* LXX/1, 1998, pp. 163-174.

-Reseña a la traducción francesa (en 1998, por V. Posener y P. Lequesne, París, L'Esprit des péninsules) de *La tercera fábrica* de Sklovski, en *La Revue russe*, 17, 2000, París, pp. 71-73.

-*De la littérature russe: Melanges offerts à Michel Aucouturier*, París, Institut d'Études Slaves, 2005a.

-"La correspondance des formalistes", en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005b, pp. 103-118.

-DERRIDA, J., *L'Écriture et la Différence*, París, Seuil, 1967 (versión española en Barcelona, Anthropos, 1989).

-*Positions*, París, Minuit, 1972 (versión española en Valencia, Pre-textos, 1977).

-DIDI-HUBERMAN, G., "Forma e intensidad", en *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992), Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997, pp. 135-160.

-DOHRN, V., *Die Literaturfabrik. Die frühe autobiographische Prosa V. B. Šklovskijs –Ein Versuch zur Bewältigung der Krise der Avantgarde*, Munich, Verlag Otto Sagner, 1987.

-DOLEŽEL, L., "La poética semiótica: El proyecto de la escuela de Praga", capítulo 7 de *Occidental Poétics. Tradition and Progress* (1990), versión española (*Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis, 1997), pp. 207-243.

-DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., "Sobre algunos trabajos de los formalistas rusos en sus versiones castellanas", en *Epos*, I, 1984, pp. 271-276.

-"Razones para la oscuridad poética", en *Revista de literatura*, n.º 108, 1992, pp. 553-573.

-DONOSO, J., *Historia personal del "boom"* (1971), Barcelona, Anagrama, 1972.

-*Chatanooga Choochoo* (1973), en *Tres novelitas burguesas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1985, pp. 11-104.

-DOSSE, F., *Historia del estructuralismo. Tomo I: El campo del signo. 1945-1966* (1992), versión española en Madrid, Akal, 2004.

-DUFRENNE, M., "Estructura y sentido. La crítica literaria" (1967), en *Estructuralismo y Literatura*, 1972, pp. 205-223.

-DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general* (1960), Madrid, Taurus, 1981.

-EAGLE, H. J., "Verse as a Semiotic System: Tynjanov, Jakobson, Mukarovsky, Lotman Extended", en *The Slavic and East European Journal*, Vol. 25, n.º 4 (invierno de 1981), pp. 47-61.

-ECO, U., *Obra abierta* (1962-1967), Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

-*Tratado de semiótica general* (1976), versión española en Barcelona, Lumen, 1995.

-EICHENBAUM, B., "La ilusión del *skaz*" (1918a), en VOLEK, E., 1995, pp. 113-117.

-"Cómo está hecho *El capote* de Gogol" (1918b), en TODOROV, T., 1965, pp. 159-176.

-"El principio melódico del verso" (1921), en VOLEK, E., 1995, pp. 37-42.

-"5=100: La revolución y la filología" (1922), en VOLEK, E., 1992, pp. 41-42.

-"En torno a la cuestión de los formalistas" (1924), en VOLEK, E., 1992, pp. 47-55.

-"La teoría del método formal" (1925a), en TODOROV, T., 1970, pp. 21-54.

-"Leskov y la prosa actual" (1925b), en VOLEK, E., 1995, pp. 117-120.

-"Sobre la teoría de la prosa" (1925c), en TODOROV, T., 1970, pp. 147-157.

-"El ambiente social de la literatura" (1927), en VOLEK, E., 1995, pp. 239-249.

-"Un classique à venir" (1929), en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 34-36.

-EISEN, S. D., "Whose Lenin Is It Anyway? Viktor Shklovsky, Boris Eikhenbaum and the Formalist-Marxist Debate in Soviet Cultural Politics (A View from the Twenties)", en *Russian Review*, Vol. 55, enero de 1996, pp. 65-79.

-ERDAL JORDAN, Mery, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt am Main, Vervuert, Madrid, Iberoamericana, 1998.

-ERLICH, V., *Russian Formalism. History. Doctrine* (1955), versión española en Barcelona, Seix Barral, 1974.

-*Twentieth-Century Russian Literary Criticism*, New Haven & London, Yale University Press, 1975.

-"On Being Fair to Viktor Shklovsky or the Act of Hedged Surrender", en *Slavic Review*, Vol. 35, n.º 1 (marzo de 1976), pp. 111-118.

-"Roman Jakobson (1896-1982)", en *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle. La Révolution et les annés vingt*, Libraire Arthème Fayard, 1988, pp. 667-675.

-ERMOLAEV, H., *Soviet Literary Theories 1917-1934. The Genesis of Socialist Realism*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1963.

-ETKIND, E., "Victor Chklovski ou l'energie de l'erreur", en *Le Monde*, viernes 23 de febrero de 1983.

-FALCÓ, J. L., *La vanguardia rusa y la poética formalista*, Valencia, Amós Belinchón, 1992.

-FAUCHEREAU, S., *L'Avant-garde russe. Futuristes et Acméistes*, Dijon, Éditions du Murmure, 2003.

-FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, G. & DEL BRÍO CARRETERO, C., "La concepción barroca del hablar: la dificultad", Madrid, VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, 2003.

-FERNÁNDEZ SANTOS, A., *Maiakovski y el cine*, Barcelona, Tusquets, 1974.

-FERRARIS, M., "Jacques Derrida. Deconstrucción y Ciencias del espíritu" (1987), en ASENSI, M., 1990, pp. 339-395.

-FLAKER, A., "Shklovsky and the History of Literature: A Footnote to Erlich's *Russian Formalism*", en JACKSON R. L. & RUDY S. (eds.), 1985, pp. 57-67.

-FONTAINE, J., *El Círculo Lingüístico de Praga* (1974), versión española en Madrid, Gredos, 1980.

-FRANK, J., *Trough the Russian Prism. Essays on Literature and Culture*, Princeton, Jersey, New Princeton University Press, 1990.

-FREUD, S., "Lo ominoso" (1919), en *Obras completas. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras* (1917-1919), Buenos Aires, Amorrortu, 1988, pp. 217-251.

-FUENTES, C., *Aura*, Madrid, Alianza Cien, 1994.

-GADAMER, H. G., *Verdad y método* (1975), Salamanca, Ediciones Sígueme, 1984.

-GALUSHKIN, A., *Gamburgskij sčët*: *stat'i, vospominanija, esse* (1914-1933), Moscú, Sovetskij pisatel', 1990.

-GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del Formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973.

-"Crítica formal y función crítica", en *Lexis*, Perú, I, 2, 1977a, pp. 187-209.

- *Formación de la Teoría Literaria moderna. (Poética Horaciana. Renacimiento europeo)*, 1977b, Madrid, CUPSA, Vol. I.
- "Lingüística, Literariedad/Poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)" en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, 1979, pp. 125-170.
- *Formación de la Teoría Literaria moderna (Teoría manierista. Siglo de Oro*), 1980, Murcia, Universidad, Vol. II.
- "La poética lingüística y el análisis literario de textos", en *Tránsito*, 1981, pp. 1-11.
- "Más allá de los 'ismos': Sobre la imprescindible globalidad crítica", en AULLÓN DE HARO, P. (ed.), 1984, pp. 347-387.

-Teoría de la Literatura: la construcción del significado poético, Madrid, Cátedra,1989, (segunda edición corregida y ampliada, Madrid, Cátedra, 1994).

-GARCÍA BERRIO, A., & HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M. T., *Crítica literaria. Introducción al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004.

-GARCÍA GABALDÓN, J. (ed.), *Lingüística rusa moderna*, Madrid, Asociación Española de Eslavistas, 1997.

-"La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria", en Bozal, V. (ed.), 1999, pp. 39-59.

-"Víctor Sklovski", en Bozal, V. (ed.), 1999, pp. 60-63.

-"Yuri Tiniánov", en Bozal, V. (ed.), 1999, pp. 64-66.

-"Mijail Bajtín", en Bozal, V. (ed.), 1999, pp. 67-70.

-GARDNER, H., *Arte, mente, cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad* (1982), Barcelona, Paidos, 1993.

-GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.

-(comp.) *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/ Libros, 1997, pp. 43-65.

-GASCHÉ, R., "La Deconstrucción como crítica" (1979), en ASENSI, M., 1990, pp. 253-305.

-GENETTE, G., "Lenguaje poético, poética del lenguaje" (1968), en *Estructuralismo y Literatura*, 1972, pp. 51-81.

-*Mimologiques. Voyage en Cratylie*, París, Seuil, 1976.

-*Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.

-*Métalepse. De la figure à la fiction*, París, Seuil, 2004.

-GISSELBRECHT, A., "Victor Chklovski", en *La nouvelle critique*, 1967, n.º 8-9, pp. 33-34.

-GOGUEN, J. A. (ed.), *Art and the Brain*. Tres tomos correspondientes a los volúmenes 6 (n.º 6-7, 1999), 7 (n.º 8-9, 2000) y 11 (n.º 3-4, 2004) de la revista *Journal of Consciousness Studies*, Imprint Academic, 1999-2004.

-GONZÁLEZ GARCÍA, A. et alt (eds.), *Escritos de arte y vanguardia 1900/1945* (1979), Madrid, Istmo, 2003.

-GONZÁLEZ-MARÍN, C., "Jacques Derrida: leer lo ilegible", entrevista a Jacques Derrida en *Revista de Occidente*, n.º 62-63, julio-agosto de 1986, pp. 160-182.

-GORDON, S., "Algunas notas sobre el formalismo ruso", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 462, diciembre de 1988, pp. 127-136.

-GOURFINKEL, N., "Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie", en *Le monde slave*, n.º 2, París, 1929, pp. 234-263.

-GOURIANOVA, N., *Livres futuristes russes*, París, La Hune, 1993

-GREENFELD, L., "Russian Formalist Sociology of Literature: A Sociologist's Perspective", en *Slavic Review*, Vol. 46, n.º 1 (primavera de 1987), pp. 38-54.

-GREIMAS, A. J., "Las relaciones entre la lingüística estructural y la poética" (1967), en *Estructuralismo y Lingüística*, 1971, pp. 163-177.

-(et alt), *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976.

-GUILLÉN, C., "De la forma a la estructura: fusiones y confusiones" (1974), capítulo IV de *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 139-176.

-GÜNTHER, H. (comp.), *Marxismus und Formalismus, Dokumente einer Literaturtheoretischen Kontroverse*, 1973, versión italiana en Nápoles, Guida Editori, 1975.

-HANSEN-LÖVE, A., *Der russische Formalismus*, Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.

-"Le Formalisme russe", capítulo X de la *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle. La Révolution et les annés vingt*, Libraire Arthème Fayard, 1988, pp. 618-656.

-HARKINS, W. E., "Slavic Formalist Theories in Literary Scholarship", en *Word*, Vol. 7, 1951, pp. 177-185.

-HARTMAN, G., "El destino de la lectura" (1975), en ASENSI, M., 1990, pp. 217-449.

-HEIDEGGER, M., "El origen de la obra de arte" (1935-36), en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1998, (pp. 11-62).

-HEINRITZ, R., *Kleists Erzähltexte. Interpretation nach formalistischen Theorieansätzen*, Verlag Palm & Enke Erlangen, 1983.

-HEJINIAN, L., "Afterword", en SHKLOVSKI, V., *Third Factory* (1926), Chicago, Dalkey Archive Press, 2002, pp. 99-105.

-HELLER, L., "Des signes et des fleurs, ou Victor Chklovski, Broder Christiansen et la 'sémiologie formaliste'", en DEPRETTO-GENTY, C., 2005a, pp. 201-215.

-HENRY-SAFIER, H., "Ju Tynjanov: Théorie du metre, théorie du rythme", *Revue des Études Slaves* LV/3, 1983, pp. 425-429.

-HODGSON, P., "Viktor Shklovsky and the Formalist Legacy: Imitation/ Stylization in Narrative Fiction", en JACKSON R. L. & RUDY S. (eds.), 1985, pp. 195-212.

-HOLENSTEIN, E., "Jakobson's Philosophical Background" (1984), en POMORSKA, K., 1987, pp. 15-31.

-HOLQUIST, M., "Bakhtin and the Formalists: History as Dialogue", en JACKSON R. L. & RUDY S. (eds.), 1985, pp. 82-95.

-IAKUBINSKI, L., "Sobre el discurso dialógico" (1923), en VOLEK, E., 1995, pp. 171-188.

-ISER, W., "La ficcionalización: Dimensión antropológica de las ficciones literarias" (1990), en GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., (comp.), 1997, pp. 43-65.

-JACCARD, J. P., "Du futurisme au formalisme. Chklovski en 1913. *La résurrection du mot*", en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 37-54.

-JACKSON, R., "Lo 'oculto' de la cultura" (capítulo octavo de *Fantasy: The Literature of Subversión*, Londres y Nueva York, Methuen, 1981), en ROAS, D., 2001, pp. 141-152.

-JACKSON R. L. & RUDY S. (eds.), *Russian Formalism: A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich*, New Haven, Yale Center for International and Area Studies, 1985.

-JAKOBSON, R., "Sobre el realismo artístico" (1921), en TODOROV, T., 1970, pp. 71-79.

-"Los problemas fundamentales de la versología" (1921-1926), en VOLEK, E., 1995, pp. 43-61.

-"Sur les présupositions de la slavistique russe aujourd'hui" (1929), en *Prague Poésie Front Gauche*, Cahiers trimestriels du Collectif CHANGE, Ed. Seghers/ Laffont, febrero de 1972, pp. 182-183.

-"The Dominant" (1935), en MATEJKA, L. & POMORSKA, K., 1978, pp. 82-87.

-"Discusión sur le travail en commun et la critique à gauche" (1938), en *Prague Poésie Front Gauche*, Cahiers trimestriels du Collectif CHANGE, Ed. Seghers/ Laffont, febrero de 1972, pp. 94-98.

-"La lingüística y la poética" (1958), en SEBEOK, TH. A., 1974, pp. 125-173.

-"Hacia una ciencia del arte poético" (1965), introducción a la antología del Formalismo ruso de TODOROV, T., 1970, pp. 7-10.

-"Entretien de 16 août 1968 à Brno", en *Prague Poésie Front Gauche*, Cahiers trimestriels du Collectif CHANGE, Ed. Seghers/ Laffont, febrero de 1972, pp. 99-101.

-"Mutations en Linguistique. Sur le 1er Congrès International de Linguistes de La Haya", en *Prague Poésie Front Gauche*, Cahiers trimestriels du Collectif CHANGE, Ed. Seghers/ Laffont, febrero de 1972, pp. 185-187.

-*Questions de poétique*, París, Seuil, 1973.

-*Lingüística, Poética, Tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska* (1980), Barcelona, Crítica, 1981.

-"Réponses", en *Poétique*, n.º 57, febrero de 1984, pp. 3-25.

-*Une vie dans le langage. Autoportrait d'un savant*, París, Minuit, 1984.

-*Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal* (1985), México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

-*Jakobson-Budetljanin*, 1992, versión inglesa como *My Futurist Years*, New York, Marsilio Publishers, 1997.

-JAKOBSON, R., & MUKAŘOVSKÝ, J., "Formalisme russe et structuralisme tchèque" (1935), en *Change*, 3, 1969, pp. 54-60.

-JAMESON, F., *The prison-house of language. A critical account of structuralism and Russian formalism*, Princeton University Press, 1972 (versión española en Barcelona, Ariel, 1980).

-JANECEK, G., *Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego State University Press, 1996.

-JANGFELDT, B., "L'avant-garde russe et le pouvoir: le futurisme russe de 1917 à 1919", en *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle. La Révolution et les annés vingt*, Libraire Arthème Fayard, 1988, pp. 39-50.

-JAUSS, H. R., "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria" (1967), en GUMBRECHT, H. U., *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 37-114.

-JLEBNIKOV, V., "Livre des préceptes", en *Poétique*, n.º 1, 1970, pp. 112-126.

-*Zanguezi et autres poèmes*, París, Flammarion, 1996, pp. 9-31.

-KANE, J. "Poetry As Right-Hemispheric Language", en *Journal of Consciousness Studies*, 11, n.º 5-6, 2004, pp. 21-59.

-KAVERIN, V., "Portrait de Tynjanov", en *Littérature*, nº 95, París, Larousse, octubre de 1994, pp. 56-64.

-KNAPP, S., *Literary Interest. The Limits of Anti-Formalism*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1993.

-KOLCHEVSKA, N., "Toward a 'Hybrid' Literature: Theory and Praxis of the *Faktoviki*", en *The Slavic and East European Journal*, Vol. 27, n.º 4 (primavera de 1983), pp. 452-464.

-KONOPNICKI-MIOT, D., *Contribution à l'histoire du Structuralisme européen: Les Formalistes russes (1914-1929)*, tesis leída en París VIII, en 1993, 586 pp.

-KRISTEVA, J., "Victor Chklovski un précurseur des modernes", en *Libération*, miércoles 12 de diciembre de 1984, p. 33.

-KRUCHËNIJ, A., "Les nouvelles voies du mot (langue du futur mort au symbolisme)" (1913), en SHKLOVSKI, V., 1985, pp. 77-90.

-LANGER, E. J., *La mente creativa* (1989), Barcelona, Paidós, 1990.

-LANGER, S., *Feeling and Form* (1953), versión española en Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.

- *Problems of Art* (1957), versión española en Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1966.

-LANNE, J. C., "Šklovskij: De la Resurrection du Verbe Poétique", en *Revue des Études Slaves* LV/4, 1983, pp. 577-585.

-"B. Ejxenbaum et les voies de la recherche littéraire", *Revue des Études Slaves* LVII/1, 1985, pp. 45-56

-"Les principes de la critique littéraire chez Tynjanov", en *Littérature*, nº 95, París, Larousse, octubre de 1994, pp. 84-92.

-"La poésie de Velimir Khlebnikov", introducción a JLEBNIKOV, V., 1996, pp. 9-31.

-"Viktor Chklovski, théoricien du verbe poétique futurien", en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 55-66.

-LATIMER, B., "Shklovsky the Postmodernist: Toward a Political Formalism" (1999), en http://www.gradnet.de/papers/pomo2.archives/pomo99.papers/Latimer99.htm.

-LAWTON, A., "Russian and Italian Futurist Manifestoes", en *The Slavic and East European Journal*, Vol. 20, n.º 4 (invierno de 1976), pp. 405-426.

-LECLANCHE-BOULÉ, C., *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, Valencia, Campgràfic Editors, 2003.

-LEMON, L. T. & REIS, M. J., *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1965.

-LENTINI, J. *Velimir Khlebnikov. Antología poética y Estudios críticos*, Barcelona, Laia, 1984.

-LIBERMAN, A., "Roman Jakobson and His Contemporaries on Change in Language and Literature (The Teleological Criterion)" (1984), en POMORSKA, K., 1987, pp. 145-155.

-LIVSHITS, B., *L'Archer à un oeil et demi*, traducido por E. Sébald & V. y J. C. Marcadé, en Lausanne, L'Age d'Homme, 1971.

-LODDER, CH., *El constructivismo ruso* (1983), Madrid, Alianza, 1988.

-LOTMAN, I., "Asimetría y diálogo" (1983), en *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 43-60.

-LUPORINI, M. B., "Jurij Tynjanov face au problème du personnage-auteur dans le *Voyage à Arzroum* de Puškin", *Revue des Études Slaves* LV/3, 1983, pp. 431-436.

-MACKSEY, R. & DONATO, E. (comps), *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista* (1970), Barcelona, Barral Editores, 1972.

-MAIAKOVSKI, V., *Yo mismo. Cómo hacer versos*, Madrid, Comunicación (Alberto Corazón Ed.), 1971.

-*Lettres à Lili Brik* (1917-1930), París, Gallimard, 1969.

-MANDELKER, A., "Russian Formalism and the Objetive Analyse of Sound in Poetry", en *The Slavic and East European Journal*, Vol. 27, n.º 3, otoño de 1983, pp. 327-338.

-MARCADÉ, J. C., "La reception de Leskov par B. M. Ejxenbaum", *Revue des Études Slaves* LVII/1, 1985, pp. 159-168.

-MARTÍNEZ GARCÍA, J. A., *Propiedades del lenguaje poético*, Universidad de Oviedo, 1975.

-MATAMORO, B., "La crítica formalista", en *Saber y literatura. Por una epistemología de la crítica literaria*, Madrid, Ed. de la Torre, 1980, pp. 71-82.

-MATEJKA, L. "Sociological Concerns in the Moscow Linguistic Circle" (1984), en POMORSKA, K., 1987, pp. 307-312.

-MATEJKA, L. & POMORSKA, K., *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, MIT Press, 1978.

-MCLEAN, H., "Majakovskij's 'How to Make Verses' and Jakobson's Theory of Verse" (1984), en POMORSKA, K., 1987, pp. 33-48.

-MENKE, CH., *La soberanía del arte: La experiencia estética según Adorno y Derrida* (1991), Madrid, Visor, 1997.

-MILLS TODD, W., "Literature as an Institution: Fragments of a Formalist Theory", en JACKSON R. L. & RUDY S. (eds.), 1985, pp. 15-26.

-MORSON, G. S., "Return to Genesis: Russian Formalist Theories of Creativity", en JACKSON R. L. & RUDY S. (eds.), 1985, pp. 173-194.

-MUKAŘOVSKÝ, J., "Del llamado autotelismo del lenguaje poético" (1933), en *Signo, Función y Valor. Estética y Semiótica del arte de Jan Mukařovský.* Edición, introducción y

traducción de Jarmila Jandová y Emil Volek. Santafé de Bogotá, Plaza & Janés Editores Colombia S.A., 2000, pp. 74-87.

-"En torno a la traducción checa de *Teoría de la prosa* de Shklovskij (1934), en MUKAŘOVSKÝ, J., 2000, pp. 56-64.

-"El arte como hecho sígnico" (1934), en MUKAŘOVSKÝ, J., 2000, pp. 88-95.

-"La denominación poética y la función estética del lenguaje" (1936), en MUKAŘOVSKÝ, J., 2000, pp. 96-104.

-"Función, norma y valor estéticos como hechos sociales" (1936), en MUKAŘOVSKÝ, J., 2000, pp. 127-204.

-"El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria" (1940), en MUKAŘOVSKÝ, J., 2000, pp. 270-289.

-"El dinamismo semántico del contexto" (1940), en MUKAŘOVSKÝ, J., 2000, pp. 105-114.

-"La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte" (1943), en MUKAŘOVSKÝ, J., 2000, pp. 415-456.

-"El concepto de totalidad en la teoría del arte" (1945), en MUKAŘOVSKÝ, J., 2000, (pp. 290-302).

-MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, G., *Bergson (1859-1941)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1996.

-NACHTAILER SLOBIN, G., "The Formalist Series 'Masters of Contemporary Literature' and the Literary Polemic of the 1920s", en JACKSON R. L. & RUDY S. (eds.), 1985, pp. 44-56.

-NAIMAN, E., "Shklovsky's dog and Mulvey's Pleasure: The secret life of defamiliarization", en *Comparative Literature*, Fall 1998, extraído de internet (ProQuest Information and Learning Company).

-NAKOV, A., "La 'Stratification des hérésies'", en SKLOVSKI, V., *Resurrection du mot et Littérature et Cinématographe*, 1985, pp. 13-59.

-NANDORFY, M. J., "La literatura fantástica y la representación de la realidad" (1991), en ROAS, D., 2001, pp. 243-261.

-NAVAJAS, G., "El formalismo ruso y la teoría de la ficción", en *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987, pp. 171-190.

-NICHOLAS, M. A., "Formalist Theory Revisited: On Šklovskij 'On Pil'njak'", en *The Slavic and East European Journal*, Vol. 36, n.º 1, 1992, pp 68-83.

-NIETO JIMÉNEZ, L., "El concepto de forma en los formalistas rusos", en *Studia Philologica Salmanticensia*, n. 4, 1980, pp. 203-220.

-NOVIKOV, V., "Les lois naturelles de la littérature", en *Littérature*, nº 95, París, Larousse, octubre de 1994, pp. 65-74.

-"'Nous avons déjà le malheur d'avoir trop d'esprit'. Lettre à Iouri Tynianov", en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 188-202.

-NÚÑEZ RAMOS, R., *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1998.

-OLESHA, I., *Pas de jour sans une ligne*, traducidas al francés por Paul Lequesne en Lausanne, L'Age d'Homme, 1995.

-PANCHENKO, O., *Viktor Šklovskij: Tekst, Mif, Real'nost' (k probleme literaturnoj i jazykoboj ličnosti)*, Uniwersytet Szczeciński, 1997.

-PÉREZ CARREÑO, F., "El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte", en BOZAL, V. (ed.), 1999, pp. 255-267.

-PIKE, CH. (ed.), *The Futurist, the Formalists, and the Marxist Critique*, Londres, Ink Links Ltd., 1979.

-PLATÓN, *Crátilo*, edición de J. L. Calvo en *Diálogos*, vol. II, Madrid, Gredos, 1992, pp. 339-461.

-POGGIOLI, R., "Russian Futurism, Xlebnikov, Esenin", en *The Slavic and East European Journal*, Vol. 2, n.º 1 (primavera de 1958), pp. 3-21.

-POMORSKA, K., *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*, La Haya-París, Mouton, 1968.

-(ed. et alt.), *Language, Poetry, and Poetics. The Generation of the 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Maiakovskij*, Actas del Primer Coloquio Roman Jakobson (Mit, 5 y 6 de octubre de 1984), Berlín, Nueva York, Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987.

-POZNER, Vladímir, *Panorama de la Littérature russe contemporaine*, París, Éditions Kra, 1929.

-POZNER, Valérie, *V. Šklovskij, scénariste et théoricien du cinéma pour les années 1919-1931*, tesis doctoral leída en la Universidad de París IV, en 1996.

-"Victor Chklovski, ou la théorie littéraire à l'épreuve du cinématographe", prefacio a la edición francesa de *Tercera fábrica*, traducida en 1998, por V. Posener y P. Lequesne, París, L'Esprit des péninsules, pp. 9-14.

-"La fin du baroque et l'art de la continuité. Victor Chklovski dans les années trente: un virage théorique?", en DEPRETTO-GENTY, C., 2005a, pp. 216-233.

-"'En phase avec l'époque', mais sans l'emphase de l'époque. Chklovski dans les années trente", en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 146-153.

-POZUELO YVANCOS, J. M., *La lírica amorosa de Quevedo. Estudio de Crítica Estilística*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1977.

-*El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1979.

-"Poética formalista y desautomatización", capítulo primero de su obra *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988a, pp. 19-68.

- *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988b.

-PRADA OROPEZA, R., *La autonomía literaria. Formalismo ruso y Círculo de Praga*, 1977, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, México.

-PUJANTE SÁNCHEZ, J. D., *Mimesis y Siglo XX* , Murcia, Universidad, 1992.

-REISZ, S., "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales" (capítulo noveno de *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989), en ROAS, D., 2001, pp. 193-221.

-RICOEUR, P., "Estructura, palabra y acontecimiento" (1967), en *Estructuralismo y Lingüística*, 1971, pp. 71-95.

-RIKER, M., "Reading Viktor Shklovsky with a little bit about Jonathan Franzen", en http://www.centerforbookculture.org/context/no13/riker.html

-RINNER, F., "La théorie des polysystèmes", en *Après le structuralisme*, Publications de l'Université de Provence, 1998, pp. 27-40.

-ROAS, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/ Libros, 2001.

-ROBEL, L., "Notes fragmentaires pour une étude des rapports entre Eisenstein et Tynianov", en *Change*, 2, 1969, pp. 57-60.

-*Manifestes futuristes russes*, París, Les Editeurs Français Reunís, 1971.

-"Théorie et création dans l'oeuvre de Tynjanov", *Revue des Études Slaves* LV/3, 1983, pp. 451-455.

-"Un trio prodigieux", en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 3-13.

-ROBEY, D., *Structuralism: An Introduction*, Oxford University Press, 1973 (vers. esp. en Madrid, Alianza, 1976).

-RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M., *Los formalistas Rusos y la Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Júcar, 1991.

-*Teoría de la Literatura Eslava*, Madrid, Síntesis, 1995.

-ROSENBERG, K., "The Concept of Originality in Formalist Theory", en JACKSON R. L. & RUDY S. (eds.), 1985, pp. 162-172.

-RUDY, S., "Jakobson-Aljagrov and Futurism" (1984), en POMORSKA, K., 1987, pp. 277-290.

-"Introducción" a *Jakobson-Budetljanin*, 1992, versión inglesa como *My Futurist Years*, New York, Marsilio Publishers, 1997, pp. ix-xxvi.

-RUSINKO, E., "Acmeism, Post-Symbolism, and Henri Bergson", en *Slavic Review*, Vol. 41, n.º 3 (otoño de 1982), pp. 494-510.

-SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, R., "Estética y fenomenología", en Bozal, V., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. 2, Madrid, Visor, 1996, pp. 118-129.

-SANMARTÍN, P., "Desautomatización y creación", en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,* n.º 22, 2004, pp. 249-269.

-SAPORTA, S., "La aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje poético" (1958), en SEBEOK, TH. A., 1974, pp. (41-61).

-SARTRE, J. P., "Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje" (1947), en *Escritos sobre literatura 1*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 93-110.

-SAUSSURE, F., *Curso de lingüística general* (1916), Madrid, Akal, 1980.

-SCHEFSKI, H. K., "The Changing Focus of Eikhenbaum's Tolstoi Criticism, *Russian Review*, Vol. 37, n. 3, julio de 1978, pp. 298-307.

-SCHERR, B., "Formalism, Structuralism, Semiotics, Poetics, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 31, 1987, pp. 127-140.

-SCHMIDT, S. J., "La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad. La ficción y la literatura" (1984), en GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., 1997, pp. 207-238.

-SEBEOK, TH. A., *Estilo del lenguaje*, , Madrid, Cátedra, 1974.

-SEGERS, R. T., *The Evaluation of Literary Texts. An experimental Investigation into the Rationalization of Value Judgements with Reference to Semiotics and Esthetics of Reception*, Lisse (Netherlands), The Peter de Ridder Press, 1978.

-SEGRE, C., *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1970.

-SHELDON, R., *Viktor Borisovič Shklovsky: Literary Theory and Practice, 1914-1930*, tesis doctoral, Universidad de Michigan, 1966.

-"At the Front-Summer 1917", *Russian Review*, Vol. 26, n.º 3, julio de 1967, pp. 219-230.

-"Sklovskij, Gor'kij, and the Serapion Brothers", en *The Slavic and East European Journal*, Vol. 12, n.º 1 (primavera de 1968), pp. 1-13.

-"Shklovsky's 'Zoo' and Russian Berlin", en *Russian Review*, Vol. 29, n.º 3 (Julio de 1970), pp. 262-274.

-Reseña a la versión inglesa de *O Maiakovskom* (1940), *Mayakovsky and His Circle,* por Lily Feiler en Nueva York, Dodd, Mead & Company, 1972, en *Russian Review*, Vol. 32, n.º 4, octubre de 1973, pp. 445-446.

-"Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender", en *Slavic Review*, Vol. 34, n.º 1 (marzo de 1975), pp. 86-108.

-"Reply to Victor Erlich", en *Slavic Review*, Vol. 35, n.º 1 (marzo de 1976), pp. 119-121.

-*Viktor Shklovsky: An International Bibliography of Works by and about Him*, Ed. Ardis, Ann Arbor, 1977.

-SHERWOOD, R., "Viktor Shklovsky and the development of early Formalist Theories on Prose Literature", en BANN, S. & BOWLT, J. E. (eds.), 1973, pp. 26-40.

-"Early Formalist Theories in a Modern Context", en *Essays in Poetics. The Journal of the British Neo-Formalist Circle*, vol. 1, nº.1, abril de 1976, pp. 1-31.

-SHKLOVSKI, V., "Resurrection du mot" (1914), en SHKLOVSKI, V., *Resurrection du mot et Littérature et Cinématographe*, traducido del ruso por A. Robel en París, Ed. Gérard Lebovici, 1985, pp. 63-74.

-"On Poetry and Trans-Sense Language" (1916), traducido del ruso por G. Janecek y P. Mayer en *October*, n.º 34, Fall 1985, pp. 3-24.

-"El arte como artificio" (1917), en TODOROV, T., 1965a, pp. 55-70.

-"La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo" (1919a) en VOLEK, E., 1992, pp. 123-156.

-"¡Ea, ea, marcianos!" (1919b), en VOLEK, E., 1992, pp. 37-40.

-"Rozanov: La obra y la evolución literaria", (1921a), en VOLEK, E., 1992, pp. 171-176.

-"Cómo está hecho *Don Quijote*: los discursos de Don Quijote" (1921b), en VOLEK, E., 1995, pp. 137-147.

-"Sterne's *Tristam Shandy*" (1921c), en LEMON, L. T. & REIS, M. J., 1965, pp. 25-57.

-"*Eugenio Oniegin*: Pushkin y Sterne", (1923a), en VOLEK, E., 1992, pp. 187-189.

-*El viaje sentimental: memorias* (1923b), Barcelona, Anagrama, 1973.

-*Zoo o Cartas no de amor* (1923c) Barcelona, Anagrama, 1972.

-*La marche du cheval* (1923d), traducido por M. Pétris en París, Ed. Champ Libre, 1973.

-"Form and Material in Art" (1923e), en http://www.centerforbookculture.org/context/no2/shklovsky.html.

-"Littérature et Cinématographe" (1923f), en SKLOVSKI, V., *Resurrection du mot et Littérature et Cinématographe*, traducido por A. Robel en París, Ed. Gérard Lebovici, 1985, pp. 93-146.

-"Isaac Babel. Romance critique" (1924), en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 221-227.

-"The Mystery Novel: Dicken's *Little Dorrit* (1925a), en MATEJKA, L. & POMORSKA, K., 1978, pp. 220-226.

-"La construcción del relato y la novela", (1925b) en TODOROV, T., 1970, pp. 127-146.

-*O teorii prozy* (1925), Moscú, 1929; versión francesa de G. Verret, Lausana, Editions L'Age d'Homme, 1973.

-*Third Factory* (1926a), traducción de R. Sheldon en 1977, edición de 2002 en Chicago, Dalkey Archive Press.

-*La troisième fabrique* (1926), traducción de V. Posener y P. Lequesne, París, L'Esprit des Péninsules, 1998.

- "Carta a Tynianov", 1926b, en VOLEK, E., 1992, pp. 59-61.

-*Il mestiere dello scrittore e la sua tecnica* (1927a), Florencia, Liberal Libri, 1999.

-*Technique du métier d'écrivain* (1927), traducido por P. Lequesne, París, L'Esprit des Péninsules, 1997.

-"Lettre inédite à Elsa Triolet" (1927b), en *Recherches croisées Aragon/ Elsa Triolet* n.º 4, 1992, Groupe de Recherche sur ARAGON et Elsa TRIOLET du CNRS & Fonds Elsa TRIOLET-ARAGON du CNRS (París) & GRELIS (Besançon), pp. 44-51.

-"Poesía y Prosa en el cine" (1927c), en ALBÈRA, F. (comp.), 1996, pp. 135-138.

-*Materiali e leggi di trasformazione stilistica (Saggio su Guerra e Pace)*, versión italiana de Monica Guerrini en Patriche Editrice, Parma-Lucca, 1978.

-"Trois lettres de Viktor Chklovski" (1924 y 1934), en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 119-128.

-"Sur la technique de la prose épurée du 'sujet'" (1929a), en CONIO, G., 1987, pp. 191-194.

-"De l'écrivain et de la production" (1929b), en CONIO, G., 1987, pp. 199-202.

-"En conclusión" (1929c), en CONIO, G., 1987, p. 203.

-"De la maladie des gens forts. Du baroque. De sa fin" (1932), en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 154-159.

-*Marco Polo* (1936), Barcelona, Bruguera, 1982.

-*Maiakovski* (1940), Barcelona, Anagrama, 1972.

-*Léon Tolstoï I. 1828-1870* (1963), traducido por A. Robel, en París, Gallimard, 1969.

-*Il était une fois* (*Zhili Byli*, 1961-1966), versión francesa de M. Zonina y J. Ch. Bailly en París, Christian Bourgois Éditeur, 2005.

-*Sobre la prosa literaria* (*Povesti o proze*, 1966), Barcelona, Planeta, 1971a.

-*Cine y lenguaje* (1967), Barcelona, Anagrama, 1971b.

-*La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo* (1970), Madrid, Comunicación, 1973.

-"Bábel" (1971) en BÁBEL, I., *Cuentos de Odessa y otros relatos*, Madrid, Alianza, pp. 9-12.

-*Eisenstein* (*Kniga ob Eizenstejne*, 1972), Barcelona, Anagrama, 1973.

-“Le forage des profondeurs” (1974), prólogo a las memorias de OLESHA, I., 1995, pp. 9-17.

-*La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo símil* (1974), Barcelona, Planeta, 1975.

-“Preliminar” (1975), en STERNE, L., *Tristam Shandy*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 9-24.

-SOLA, A., *Le futurisme russe*, París, PUF, 1989.

-SPECK, S., *Von Šklovski zu de Man. Zur Aktualität formalistischer Literaturtheorie*, Munich, Fink, 1997.

-STANKIEWICZ, E. (ed.), *A Baudouin de Courtenay Anthology*, Bloomington/ London, Indiana University Press, 1972.

-STEINER, P., *Russian Formalism. A Metapoetics*, Cornell University Press, 1984 (versión española en Madrid, Akal, 2001).

-“The Praxis of Irony: Viktor Shklovsky’s *Zoo*”, en JACKSON R. L. & RUDY S. (eds.), 1985, pp. 27-43.

-STRIEDTER, J., *Literary Structure, Evolution and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered,* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1989.

-SURACE, E., “La question parodique: du Formalisme à l’approche anglo-saxonne. Application d’une méthode au “Miracle des roses” de Jules Laforgue”, en *Après le structuralisme*, Publications de l’Université de Provence, 1998, pp. 41-54.

-SUS, O., “Le Formalisme et le Préstructuralisme tchèques (*Essai de typologie*)”, en *Prague Poésie Front Gauche*, Cahiers trimestriels du Collectif CHANGE, Ed. Seghers/ Laffont, febrero de 1972, pp. 190-198.

-TAGLIAVINI, H., “Tynianov et Heine”, *Revue des Études Slaves* LV/3, 1983, pp. 483-496.

-THOMPSON, E. M., *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*, The Hague-Paris, Mouton, 1971.

-TINIÁNOV, J., “Dostoievski et Gogol. Contribution à la théorie de la parodie” (1919), en WEINSTEIN, M., 1996, pp. 135-171.

-“Tesis sobre la parodia (1921a), en VOLEK, E., 1992, pp. 169-168.

-“Les formes du verse de Nekrassov” (1921b), en TINIÁNOV, J., 1991, pp. 196-211.

-“ Tiouttchev et Heine” (1922a), TYNJANOV, J., 1991, pp. 181-195.

-“Sobre la composición de *Eugeni Onegin* (1922b), en CORAZÓN, A. (ed.), 1973, pp. 143-166.

-“La question Tiouttchev” (1923a), en WEINSTEIN, M., 1996, pp. 173-191.

-“La noción de construcción” (1923b), en TODOROV, T., 1970, pp. 85-88.

-“Prólogo a *El problema del lenguaje del verso*” (1923c), en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 231-233.

-“Ritmo como factor constructivo del verso” (1924a), en VOLEK, E., 1995, pp. 63-86.

-“La semántica de la palabra en el verso” (1924b), en VOLEK, E., 1995, pp. 87-98.

-“Fábula, *siuzhet*, estilo” (1924c), en VOLEK, E., 1995, pp. 165-170.

-“Le littéraire aujourd’hui” (1924d), en WEINSTEIN, M., 1996, pp. 193-215.

-“El hecho literario” (1924e), en VOLEK, E., 1992, pp. 205-225.

-“Interval (To Boris Pasternak)” (1924f), en PIKE, CH. (ed.), 1979, pp. 106-143.

-“Revue, critique, lecteur et écrivain” (1924g), en *Action poétique*, n.º 77, 1979, pp. 4-6.

-“Réduction du personnel” (1924h), en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 228-231. Existe una traducción anterior como “La réduction des effectifs”, en *Action poétique*, n.º 77, 1979, pp. 62-64.

-“Les archaïstes et Puchkine” (1926a), en TINIÁNOV, J., 1991, pp. 42-181.

-“Le scénario” (1926b), en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 233-235.

-“Cinéma: sujet et fable” (1926c), en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 235-237.

-“Sobre la evolución literaria” (1927), en TODOROV, T., 1970, pp. 89-101.

-“About Khlebnikov” (1928), en PIKE, CH. (ed.), 1979, pp. 144-157.

“Comment nous écrivons” (1930), en *Action poétique*, n.º 77, 1979, pp. 34-40.

-*Puškin u ego sovremenniki*, Moscú, 1966.

-*Poetika, Istorija literatury, Kino*, Moscú, Nauka, 1977.

-*Formalisme et Histoire littéraire*, traducido del ruso por C. Depretto-Genty, en Lausanne, L’Age d’Homme, 1991.

-TINIÁNOV, J. & JAKOBSON, R., “Problemas de los estudios literarios y lingüísticos” (1928), en TODOROV, T., 1970, pp. 103-105.

-TODOROV, T., *Théorie de la littérature,* París, Seuil, 1965a, versión española en Madrid, siglo XXI, 1970.

-"L'Héritage méthodologique du Formalisme", *L'Homme*, 1965b, enero-marzo, pp. 64-83.

-"Formalistes et futuristes", en *Tel Quel*, n.º 35, 1968, pp. 42-45.

-"Le nombre, la lettre, le mot", en *Poétique*, n.º 1, 1970a, pp. 102-111.

-"Lenguaje y Literatura", en MACKSEY, R. & DONATO, E., 1970B, pp. 143-151.

-*Introducción a la literatura fantástica* (1970c), Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.

-"Prefacio" a JAKOBSON, R., 1984, pp. 7-13.

-*Poétique. Qu'est-ce que le structuralisme?* (1968), París, Seuil, segunda edición de 1973.

-"El análisis estructural de la Literatura. Los cuentos de Henry James", en D. Robey, 1976, pp.111-151.

-*Crítica de la crítica* (1984), Barcelona, Paidos, 1991.

-TOMAN, J., "A Marvellous Chemical Laboratory and its Deeper Meaning: Notes on Roman Jakobson and the Czech Avant-Gard Between the Two Wars" (1984), en POMORSKA, K., 1987, pp. 313-346.

-TOMASHEVSKI, B., "Literatura y biografía" (1923), en VOLEK, E., 1992, pp. 177-186.

-"Verso y ritmo" (1925-1928a), en VOLEK, E., 1995, pp. 99-111.

-"Fábula y *siuzhet*" (1925-1928b), en VOLEK, E., 1995, pp. 149-163.

-"La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie" (1928a), en *Revue des études slaves*, n.º 4, París, 1928, pp. 226-240

-*Teoría de la literatura* (1928b), Madrid, Akal, 1982.

-TRETIAKOV, S., *Dans le front gauche de l'art*, París, François Maspero, 1977.

-TROTSKI, L., *Obras, 7. Literatura y revolución* (1924), Madrid, Akal, 1979.

-TRNKA, B., "La lingüística estructural del Círculo de Praga", en ARGENTE, J. A. (comp.), 1972, pp. 13-29.

-VALÉRY, P., *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990.

-VALLIER, D., "Jakobson poète", en *Poétique*, n.º 57, febrero de 1984, pp. 26-36.

-VAN SCHOONEVELD, C. H., "Linguistic Structure and Autopoiesis" (1984), en POMORSKA, K., 1987, pp. 123-142.

-VAX, L., *Arte y literatura fantásticas* (1960), Buenos Aires, Eudeba, 1973.

-*Las obras maestras de la literatura fantástica* (1979), Madrid, Taurus, 1980.

-VESELOVSKI, A., "Sobre el método y los problemas de la literatura como ciencia" (1870), traducción de J. García Gabaldón en *Analecta Malacitana*, XX, 2, 1997, pp. 657-579.

-VIDAL BENEYTO, J., *Posibilidades y límites del análisis estructural: Una investigación concreta en torno a lenguaje y poesía*, Madrid, Editora Nacional, 1981.

-VILAR, G., "Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort", en Bozal, V. (ed.), 1999, pp. 190-201.

-"Theodor W. Adorno: una estética negativa", en Bozal, V. (ed.), 1999, pp. 208-212.

-VILLANUEVA, "The Legacy of Jakobson's Linguistics Poetics", en *Poetics Today*, vol.7, n.º 2, 1986, pp. 331-339.

-*Teorías del Realismo Literario*, Madrid, Instituto de España - Espasa-Calpe, 1992.

-VOLEK, E., *Metaestructuralismo. Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*, Madrid, Fundamentos, 1985.

-*Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Vol. 1, Madrid, Fundamentos, 1992.

-*Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y Posformalismo bajtiniano*, Vol. 2, Madrid, Fundamentos, 1995.

-VON BERTALANFFY, L.: "El *Als-Ob* de Vaihinger: El papel de la ficción en la ciencia" (1975), en von Bertalanffy, L., *Perspectivas en la teoría general de sistemas*, Madrid, Alianza, 1979, pp. 62-68.

-WAHNÓN BENSUSAN, S., "Ha caído una hoja. Homenaje a Sklovski", en *Ínsula*, 40, 1985, p. 4.

-"Eijembaum y Bajtin: dos visiones de *El capote* de Gógol, en Zaragoza, *Tropelías*, 3, 1992, pp. 193-202.

-WALLER, M., *Les romans de Viktor Šklovskij: étapes d'une evolution (1914-1930)*, tesis doctoral leída en la Universidad de París-Sorbonne (París IV), en 1984.

-"Le roman de Šklovskij *Zoo*. Un exemple de prose poétisée", en *Revue des Études Slaves* LXVII/4, 1995, pp. 577-587.

-"Théorie formaliste et création littéraire chez Viktor Chklovski", en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 67-95.

-WAUGH, L. R., "On the Sound Shape of Language: Mediacy and Immediacy" (1984), en POMORSKA, K., 1987, pp. 157-173.

-WEINSTEIN, M., "Le débat Tynjanov / Baxtin ou la question du materiau", *Revue des Études Slaves* LXIV/2, 1992a, pp. 297-322.

-"Qu'est-ce qu'un genre littéraire? (Propositions par delà le linguisticisme)", en *Champs du signe*, Université de Mirail, Touluse, 1992b, n.º 3, pp. 201-232.

-"Tynjanov poéticien", en *Littérature*, nº 95, París, Larousse, octubre de 1994a, pp. 52-55.

-"Tynjanov: Le concept de contemporanéinté et ses enjeux", en *Littérature*, nº 95, París, Larousse, octubre de 1994b, pp. 75-83.

-*Tynianov ou la poétique de la relativité*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

-"Tynjanov ou Comment sortir des impasses de la poétique structuraliste", en *Après le structuralisme*, Publications de l'Université de Provence, 1998, pp. 11-25.

-"Essai de lecture poéticienne de *La littérature du fait* (1929)", *Revue des Études Slaves* LXXIII/4, 2001, pp. 747-762.

-"Des atomes pour un chef-d'oeuvre. *La Mort du Vazir-Moukhtar* de Iouri Tynianov", en *Europe*, n.º 911, marzo de 2005, pp. 161-187.

-WELLEK, R., *Historia de la Crítica moderna (1750-1950): La segunda mitad del siglo XIX*, Tomo IV (1977), Madrid, Gredos, 1988.

-WELLEK, R. & WARREN, A., *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966.

-WHITE, C., "All That You Know Not to Be Is Utterly Real" (Part I), en http://www.centerforbookculture.org/context/no7/white.html.

-"All That You Know Not to Be Is Utterly Real" (Part II), en http://www.centerforbookculture.org/context/no8/white.html.

-WILLETT, J., *El teatro de Bertolt Brecht: Un estudio en ocho aspectos* (195?), Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963.

-WINNER, TH. G., "The Aesthetic Semiotics of Roman Jakobson" (1984), en POMORSKA, K., 1987, pp. 257-274.
-ZHIRMUNSKI, V., "Sincronía y Diacronía en la Lingüística" (1958), en GARCÍA GABALDÓN, J. (ed.), 1997, pp. 107-115.
-ZINAIDA, A. & BRESCHINSKY, D. N., "Jurij Tynjanov between Kjuxlja and Puskin. The Making of a Novelist", en *The Slavic and East European Journal*, Vol. 26, n.º 3 (otoño de 1982), pp. 287-301.
-"On Tynjanov the Writer and His Use of Cinematic Technique in *The Death of the Wazir Mukhtar*", en *The Slavic and East European Journal*, Vol. 29, n.º 1 (primavera de 1985), pp. 1-17.

Publicaciones colectivas y revistas

-"Les formalistes russes", en *La Quinzaine littéraire*, 1, 1996, pp. 13-14.
-Número LV/3 de la *Revue des Études Slaves* (1983), dedicado a I. Tynjanov.
-Número LVII/1 de la *Revue des Études Slaves* (1985), dedicado a B. Eijenbaum.
-Números 48 (1971), 54 (1973), 59 (1974), 63 (1975), 69 (1977), 77 (1979) de la revista *Action Poétique.* [64 y 65 sobre Jlébnikov]
-Números 2 (1969), 3 (1969) y 26/27 (1976) de la revista *Change* (París, Seuil). [Números 4, 6 y 8 sobre Jlébnikov]
-Números 1/1 (1976), 2/1 (1977), 3/1 (1978), 4/2 (1979), 5/2 (1980), 6/2 (1981), 9/1 (1984), 10/1&2 (1985), 15/2 (1990), 16/1 (1991), 17/1 (1992) de la revista *Essays in Poetics. The Journal of the British Neo-Formalist Circle* (Keele University).
-*Tynjanovskie sborniki*: nueve volúmenes publicados en Riga desde 1984.
-*Roman Jakobson. Un certain regard*, entrevista televisiva realizada por F. Chatelet y O. Ducrot, y dirigida por M. Treguer, en la colección "La pensée contemporaine", Voir&lire 7, INA, 1968.
-VVAA, *Estructuralismo y Literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.
-VVAA, *Estructuralismo y Lingüística*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.
-VVAA, *Après le structuralisme*, Publications de l'Université de Provence, 1998.

Antonio García Berrio, catedrático de Teoría de la literatura, certifico que los cambios realizados por el doctor Pau Sanmartín en la tesis doctoral que dirigí, "La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización", corresponden tan sólo a la corrección de erratas y no afectan en ningún caso al contenido fundamental de la misma.

Madrid, 17 de septiembre de 2007

Fdo.: Antonio García Berrio

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Lengua Española,
Teoría de la Literatura
y Literatura Comparada