

Viktor Shklovski, lector del *Quijote*

Pau SANMARTÍN ORTÍ

Universidad Complutense de Madrid
pauanmartin77@hotmail.com

RESUMEN

A lo largo de su carrera como crítico, Viktor Shklovski practicó un modelo de análisis literario en el que su estilo se contagia de los procedimientos empleados por el escritor estudiado. Este tipo de crítica no sólo examina la obra literaria sino que además continúa y extiende sus procedimientos en la obra ensayística. Desde esta perspectiva es interesante comparar las dos lecturas que Shklovski hizo del *Quijote –O teorii prozy* (1925) y *Xudožestvennaja proza* (1959)– para comprobar el tipo de continuidad establecida entre una y otra. Como es habitual en los escritos de Shklovski a partir de los años treinta, la segunda lectura se desdice de muchas de las afirmaciones formalistas expuestas en la primera. Ahora bien, una mirada atenta descubre tras este tipo de negaciones un hábil manejo de la ironía cervantina, que no busca tanto cometer una traición como mantener una tradición con respecto de su pasado como crítico formalista.

Palabras clave: Shklovski, Cervantes, *Quijote*, Formalismo ruso.

ABSTRACT

During his career as a critic, Viktor Shklovsky practiced a model of literary analysis in which his style is infected by the devices of the writer studied. This kind of critic not only examines the literary work but it continues and extends its devices in the essayistic work. From these perspective, it could be interesting to compare the two Viktor Shklovsky's readings of the *Quixote –O teorii prozy* (1925) and *Xudožestvennaja proza* (1959)– in order to verify what kind of continuity exists between one and other. As it is frequent in Shklovsky's writings from the thirties, the second reading retracts many of the formalist statements exposed in the first one. Now then, an attentive look discovers behind these kind of denials a clever wielding of Cervantes' irony, that tries not to commit a betrayal but to maintain a tradition from his past as a formalist critic.

Key Words: Shklovsky, Cervantes, *Quixote*, Russian Formalism.

«El Quijote –me dijo Menard– fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incomprensión y quizá la peor» (Borges).

«la memoria de un poeta se puede honrar no sólo con incienso, sino también con el alegre trabajo de destrucción» (Shklovski).

En 1928, la URSS celebraba el primer centenario del nacimiento de Tolstói. Viktor Shklovski publicaba para la ocasión una obra que llevaba por título *Material*

y estilo en la novela de Tolstói «Guerra y Paz». La obra abría con las siguientes palabras: «este libro no es conmemorativo» (citado por Flaker, 1985, p. 59). Desmarcándose de la intención canonizadora que suele presidir en los centenarios, Shklovski ofrecía una visión del escritor ruso bastante diferente de la que difundían el resto de publicaciones: Tolstói es un gran escritor no porque continúe la rama principal de la literatura rusa que arranca con Pushkin, sino porque fue capaz de crear nuevos procedimientos narrativos a partir del reciclaje de lo que escritores de segunda como Bulgarin, Zagoskin, Weltman, Ushakov o Sumarókov, ofrecieron hacia 1830 con sus novelas históricas.

La interpretación de Shklovski confirmaba la concepción formalista de la historia literaria, anticanónica, según la cual la evolución literaria se describe como un línea quebrada y discontinua, hecha de constantes relecturas y reevaluaciones del pasado, antes que como un legado que pasa naturalmente y sin conflictos de generación en generación. Dada la relativa familiaridad de estas ideas no quisiéramos detenernos más en ellas. No obstante, nos gustaría adentrarnos en una serie de cuestiones que se plantean como corolario de esta concepción histórico-literaria. A saber: ¿qué tipo de continuidad existe entre los distintos escritores y periodos de la historia literaria?, ¿en qué medida la traición puede ser una manera de continuar una tradición? Es más, si toda lectura es ya una reescritura, ¿cómo se debe historiar la literatura?

Todas estas preguntas serán abordadas a partir del examen de las lecturas que Viktor Shklovski hizo del *Quijote* a lo largo de su extensa carrera como crítico literario (1914-1983). La elección no es inocente. Ahora que acaba de cumplirse el cuarto centenario de esta obra, recordar el juicio de uno de los lectores críticos más sagaces del siglo XX, puede resultar útil en dos sentidos: su punto de vista extranjero no sólo nos aporta una visión renovada de la obra cervantina, sino que además puede ayudarnos a revisar los conceptos de tradición y canon; revisión ésta que nunca está de más cuando se trata de una de las obras con mayor continuidad en la literatura universal, como es el *Quijote*.

La obra cervantina fue objeto de un análisis detallado por parte del formalista ruso en dos ocasiones. Entre una (*Sobre la teoría de la prosa*, 1925) y otra (*Prosa artística*, 1959) transcurrió más de un cuarto de siglo, tiempo durante el cual sobrevinieron numerosos cambios, como los que condujeron a la maduración y al final del grupo de críticos literarios al que pertenecía Shklovsky, *Opojaz*. La relectura de la obra cervantina en 1959 será también, pues, una relectura de su antiguo trabajo y de su etapa formalista. Sobre las famosas renunciadas de Shklovski respecto de su pasado formalista se han escrito ya muchas páginas. No tantas, sin embargo, sobre el papel que desempeña el *Quijote* en dichas renunciadas¹. Como trataremos de hacer ver en una segunda parte de este trabajo, la obra cervantina le mostró a Shklovski varios caminos por los que poder seguir leyendo y escribiendo a su modo la historia literaria.

¹ Tan sólo A. Ariev (2005) ha apuntado recientemente algo al respecto, pero más bien de pasada y brevemente, sin extraer de esta observación todas sus consecuencias.

1. «CÓMO ESTÁ HECHO DON QUIJOTE» Y «EL NACIMIENTO DE LA NOVELA NUEVA»

A finales de 1919, Shklovski colabora con diversas tareas en el Estudio de Traductores que Gorki había impulsado para dar a conocer las obras más importantes de la literatura mundial. Es entonces cuando el crítico formalista, que no hablaba otra lengua aparte del ruso, accede a algunos clásicos de la literatura occidental, a los que les dedica un capítulo en *Sobre la teoría de la prosa* (1925): Cervantes, Sterne, Dickens, etc. El 28 de enero de 1920, Shklovski publica en el número 355 de *La vida del arte* «Los discursos de Don Quijote», y el 18 de febrero del mismo año «Las historias accesorias de *Don Quijote*» (en el número 375 de la misma revista). Los dos textos aparecen después como parte de *El desarrollo del siuzhet*, la contribución que Shklovski presentaba para el cuarto volumen recopilatorio de los trabajos de *Opojaz* en 1921. Finalmente, dichos textos son incluidos en *Sobre la teoría de la prosa* bajo el título de «Cómo está hecho *Don Quijote*»².

Quizás uno de los mejores resúmenes de este artículo es el que ofrecía el propio Shklovski al retomar su viejo análisis del *Quijote* en *Prosa artística* (1959):

En ese artículo –recordaba Shklovski– se afirmaba que la figura de don Quijote fue creada diríase que como resultado de la interacción técnica de los esquemas narrativos y los informes de la ciencia de entonces, reunidos al escribirse la obra.

Cervantes parece haber comunicado, sin él mismo advertirlo, a su loco protagonista elementos de diversos diccionarios y obras de consulta; al engarzar el material y oponer mecánicamente la sabiduría y la locura, creó un tipo, que resultó ser como la doble imagen obtenida al hacer dos fotografías sobre una misma película (pp. 179-180)³.

Las palabras de Shklovski rescatan la nota principal que caracterizó los análisis literarios de su primera etapa como crítico: el énfasis en la técnica compositiva y en los efectos de contraste, que las diferentes artes de vanguardia (cubismo, suprematismo, constructivismo) pusieron en práctica en la Rusia de los años veinte. Cervantes era visto, de este modo, como un narrador que construye sus relatos a partir de la yuxtaposición de materiales y elementos heterogéneos, buscando generar colisiones semánticas similares a las producidas por los fotomontajes de Rodchenko o El Lisitski (cf. Leclanche-Boulé, 2003, pp. 116-119). Estas colisiones o contrastes se originan de dos maneras:

² La versión española de este texto se puede consultar en Volek (1995), pp. 137-147. No obstante, esta traducción sólo recoge la primera parte del texto, dedicada a «Los discursos de Don Quijote». Para una versión completa del mismo se puede acudir a la versión francesa de G. Verret (1973). Nosotros hemos manejado esta traducción para la parte dedicada a «Las historias accesorias de *Don Quijote*» (pp. 118-145). Las citas que tomamos de este texto han sido traducidas al español por nosotros para facilitar su lectura e inserción en el discurso de este artículo. Asimismo, todas las citas que empleemos procedentes de la bibliografía en lengua extranjera serán vertidas al español por las mismas razones.

³ Hemos manejado la traducción española de la tercera edición de esta obra, ampliada y publicada con el título de *Sobre la prosa literaria* (1966), Barcelona, Planeta, 1971.

1) A un nivel que podríamos calificar como semántico, Shklovski señala cómo «Cervantes empieza a aprovechar el efecto de contraste entre la locura y la sabiduría de Don Quijote» (Shklovski, 1921, p. 141), contraponiendo acciones y discursos cuerdos a acciones y discursos desatinados. Por ejemplo, mientras pronuncia un discurso propio de un hombre culto y docto, don Quijote se ajusta la bacía como si fuera un yelmo, del que, para más inri, chorrea el requesón que Sancho ha dejado en ella. El novelista español juega constantemente con el recurso consistente en dar giros inesperados a las acciones y discursos de don Quijote, de tal forma que resulta difícil prever qué es lo que va a decir o hacer a continuación este personaje. Mediante este recurso, Cervantes consigue hacer evolucionar a sus personajes, que pasan de un estado inicial esquemático (Don Quijote al principio sólo es un loco, Sancho un hombre simple de pueblo) a una caracterización propia de personajes más sabios y complejos.

2) A un nivel que podríamos calificar como sintáctico, Shklovski define la construcción de la novela con los términos de «mosaico» o «mesa plegable». Esto es, se trata de una trama montada a partir del pegado de diferentes trozos o añadidos para ir aumentando su extensión. Como nos dice él mismo en «Las historias accesorias de *Don Quijote*»: «Es un hecho que en *Don Quijote* el hilo de la acción está todo fragmentado y que se rompe continuamente» (p. 119). Shklovski califica de «accesorias» el tipo de historias que Cervantes introduce en su novela para subrayar su carácter disyuntivo: no se trata de relatos que añaden una información necesaria para el desarrollo de la trama principal sino de historias que la interrumpen constantemente, dando lugar a un *siuzhet* de enorme complejidad constructiva.

Como ya se habrá advertido, el contraste semántico y la yuxtaposición sintáctica no son sino dos manifestaciones de un mismo fenómeno más general: la contraposición. La creación de un personaje mediante la alternancia de discursos y acciones contradictorias entre sí es un procedimiento muy similar, de base, a la construcción de una trama interrumpida y fragmentada. En ambos casos, se le está obligando a la mente a efectuar un esfuerzo reconstructivo para formar una unidad a partir de unos datos que en principio aparecen desunidos. El arte cumple así con los efectos de obstaculización o detención perceptiva (*zatrudnenie*, *zaderžanie*) y de extrañamiento (*ostranenie*), responsables en gran medida del valor estético en la concepción literaria de V. Shklovski.

Junto con los procedimientos mencionados por el crítico ruso como pilares constructivos de la obra cervantina, se mencionan además otros que podríamos calificar de meta-semánticos y meta-sintácticos. Se trata de los llamados por los formalistas rusos procedimientos de la puesta al desnudo (*priëmy obnaženie*), mediante los que Cervantes subraya la naturaleza ficticia de su obra para obtener un efecto más poderoso de realidad. Shklovski relaciona este tipo de procedimientos con el recurso teatral de hacer que los personajes rompan la cuarta pared y se dirijan directamente al público. De esta manera, los niveles de ficción y realidad se superponen y entrecruzan, produciendo una percepción intermitente de las propias estructuras convencionales literarias y del mundo ficticio que dichas estructuras tratan de hacer pasar por real. En el caso del *Quijote*, esto se consigue haciendo que los personajes tengan conciencia de sí mismos y de las versiones literarias que circulan sobre ellos, así como incluyéndose el propio autor del texto (Cervantes) dentro de su relato ficticio.

Si bien con un matiz cómico-estético particular, la contraposición constante entre los planos ficticios y reales genera también un efecto desautomatizador, similar al que acabamos de referirnos en el párrafo anterior.

Los procedimientos meta-ficticios de la puesta al desnudo empiezan a aplicarse, sobre todo, a partir de la segunda parte del *Quijote*. Al igual que sus personajes, Cervantes tiene presente la existencia de la primera parte y, al escribir su continuación, trata de buscar nuevas soluciones y desarrollos que se alejen de lo que ha ya escrito y empieza a solidificarse como convención. La estructura macro-sintáctica o dispositiva de la segunda parte, por tanto, experimenta también algunas modificaciones por el hecho de ser una continuación. Así, en esta parte, las historias accesorias que interrumpen la trama principal son más abundantes pero también mucho más breves, por lo que el argumento principal se retoma más rápidamente.

La escritura del *Quijote* en dos partes pone en evidencia un rasgo típico de toda obra literaria, sobre el que Shklovski insistió repetidas veces a lo largo de su carrera literaria: que la novela avanza y descubre nuevas posibilidades estético-formales en la medida en que se desvía o aparta de los propósitos planteados en su plan inicial. Cuando se alude a la lectura shklovskiana del *Quijote* se suele hablar sólo del carácter formal y algo mecanicista de la explicación de esta obra (cf. Erlich, 1955, pp. 281-282), vista como una especie de construcción ensamblada de piezas contrapuestas, y se pierde de vista el objetivo perseguido por la descripción formal de Shklovski. Efectivamente, el crítico formalista reduce su análisis al seguimiento de la acción deformadora que los procedimientos cervantinos ejercen sobre un material literario preexistente: los libros de caballerías, los relatos de viajes, la novela pastoril, la retórica y otros libros cultos, los cuentos populares y la novela picaresca, etc. Ahora bien, todo este análisis no busca sino mostrar de qué manera el *Quijote* inaugura un nuevo tipo de estructura novelesca, como resultado de un proceso de escritura en el que Cervantes trata de encontrar nuevas formas de correlacionar el material que la tradición literaria le ha legado⁴. En este proceso progresivo, resulta más importante y decisivo las posibilidades de interacción entre lo escrito y lo que está por escribir, desarrolladas por Cervantes en ese mismo proceso, que las circunstancias externas (biográficas, histórico-sociales) iniciales, que en su momento dieron origen a la obra.

El primer propósito de Cervantes al escribir el *Quijote* es claramente paródico. Don Quijote no es más que un loco que le va a servir para burlarse de los libros de caballería. «Después, sin embargo –observa Shklovski–, Cervantes empezó a necesitarlo como hilo unificador de los discursos sabios» (p. 138). Por eso, se insiste en que: «La sabiduría del caballero «sin sesos» no fue prevista por el autor ni en el comienzo ni en el medio de la novela: Alonso era sólo bueno» (p. 142). De hecho, el primero de los discursos sabios de don Quijote (el que versa sobre la edad de oro),

⁴ La nueva correlación formal produce a su vez un nuevo efecto estético-literario, pues toda novedad literaria no es sino una forma de establecer un nuevo tipo de unidad forma-efecto. Al final de su artículo, Shklovski se refiere a cómo Cervantes ha inventado una nuevo tipo de respuesta sentimental para una trama reservada hasta entonces a la parodia: en la segunda parte, las bromas crueles de las que son objeto don Quijote y Sancho, ya no son motivo de risa sino de compasión. Este nuevo efecto estético se empleará como material de futuras novelas.

es calificado por el narrador como «inoportuno». Cervantes pone al desnudo el procedimiento y nos advierte de este modo que el discurso que acaba de pronunciar don Quijote no es de su personaje sino suyo. Ello prueba que:

El tipo de Don Quijote [...] no deriva del objetivo inicial propuesto por el autor; surgió como resultado del proceso constructivo de la novela. [...] Hacia la mitad de la novela, Cervantes se dio cuenta de que, al haber colmado a Don Quijote con su propia sabiduría, creó en este una dualidad; y desde ese momento utilizó o empezó a utilizar esta dualidad para sus fines artísticos (p. 147).

La negativa shklovskiana a entrar en consideraciones sobre el origen pre-literario del texto para centrarse sólo en su construcción supone, por tanto, un claro reconocimiento de que el motor principal de la literatura, una vez la obra ha comenzado su proceso creativo, es siempre una motivación de tipo artístico y no tanto los condicionantes externos de la creación. Significativamente, Shklovski comenzaba su artículo sobre el *Quijote* aludiendo a las diferencias entre las máximas (o gnómicos) que cierran las tragedias de Sófocles y de Eurípides. Mientras que en el primer autor, el gnómico adopta siempre la forma de una moraleja, en Eurípides la tragedia puede terminar con una conclusión amoral, si el personaje que la pronuncia no es un carácter virtuoso. Si Sófocles todavía piensa que los discursos de sus personajes pueden serle atribuidos a él y por eso nunca concluye con un gnómico amoral, Eurípides permite salvar esta dificultad mediante la aplicación de los principios del decoro. El paso más allá que da Cervantes, añade Shklovski, es el descubrimiento de que «el discurso no es más que una motivación para la introducción de materiales» (p. 137). De esta forma, amparándose en el carácter convencional de la ficción, construye una «novela-enciclopedia» en la se cruzan múltiples voces, muchas veces contradictorias entre sí y de las que es muy difícil saber cuál es la que le corresponde a su autor.

Junto con el análisis formal del *Quijote* de los años veinte conviene, por tanto, tener en cuenta además las afirmaciones de Shklovski sobre la importancia de considerar el proceso constructivo de la obra, regido por leyes ficticias y literarias, que alejan a la obra tanto de su plan inicial como de las opiniones verdaderas y personales de su autor. Y lo mismo ocurre cuando nos enfrentamos a la segunda lectura del *Quijote*, realizada por Shklovski en el capítulo tercero de *Sobre la prosa literaria* (1966), «El nacimiento de la novela nueva».

Tal y como hemos apuntado más arriba, el crítico literario ruso retomaba su trabajo sobre el *Quijote* de los años veinte como punto de partida desde el que ofrecer su nueva visión. En sus propias palabras:

Eso fue escrito en 1920, impreso en 1921 y abandonado en 1931.[...]

Hablo de este artículo porque a veces lo mencionan y lo citan en Occidente, y de este modo existe, aunque inmerecidamente, porque es un reproche al día de hoy y, al mismo tiempo, priva a la humanidad de una de sus armas, la noble historia del hombre con un alto ideal moral.

Así, pues, comienzo de nuevo (pp. 179-180).

Afirmaciones como éstas son frecuentes en la obra de Shklovski a partir de su conocido artículo titulado «Monumento a un error científico» (1930), que la mayoría de historiadores del Formalismo ruso interpretan como el certificado oficial de la muerte de esta escuela. Ahora bien, las declaraciones de intención de Shklovski no se corresponden con el tipo de análisis de la obra cervantina con el que nos encontramos a continuación. La relectura shklovskiana del *Quijote*, más que una renuncia de la lectura formalista, consiste en una ampliación, una continuación y una evolución respecto de ésta, cuyo avance, además, no contradice en absoluto los presupuestos fundamentales en los que se basaba su vieja concepción literaria. Al igual que Cervantes escribía la segunda parte del *Quijote* explorando nuevas alternativas, Shklovski hace esta segunda lectura tratando de dar un paso adelante respecto de la primera. Veámoslo con detalle:

Para empezar, la idea de que el personaje de don Quijote está construido a partir de la yuxtaposición de elementos contrapuestos, cuyo efecto es la creación de situaciones inesperadas, es retomada en términos muy similares a los de 1920: «Los discursos de don Quijote, sus sentencias y sus actos se presentan de un modo que siempre percibimos la colisión de la sabiduría y la locura» (p. 200), repite Shklovski⁵. Esta vez, sin embargo, el crítico ruso trata de ahondar un poco más en el origen del procedimiento y se refiere a *El licenciado Vidriera* como posible fuente de esta conjunción paradójica entre el loco y el sabio que es don Quijote. Ahora bien, la recuperación del enfoque genético repudiado por el Formalismo no es más que aparente, pues Shklovski se refiere a esta fuente para destacar el hecho de que la creación del personaje de don Quijote no estaba prevista en el plan inicial de la obra (las novelas ejemplares se escribieron entre la primera y la segunda parte del *Quijote*). Con lo cual, lo que subraya de fondo el crítico ruso es, de nuevo, la necesidad de desvincularse del origen de la obra para estudiar el proceso de transformación en el que ésta se construye: «Don Quijote, como tipo, se crea a lo largo de toda la novela y no existió en la conciencia de Cervantes hasta que dio cima a la obra» (p. 199).

Del mismo modo, el nuevo tipo de novela que inaugura Cervantes con el *Quijote* no se crea como resultado de la estricta aplicación de los planes paródicos iniciales, sino que surge de un hallazgo formal más o menos fortuito, similar al que dio lugar al descubrimiento de América:

[Cervantes] no quería destruir el libro de caballerías, sino reformarlo.

Pero lo mismo que Colón, que soñaba con encontrar un camino más corto a las Indias y se encontró un Nuevo Mundo, así Cervantes no reformó el libro de caballerías, sino que creó una novela nueva (p. 183).

La novedad narrativa que aporta Cervantes a la historia de la novela resulta, según Shklovski, de una peculiar fusión entre los esquemas propios de la novela picaresca y los esquemas de los libros de caballerías. Al igual que el poeta descubre

⁵ Los ejemplos son casi los mismos que en 1920, lo que desmiente su propósito de «comenzar de nuevo»: «Cervantes subraya continuamente esta sensación de lo absurdo, no nos deja habituarnos a él; cambia la lanza del caballero, le quita el yelmo y le pone en la cabeza una bacía de barbero» (p. 199).

nuevos usos para las expresiones habituales desplazando su significado mediante las figuras retóricas, Cervantes encuentra la posibilidad de aplicar las técnicas de la novela picaresca a la narración de hechos caballerescos. Esta vez, sin embargo, las observaciones de Shklovski, si bien siguen muy apegadas al componente formal literario, se detienen además en la concepción del mundo que traslucen los procedimientos narrativos examinados. Así, el *Lazarillo* se narra desde una visión del mundo en el que la realidad parece regirse únicamente por las necesidades más básicas de supervivencia y en la que, por tanto, es lícito describirla en toda su crudeza. Frente a esta visión del mundo, el libro de caballerías presenta un universo fantástico e idealizado, regido por nobles principios morales. El recurso shklovskiano a la concepción del mundo implícita en cada género literario no convierte, sin embargo, su análisis en el tipo de crítica sociológica repudiada en su etapa formalista. Shklovski no establece nunca una relación directa entre la serie literaria y la serie sociológica, sino que, fiel a su enfoque evolutivo y anti-genético, se afana por mostrar cómo el *Quijote* no se corresponde con ninguna de las visiones del mundo precedentes. Antes bien, la obra cervantina, como es el caso de todas las grandes obras de la historia literaria⁶, supera la concepción del mundo de su tiempo y anticipa –creándola– una nueva noción de realidad: la que surge del choque entre las visiones contrapuestas del caballero y del pícaro.

Si bien ya no se emplean los viejos términos formalistas de extrañamiento y desautomatización, la idea de que el arte construye contrastes semánticos para promover un esfuerzo de reconstrucción formal sigue, no obstante, permaneciendo en esta etapa post-formalista⁷. Sólo que, ahora, la insistencia en los efectos perceptivos artísticos es matizada con afirmaciones sobre la función cognitiva y de análisis de la realidad que el arte aporta con sus proyecciones de visiones inhabituales sobre la misma: «se refleja en el libro el proceso de la modificación del conocimiento del mundo por medio del arte» (p. 187). O: «Aquí vemos cómo el arte, al conocer el mundo, descubre nuevas contradicciones suyas y modifica continuamente los métodos de representar la realidad» (p. 189).

Pero este nuevo matiz no quita que Shklovski siga preocupándose por consideraciones de tipo formal. Así, en otro momento de este ensayo, se afirma: «el descubrimiento de Cervantes, su hazaña histórica fue que modificó la actitud frente al protagonista y, con una nueva visión de éste, concibió una nueva relación entre las distintas partes de la novela» (p. 186). Shklovski vuelve a mencionar la diversidad del material literario empleado por Cervantes para crear una trama compleja «con múltiples conexiones de ideas y escenas» (p. 204) y, sus observaciones, de nuevo, nos indican que lo importante no es tanto señalar el origen de los materiales empleados como explicar los nuevos usos que encuentra Cervantes para los mismos. Así por ejemplo, el tópico de la edad dorada, habitual en la literatura clásica para lanzar

⁶ Los análisis del *Decamerón*, *Tristram Shandy*, *Robinson Crusoe* o *Los viajes de Gulliver*, recogidos en este ensayo *Sobre la prosa literaria* (1966), siguen igualmente esta idea.

⁷ Por ejemplo: «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» (p. 194).

«profecías aduladoras», es empleado por don Quijote para agradecer la hospitalidad de los pobres cabreros y reprochar a los «soberbios engalanados».

Haciendo un poco de estética de la recepción *avant la lettre*, lo que está buscando Shklovski con sus observaciones es reconstruir el tipo efecto que debió de causar el *Quijote* en sus contemporáneos al enfrentarse a una novela hecha a partir de la yuxtaposición de continuos contrastes. La visión idealizada de don Quijote que nos ha llegado por la vía de las lecturas románticas y de las ilustraciones de Doré –sugiere el crítico ruso– es en parte la responsable de que hoy nos cueste percibir la contradicción inherente de esta novela ideada por Cervantes. Para fortalecer esta tesis, Shklovski alude a la lectura errónea de la obra cervantina que en su momento hiciera Heine y que posteriormente perpetuó Dostoievski. Esta cadena de fallos es, en parte, inevitable, pues cada escritor juzga su pasado literario con las normas vigentes en su época⁸, pero la observación le sirve a Shklovski para iniciar una reflexión sobre el papel que desempeñan los errores en el avance de la historia literaria. Los problemas de la evolución literaria, objeto predilecto de la poética formalista, son retomados cuarenta años más tarde para extraer unas conclusiones que no se alejan en lo principal de lo afirmado en los años veinte.

Las tesis *pojazistas* sobre el cambio literario resuenan en frases como «el arte se desarrolla pasando inevitablemente por fases de autonegación» (p. 370), a las que se trata de matizar y reconducir hacia la interpretación cognitiva recién comentada⁹. Sin embargo, el concepto de tradición que maneja Shklovski en esta obra *Sobre la prosa literaria* (1966) no puede resultar más próximo a la idea de sucesión brusca y anticanónica a la que nos referíamos al principio de este artículo. Shklovski se valía esta vez de dos metáforas para rescatar y reciclar su vieja concepción formalista. En primer lugar, la continuidad literaria se describía más como un eco que resuena distorsionado entre las distintas obras de una tradición, que como una voz perfectamente audible y reconocible en todas ellas:

El eco no se limita a repetir el sonido, sino que también lo desintegra. El eco no sólo nos anuncia el sonido, sino también los obstáculos que hay en su camino.

Para un barco que avanza entre la niebla, el eco, como la mano que el ciego alarga hacia delante, avisa del peligro o anuncia que el camino está libre. Utilizando los antiguos argumentos y tópicos, modificándolos, el escritor puede agudizar la percepción (pp. 216-217).

Si bien podemos encontrar una serie de elementos comunes entre las obras del presente y las del pasado, al ser la disposición de los mismos distinta cada vez, distinta debe ser también nuestra consideración de dichos elementos, pues pueden estar cumpliendo funciones diferentes en su nuevo contexto. Una segunda metáfora –arquitectónica y funcional, esta vez– le servía para precisar esta idea:

⁸ «Dostoievski no captó el error de Heine porque la tendencia del error correspondía a las leyes de la ulterior evolución de la novela» (p. 193).

⁹ Por ejemplo: «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).

En la península de Tamán había barracas hechas con material de desecho. Lápidas funerarias, fragmentos de estatuas y restos de viejas construcciones: todo se empleó para los muros nuevos.

No hay que creer que la arquitectura se limita siempre a combinar restos. Lo nuevo surge no sólo en las nuevas conexiones, sino también en la novedad del material. [...]

Lo único que puedo decir es que la construcción no nace sobre un lugar vacío: a ella se incorporan restos de lo antiguo, se incorporan momentos anteriores del estado de conciencia y lo hacen de una manera nueva. [...]

La utilización de las viejas formas arquitectónicas, incluso al incorporar directamente los restos de lo antiguo, nunca es repetición (pp. 223-224).

¿Cuál es entonces la continuidad que debe señalar el crítico literario entre las obras que conforman la historia literaria? ¿Cuál es la verdadera semejanza que emparenta unas obras con otras? En la discusión sobre los géneros literarios con que el crítico estructuralista T. Todorov abrió su *Introducción a la literatura fantástica* (1970), se señalaba de manera muy acertada el núcleo de este problema, si bien no se ofrecía una respuesta satisfactoria para el mismo. 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). O como diría Shklovski por las mismas fechas en una obra titulada *La cuerda del arco* (1970), la similitud se encuentra, efectivamente, en la historia del arte, pero como fondo respecto del cual hacer resaltar una serie de elementos disímiles. De esta forma, nos encontramos con la paradoja de que sólo la literatura de masa y convencional, aquella que carece ya de especificidad literaria, es susceptible de definición genérica.

La dificultad resulta aquí de las interferencias que se dan entre la semejanza compositiva y la semejanza estructural-funcional de las obras literarias. El primer criterio, que es el que rige en la mayoría de las operaciones de definición genérica, establece parentescos a partir de la coincidencia entre los componentes empleados en la construcción de distintas obras. El segundo criterio, algo más complejo, funda las semejanzas en coincidencias de tipo estructural u organizativo. Esto es, reagrupa las obras según establezcan un tipo de relación, orden o estructura similar entre sus componentes. Esta estructura, a su vez, viene determinada por una semejanza funcional, puesto que la organización de los componentes de una obra está pensada para cumplir con una determinada función (la función estética en el caso de las obras artísticas).

El problema sobreviene cuando se cruzan los dos criterios para establecer las semejanzas y continuidades entre las obras literarias. Una obra epigónica establece una relación de continuidad respecto de las obras precedentes fundada de acuerdo

con el primer criterio (el de la semejanza compositiva). Pero si observamos la relación entre estas dos obras desde el segundo criterio, veremos que la continuidad entre ellas ha sido interrumpida. Ello se debe a que en el proceso de la tradición no se ha sabido continuar con la función estética. En la concepción literaria de V. Shklovski, la función estética de una obra reside en su capacidad para desautomatizar la percepción, ya sea de unas determinadas estructuras literarias o de la propia realidad apuntada por éstas¹⁰. Desde este punto de vista, es preferible que la obra rompa con la semejanza compositiva si con ello permite perpetuar la función estética de la literatura. Es más, dicha ruptura suele ser necesaria debido al proceso de desgaste o automatismo al que están sometidos los productos artísticos.

La perspectiva evolutiva adoptada por los formalistas rusos para contemplar la literatura sitúa en la función estético-literaria —en la famosa literariedad— el principio definitorio que le otorga identidad específica: una identidad literaria que se desplaza constantemente para poder seguir conservándose como tal¹¹. Desde este punto de vista, *si consideramos el valor estético como un rasgo inherente a la definición de arte literario* —esto es, sólo debe considerarse como literaria aquella obra de arte que tenga un valor estético— *y si consideramos la innovación original como uno de los rasgos inherentes a dicho valor* —esto es, las grandes obras literarias se distinguen de la literatura de los epígonos en que van más allá de la mera repetición de los anterior y construyen una propuesta novedosa—, *entonces debemos concluir que la continuidad artístico-literaria se crea en ese movimiento disímil* —por pequeño que sea— *gestado a partir de una combinación novedosa de los elementos similares*. En palabras de Shklovski (1966):

Existen unidades literarias de distintos tipos, en cada una hay sus conexiones de las diferentes partes y sus motivaciones de las conexiones. Al escoger «conexiones» parecidas, las denominamos géneros, tipos de obras literarias. Pero los géneros existen en eterna oposición; cambia el argumento y, al mismo tiempo, cambia la forma (p. 224).

La línea de continuidad, por tanto, que debe trazarse desde Cervantes al resto de escritores cervantistas, no es una línea en la que se señala la presencia de los tópicos cervantinos en otras obras, sino una línea en la que se marcan los pasos hacia delante que se han dado a partir de unos determinados esquemas y estructuras. Tal y como concluía Shklovski en 1966: «Fielding, Smollet y Dickens son discípulos de Cervantes, por tales se tienen, pero son discípulos por la capacidad de observar la vida, por su capacidad de ver lo nuevo, y no por su disposición a repetir la vieja forma y las viejas relaciones» (p. 226).

¹⁰ La defensa formalista de la forma autotélica no contradice, en realidad, la capacidad del arte para conectar con el referente. Simplemente, se opone a las nociones más estrechas de la mimesis que parecen ignorar la naturaleza ficticia de la literatura. Ya sea una realidad creada o representada, el arte promueve siempre una serie de tareas formales de reconstrucción, tras las cuales dicha realidad es percibida con el impacto estético de la desautomatización.

¹¹ No significa esto que la función de la literatura haya sido la misma a lo largo de todas las épocas. La función estético-literaria también cambia, sólo que lo hace a un ritmo mucho más lento que el de las estructuras literarias (cf. Mukařovský, «Función, norma y valor estéticos como hechos sociales», 1936).

2. VIKTOR SHKLOVSKI: LECTOR DEL *QUIJOTE*

En 1922, B. Tomashevski publicaba una reseña sobre el trabajo de Shklovski *El desarrollo del siuzhet* (1921) en el número 4 de *Libro y revolución*. En ésta se mencionaba ya uno de los rasgos típicos de la prosa de Shklovski, apuntado más tarde por todos sus comentadores. A saber: el contagio estilístico experimentado por el crítico ruso respecto de los escritores analizados en sus ensayos. Así, en «Cómo está hecho *Don Quijote*», Shklovski (1925) afirmaba para justificar su desorden expositivo: «estoy empezando a notar que la influencia de la novela que analizo me está afectando: introduzco un episodio tras otro y me olvido del movimiento central de mi artículo» (p. 130).

Esta peculiaridad marca fuertemente el estilo de Shklovski, independientemente del género literario que tenga entre manos. Ya se trate de unas memorias, una novela epistolar, un artículo de crítica literaria o una biografía sobre otro escritor, Viktor Shklovski aparece constantemente en las páginas de sus obras introduciendo comentarios muy subjetivos, anécdotas personales, bromas privadas, juegos de palabras que se refieren veladamente a trabajos suyos anteriores, etc. El propio Shklovski comentaba sobre este rasgo suyo en una obra titulada *El asalto de Hamburgo* (1928):

...no me hago reproches porque siempre escribo en mi propia persona, todo lo que uno tiene que hacer es ir a lo que he escrito para ver que aunque hablo en mi nombre no hablo por mí. Por tanto, ese *Viktor Shklovski* del que escribo es bastante parecido a mí pero no es totalmente yo y si nos encontramos y empezamos a hablar posiblemente incluso no nos entenderíamos el uno al otro (citado por Steiner, 1985, p. 41).

Recordemos ahora las palabras sobre la tragedia griega y la autoría de los discursos con las que Shklovski iniciaba su «Cómo está hecho *Don Quijote*» de los años veinte: el Cervantes que aparece en el *Quijote* no debe confundirse con el Cervantes real que lo escribe, o, al menos, no deberían atribuírsele la autoría de todas las opiniones allí expuestas por medio de las distintas voces. Uno de los descubrimientos literarios de Cervantes fue el procedimiento de ocultar sus opiniones tras diversas máscaras, de manera que *lo que piensa* el Cervantes real no siempre coincide necesariamente con *lo que dice* el Cervantes literario.

La segunda lectura del *Quijote* en 1966 empezaba recordando esta primera lectura para manifestar su actual desacuerdo y proponer una especie de borrón y cuenta nueva. Ahora bien, ¿por qué se introduce este *mea culpa* en primera persona y en pleno desarrollo del libro *Sobre la prosa literaria*, cuando además en el prólogo de esta obra Shklovski ya se había desdicho de sus afirmaciones formalistas? ¿Por qué rescatar su discurso de 1920 y no empezar directamente con la relectura de 1966? Una lectura simple y literal de las declaraciones de Shklovski, como la que en su momento hiciera V. Erlich (1955), ataja la cuestión afirmando que el crítico ruso renuncia –al menos públicamente– a los principios defendidos en su etapa formalista para abrazar la nueva fe marxista. Sin embargo, ¿es justo aplicar esta lectura a un escritor ambiguo e irónico donde los haya como lo fue Viktor Shklovski? ¿No resulta esta actitud tremendamente incoherente con su trayectoria anterior, en la que

Shklovski se posiciona como el defensor más combativo del método formal y como el último en reconocer el fracaso del Formalismo? Y sobre todo, ¿es justo hacer esta lectura de un texto escrito en unas condiciones de libertad expresiva limitadas, como ocurrió en la URSS, sobre todo a partir de 1929?

Un lector avisado del estilo ensayístico de Shklovski advierte en este tipo de renunciaciones (seguidas, por lo demás de un análisis neo-formalista) un guiño cervantino, que desmiente la interpretación ofrecida por Erlich. Como vamos a mostrar a continuación, Shklovski no sólo se contagia en su momento del estilo cervantino sino que, tras la lectura del *Quijote*, adopta algunos de sus procedimientos narrativos como marca de estilo propia, independientemente del escritor que esté analizando, y los reutiliza para renovar el género del ensayo crítico-literario. Si bien probablemente no entraba en sus planes iniciales, a medida que la presión política sobre los escritores se fue acrecentando, Shklovski descubre en estos procedimientos cervantinos un modo privilegiado de poder expresar una serie de afirmaciones que, de otro modo, no pasarían la criba de la censura. Veámoslo detenidamente:

En su libro de memorias *Viaje sentimental* (1923), Shklovski evoca la llegada de la revolución, sus experiencias en la guerra como mecánico y conductor de coches blindados, sus misiones en Persia, sus problemas con la *CheKa*, su trabajo literario en *Opojaz*, etc., y compone una obra de lo más heterogénea y caótica en la que se trata desde los asuntos más banales hasta problemas de teoría literaria. «El libro sobre Don Quijote y uno sobre Sterne los escribí con mis alumnos» (p. 122) nos dice en uno de los pasajes del libro. Poco después, recurre al procedimiento del desdoblamiento autorial cervantino y lo aplica al libro de memorias que tiene entre las manos: «aquí va un manuscrito del propio Lazar Zervandov; yo sólo lo he puntuado y he hecho algunas correcciones gramaticales. El resultado es que se me parece» (pp. 296-297). Lazar Zervandov es un asirio, al que conoció Shklovski en esa época, y de cuyo discurso se vale para completar una parte de la campaña rusa en Persia de la que no fue testigo.

El mismo año 1923, Shklovski publica en Berlín una curiosa novela epistolar titulada *Zoo o cartas no de amor*. Tal y como nos lo relata Shklovski, poniendo al desnudo el procedimiento constructivo del libro, esta obra la escribió a partir de la reunión de las cartas enviadas a Elsa Triolet (Alia en el libro) desde su exilio en Berlín y algunas de las respuestas de ésta. *Zoo* se convirtió de este modo en la primera publicación de Elsa Triolet, que poco después desarrollaría una larga carrera como escritora. Ahora bien, como revela P. Steiner (1985), una lectura atenta de la obra descubre que algunas de las cartas atribuidas a Alia son, en realidad, del propio Shklovski, que juega constantemente con la tensión resultante de los traspasos entre realidad y ficción en los que se funda la novela. Por ejemplo, la carta n.º 19, que Shklovski atribuye a Alia y que aparece tachada a mano para que el lector no la lea, es claramente del crítico formalista.

¿Qué nos indican toda esta serie de procedimientos meta-ficticios de corte cervantino¹² empleados por Shklovski en estas dos obras? Lo mismo que desde la teo-

¹² Hablamos de procedimientos cervantinos, si bien este tipo de técnicas se encuentran también en otros escritores –muchos de ellos de estirpe cervantina–, a los que Shklovski dedicó diversos trabajos por esta

ría literaria venía reivindicando el crítico formalista. A saber: que la literatura debe leerse como un sistema ficticio, regido por unas leyes propias, y que lo importante no es establecer las correspondencias genéticas entre este sistema y su supuesta base real, sino percibir el efecto estético desautomatizador resultante de la deformación ejercida sobre el material real. Si Shklovski hubiese querido dar a conocer al público su relación con Elsa Triolet, le habría bastado con publicar un epistolario sin necesidad de construir un *siuzhet* que engarzara (y transformara) la correspondencia mantenida entre ambos. Pero su intención, según sus propias palabras, era la de emplear el material real de una forma novedosa que permitiera «salir de los límites de la novela corriente» (p. 82). La introducción por esas mismas fechas del discurso de Lazar Zervandov en la trama de *Viaje sentimental* debe interpretarse –según creemos– como un procedimiento cervantino de efectos similares sobre el género de las memorias.

Pese a este juego constante con la responsabilidad discursiva que pone en práctica Shklovski, *Zoo* fue considerada por V. Erlich (1955) como el primer paso de una claudicación ante el marxismo, a la que le seguirían los movimientos dados en *Tercera fábrica* (1926) y «Monumento a un error científico» (1930). Erlich justificaba su interpretación basándose en las palabras finales que cierran *Zoo*, en las que Shklovski suplica al Comité Central que le permita volver a Rusia y solicita la amnistía. Ahora bien, como ha observado acertadamente R. Sheldon (1975)¹³, los ruegos de Shklovski van seguidos de un pasaje en el que se relata la victoria rusa sobre los turcos en la batalla de Erzerum. Los rusos, al no entender el código turco de rendición consistente en alzar el brazo derecho al paso del ejército vencedor, le amputaron la mano a todos sus prisioneros. No parece muy adecuado, pues, recordar la crueldad del interlocutor al que se le está pidiendo clemencia¹⁴. Curiosamente, este pasaje fue

época: Sterne, Rózanov, ... De éste último, Shklovski rescataba en *Sobre la teoría de la prosa* (1925) el hecho de que hubiera colaborado al mismo tiempo en diferentes periódicos, bajo pseudónimos diferentes y con estilos diferentes, como una manera más 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). Curiosamente, Shklovski hizo algo similar en 1923, al escribir simultáneamente para dos periódicos de ideología opuesta, el *Periódico rojo* y el *Contemporáneo ruso* (cf. Sheldon, 1966).

¹³ Las críticas de Sheldon a la interpretación de Erlich, publicadas en el número 34 de *Slavic Review*, obtuvieron respuesta en el número siguiente de la misma revista. El número 35 de *Slavic Review* publicaba la réplica de Erlich y la contra-réplica de Sheldon. En el ámbito de los estudios eslavos franceses, parece no haber tanta controversia y la mayoría de los estudiosos se inclinan más del lado de Sheldon que del de Erlich (Cf. Depretto-Genty, 2005). 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. En España, tan sólo A. García Berrio (1973, pp. 274-283) se ocupó en su momento de la ambigua actitud shklovskiana, coincidiendo en líneas generales con la visión de Erlich.

¹⁴ *Viaje sentimental* concluía de forma bastante similar. Este libro, publicado también en el exilio berlinés de 1923, recogía en su cierre 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. Shklovski se compara con uno de estos niños de Oriente abandonado y suplica: «Doctor Shed, yo pertenezco a Oriente [...] ¡Doctor Shed! Las escaleras del exilio son amargas. [...] 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 ignora, del chofer que me rogaba que salvase los coches, termino este libro» (p. 315).

suprimido en la edición censurada de 1964, por lo que, al quedar sólo la súplica, el texto perdía toda la ambigüedad pretendida por Shklovski.

P. Steiner (1985) se refería a este tipo de escritura ambigua practicada por Shklovski en *Zoo* con el término de «meta-ironía», y la definía como «un acto de habla que disimula el hecho de que se ha realizado un acto de habla irónico» (p. 41). R. Sheldon (1975), por su parte, aludía a esta técnica con la fórmula de «el procedimiento de la rendición aparente». Efectivamente, como apunta Steiner, la meta-ironía se diferencia de la ironía tradicional, en el hecho de que el autor no desvela tan abiertamente como en el segundo caso su intención irónica. De esta forma, el autor parece abandonar el control sobre su texto que, como señala repetidas veces Shklovski en gran parte de sus obras, se escribe solo y con independencia de los propósitos iniciales de su autor. Esta técnica le habría servido además a Shklovski, según la interpretación de R. Sheldon, para poder seguir manteniendo las tesis formalistas bajo una apariencia de claudicación ante el marxismo¹⁵. Valiéndose de la yuxtaposición de contrastes, Shklovski escribe del siguiente modo: «la primera frase es una concesión, pero la siguiente frase inmediatamente se retracta de la concesión» (p. 94). Si recordamos el procedimiento seguido por Shklovski en su análisis del *Quijote* de 1966, vemos que esto es justamente lo que hace: tras la renuncia explícita a lo obtenido con su trabajo formalista de los años veinte, emprende un análisis en el que implícitamente se están confirmando gran parte de las tesis formalistas (si bien nunca de manera idéntica, pues se ha producido una evolución).

Esta práctica de la contradicción, sin embargo, no es el resultado únicamente de una estrategia para burlar la censura, sino que responde a un conjunto de motivos más complejo e intrincado. En primer lugar, hay que tener en cuenta que las diferentes manifestaciones artísticas que se desarrollan en la Rusia de los años veinte, ya no se corresponden con muchos de los parámetros señalados por la poética de *Opojaz* en sus comienzos. El Formalismo ruso debía, pues, hacer evolucionar su método si deseaba conservar la actualidad y la cercanía respecto de la novedad artística propugnada en sus manifiestos (cf. Eichenbaum, 1925)¹⁶.

La obra de Shklovski que mejor refleja este periodo de difícil conciliación entre lo artístico y lo político-social es *Tercera fábrica*, en la que leemos: «No es correcto decir: «La escuadra entera no marca bien el paso a excepción de un alférez». Quiero hablar con mi tiempo, comprender su voz » (p. 8). Shklovski es cons-

¹⁵ Apariencia ésta, por cierto, que si bien engañó a algunos exegetas del Formalismo ruso como Erlich, no lo hizo en su momento con los marxistas de la época. Así Beskin calificaba a Shklovski en 1927 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. Lezhnev, por su parte, 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).

¹⁶ La correspondencia entre los formalistas de esta época, muestra claramente, este hecho. 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 continúa su búsqueda todo recto. Ya no sobre el *siuzhet*, ya no sobre la composición sino sobre alguna otra cosa» (ibidem, p. 192).

ciente de que su método se está quedando desfasado en relación a los nuevos tiempos, pero al mismo tiempo, no puede compartir muchas de las posiciones que sustentan las nuevas manifestaciones artísticas (lo que en la época se conocía como «literatura factual»). Por ello, como resultado del dilema que se debate internamente entre la fidelidad al arte de vanguardia contemporáneo y la fidelidad a ciertos principios literarios fundamentales, Shklovski extrema esta marca estilística que le permite seguir escribiendo sin tener que caer en ninguno de los dos extremos lamentables¹⁷.

En segundo lugar, la contradicción buscada por Shklovski en sus escritos es una vía para fomentar un tipo de efectos similares a los que se pueden experimentar en la lectura de una obra literaria. Veámoslo brevemente en un conocido pasaje de *Tercera fábrica*. Shklovski se refiere a la doble alternativa que existe en esos momentos para los escritores en Rusia: retirarse, ganarse la vida de otro modo fuera de la literatura y escribir sólo para sí mismos; o bien, escribir sobre la vida, sobre la nueva sociedad y el «punto de vista correcto». A continuación, en un punto y aparte, añade: «No hay una tercera alternativa. Sin embargo ésta es precisamente la que debe ser escogida. Un artista debe evitar los caminos trillados» (p. 51). Vemos, pues, que la solución propuesta por Shklovski para el *impasse* en el que se encontraba el escritor de entonces —en realidad, él mismo—, no es otra que su viejo concepto de desautomatización, tal y como lo entendieron perfectamente sus contemporáneos en ese momento¹⁸. La defensa explícita de la tercera vía en este pasaje va acompañada además de un efecto implícito desautomatizador, pues las palabras de Shklovski están haciendo lo mismo que afirman en ese momento. Ahora bien, esta coincidencia entre lo que podríamos llamar la fuerza ilocutiva y perlocutiva de la locución de Shklovski, sólo surge en un segundo tiempo como resultado de una contradicción previa entre éstas.

El verdadero sentido del discurso de Shklovski nace, por tanto, antes de lo que sus palabras *hacen* que de lo que sus palabras *dicen*. Este modo de expresión indirecto y alusivo, si bien resulta familiar en el arte, no lo es tanto en el ámbito de la teoría literaria¹⁹. Pese a lo que algunos detractores de este estilo crítico afirman sobre su falta de seriedad o rigor científico, la prosa de Shklovski tiene mucho más

¹⁷ V. Pozner (2005) ha resumido recientemente esta actitud en una fórmula muy acertada: «*en phase avec l'époque mais sans l'emphase de l'époque*». Mantenemos la expresión en su versión original francesa para conservar el juego de palabras explotado por la investigadora francesa.

¹⁸ Para los marxistas más recalitrantes de la época, esta afirmación probaba la resistencia de Shklovski a abandonar sus planteamientos formalistas. Para otros, sin embargo, la nueva formulación del concepto era perfectamente compatible con los nuevos tiempos. Tal era, por ejemplo, la posición de Maiakovski que, en su intervención en el debate «*¿Lef o blef?*», defendió la obra Shklovski en los siguientes términos: «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).

¹⁹ M. Asensi (2003) ha propuesto la fórmula de «teoría en la literatura», para referirse al tipo de discurso crítico que, a diferencia de la «teoría de la literatura», opta por adoptar los rasgos de su objeto (artístico) como la forma más apropiada de dar cuenta de él.

de apuesta firme por renovar el género del ensayo importando los procedimientos artísticos, que de juego nihilista o falta auténtica de compromiso²⁰. Si el crítico ruso se niega a formular su pensamiento de forma clara y unívoca es porque conoce el poder iluminador de la pregunta abierta y porque 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 primer análisis del *Quijote*, y éste es justamente el efecto que causa su estilo: Shklovski interrumpe de pronto su argumentación e introduce un pasaje 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: el pasaje expresa en otro plano, metafórico, 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.

Examinemos ahora, desde esta perspectiva, el texto de «Monumento a un error científico» (1930), con el que se cierra el periodo del Formalismo ruso. El título del artículo hacía referencia al argumento de un guión cinematográfico escrito por Jules Romains y titulado *Donogoo-Tonka*, en el que un geógrafo inventa una ciudad imaginaria, que al final de la película resultará fundada por unos exploradores que han seguido la descripción ficticia del geógrafo. Los moradores de Donogoo-Tonka, felices por la prosperidad que reina en esta ciudad, erigen un monumento en reconocimiento del error científico que ha hecho posible su fundación. Shklovski colocaba hábilmente el resumen de este argumento antes de reconocer los errores del Formalismo ruso. A continuación, explicaba la evolución experimentada por *Opojaz* hacia posiciones más próximas a la interpretación sociológica del arte y mostraba cómo la terminología inventada por los formalistas era ya la moneda corriente empleada por la crítica literaria rusa, incluyendo a la de signo marxista.

La conclusión parece, pues, evidente: el Formalismo no debe juzgarse por los errores iniciales que lo fundaron sino por los logros actuales a los que ha llegado, a pesar de —o gracias a— los mismos. Más que una aceptación de la derrota, «Monumento a un error científico» debería leerse como una reivindicación desesperada del derecho al error como única forma de innovar y avanzar, no sólo en el arte²¹

²⁰ Así, en sus memorias *Érase una vez* (1966) Shklovski reconocía: «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» (p. 234). Y en *El movimiento del caballo* (1923), comparando su estilo indirecto con el avance oblicuo del caballo de ajedrez, afirmaba: «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» (p. 9).

²¹ La idea aparece una y otra vez en los años que anteceden a «Monumento a un error científico» y en los que le siguen. En *Material y estilo en la novela de Lev Tolstói «Guerra y Paz»* (1928), por ejemplo, Shklovski mantiene que el propósito original de *Guerra y Paz* fue el de glorificar la sociedad nobiliaria para compensar la derrota de Crimea. Sin embargo, esta primera intención se le va de las manos a Tolstói y la obra es entendida por sus contemporáneos como una crítica de esa sociedad. En uno de los ensayos que compo-

sino también en la teoría literaria. Algunos, por ello, consideraron insuficiente la retractación y Shklovski siguió siendo blanco de duras críticas. 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 y tuvo que refugiarse en la escritura de obras histórico-biográficas que no levantaran sospecha²².

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 cervantino basado en la 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] corréis). 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).

3. CONCLUSIONES

Comenzábamos este artículo preguntándonos sobre el tipo de continuidad existente entre los distintos escritores y periodos de la historia literaria, y todavía no hemos ofrecido una respuesta definitiva. Hemos dejado que sea Viktor Shklovski con sus actos y palabras quijotescas el que lo haga. Un poco más arriba, a partir de sus reflexiones, apuntábamos a dos tipos de continuidad literaria: una de tipo compositiva, creada por la imitación que hacen los epígonos de las obras precedentes. Este tipo de continuidad, sin embargo, tal y como reconocía Todorov (1970) sin poder resolver el problema, perpetúa una determinada obra a expensas de su especificidad literaria, esto es, de su valor estético, que va automatizándose como resultado del desgaste imitativo.

Por otro lado, existe un tipo de tradición o continuidad funcional entre los escritores, menos evidente que, incluso, en ocasiones, puede adoptar la apariencia de una traición. Ello se debe a que, en este caso, lo que se adopta de las obras precedentes es un tipo de constituyentes estructurales más profundos, que se captan sólo como resultado de una percepción analítica, antes que de una imitación directa. V. Shklovski utilizaba la metáfora del aprendizaje matemático en varias de sus obras para ilustrar esta cuestión. Así, en *El movimiento del caballo* (1923), leemos:

Lo importante, son los problemas, el camino seguido para resolverlos, y no las soluciones.

nen *El asalto de Hamburgo* (1928), titulado significativamente «Errores e invenciones», leemos: «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). Tras 1930, la idea aparece casi obsesivamente en prácticamente todas las obras del crítico ruso. Todavía el penúltimo de sus trabajos llevaba el título de *La energía del error* (1981).

²² A pesar de ello, una renuncia a su característica ambigüedad crítica no llegará nunca. Así, por ejemplo, en 1931, publica *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).

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).

El término de «estructura» puede sustituirse perfectamente aquí por el de «forma» o «procedimiento», tal y como aparecen empleados estos conceptos en la obra del crítico ruso. Como se desprende de la cita, todos ellos insisten en un proceso dinámico de estructuración. Así, quizás, habría que matizar que lo que le interesa describir a Shklovski no es tanto el *cómo está hecha* la obra como su *hacerse*. Esto es: la dialéctica que se establece entre un determinado material y unos determinados procedimientos constructivos. De esta forma, lo que se consigue es situarse en el punto de observación de la invención creativa inaugurada por una obra. Los escritores parten de procedimientos y materiales preexistentes –no se crea desde la nada– pero lo que hacen con ellos es descubrir una forma nueva de estructurarlos, para extender o continuar su aplicación. Sólo los epígonos copian una relación ya formada entre el material y los procedimientos, y de ahí que sus obras no tengan el mismo valor que los libros innovadores. Éstos sorprenden al lector con una estructuración novedosa que lo sitúan también en el punto de vista de la creación²³: aquel en el que se inicia un proceso de establecimiento de relaciones, tras el cual se obtiene una percepción desautomatizada.

De acuerdo con este criterio, «Pierre Menard, autor del Quijote» de Borges o la *Trilogía de Nueva York* de Paul Auster, son dos obras más quijotescas que el *Quijote* de Avellaneda, en tanto que establecen una continuidad que va más allá de la repetición superficial de los procedimientos cervantinos. Antes bien, suponen una recreación de los mismos que amplía el radio de alcance de sus efectos desautomatizadores. Igualmente, la obra de Shklovski continúa de esta segunda forma subterránea la obra de Cervantes, al mostrar la posibilidad de extender ciertos procedimientos literarios al ámbito del ensayo crítico. Con ello, no sólo se renueva el género ensayístico sino que se cumple con el objetivo del método formal, consistente en buscar cómo describir el proceso de estructuración de las obras y no tanto su forma ya estructurada. En palabras del propio Shklovski («*Eugenio Oniegin*: Pushkin y Sterne», 1923):

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 (p. 188).

²³ De hecho, tal y como defiende J. Mukařovský en «La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte» (1943), el punto de vista de la creación tiene que ver más con el papel de la recepción estética que con las tareas compositivas autoriales. La observación de la obra en su *hacerse* no supone, en ningún caso, la recuperación del enfoque genético rechazado por los formalistas rusos. Este enfoque, en lugar de pronunciarse sobre la estructuración del material literario por medio de los procedimientos, se limita a señalar su origen pre-estructural.

Comprendemos ahora mejor las razones del peculiar estilo crítico de Shklovski comentado en este artículo. La adopción de procedimientos literarios en el ensayo crítico no pretende sino que, durante el proceso de la traducción que todo análisis comporta, no se pierda aquello por lo que consideramos que la obra literaria es una obra artística: su potencial y efectos desautomatizadores. El origen de esta táctica parece situarse en el periodo en el que Shklovski se ocupa de los narradores –Cervantes entre ellos– que forman después el volumen recopilatorio *Sobre la teoría de la prosa* (1925). El empleo de los procedimientos cervantinos surge como una forma de confirmar sus tesis teóricas y de renovar los géneros literarios de la literatura rusa de principios de los años veinte. De hecho, la por entonces joven generación de prosistas conocida como los hermanos Serapión, apadrinada por Shklovski y a la vanguardia de la narrativa rusa, se caracterizó, precisamente, por un cultivo masivo de los procedimientos meta-ficticios de la puesta al desnudo.

Más tarde, bajo la presión marxista, Shklovski descubre en este tipo de procedimientos, bastante arraigado ya en su estilo, una vía de escape que le permite conservar ciertas ideas, de otra forma inadmisibles. El formalismo crítico-literario de Shklovski se extiende así hacia ámbitos de los que renegaba en sus comienzos, siguiendo la línea de la evolución literaria. Pero la ampliación de sus conceptos iniciales debe hacerla de manera encubierta y de ahí el uso de las máscaras contradictorias. Tal y como se afirmaba en *El asalto de Hamburgo* (1928): «un hombre debe hablar, un hombre no puede hablar, alguien habla en su nombre» (citado por Steiner, 1985, p. 40)²⁴. Ello no significa, no obstante, ni una traición ni una renegación de sus principios formalistas, pues, tal y como lo vimos al ocuparnos de *Sobre la prosa literaria* (1966), éstos no son nunca abandonados realmente. Como sucede a menudo en la historia literaria, la traición gesta su avance arrastrando los hilos ocultos de la tradición.

OBRAS CITADAS

ARIEV, Andrei: «Des livres, commencés au printemps», *Europe*, 911 (2005), pp. 15-33.

ASENSI, Manuel: *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*, Vol. II, Tirant lo Blanch, Valencia, 2003.

²⁴ Probablemente el origen de este descubrimiento date de las experiencias de Shklovski con la *Cheka*, anteriores a 1923, que aparecen recogidas en el *Viaje sentimental*. En esta obra, el teórico formalista recordaba los diversos cambios de identidades a los que se vio obligado para escapar de los arrestos con las siguientes palabras: «Es hermoso perder la propia personalidad, olvidar tu apellido, las costumbres, inventar un personaje cualquiera e identificarse con él. Si no fuese por la mesa de escribir y el trabajo, nunca más habría vuelto a ser Viktor Sklovski» (p. 185). Al decidir volver de su exilio en Berlín y cortar la posibilidad de una posible carrera en el extranjero, Shklovski sólo podía escapar ya mediante artimañas lingüísticas, como él mismo lo reconocía en una carta a Gorki poco antes de regresar a Rusia: «Vuelvo, lo que venga dependerá de la solidez de mis huesos... Voy a tener que mentir, Aleksei Maksimovich. Sí, mentir. No espero nada bueno» (citado por Depretto-Genty, 2000, p. 72). Por otra parte, según lo confiesa él mismo en el *Viaje sentimental*, Shklovski siempre confió de forma un tanto arrogante en sus habilidades lingüísticas a tales efectos: «Me soltaron. Soy un narrador profesional» (p. 173).

- CONIO, Gérard: «Viktor Chklovski (1893-1984)», en *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle. La Révolution et les années vingt*, París, Libraire Arthème Fayard, 1988, pp. 656-667.
- DEPRETTO-GENTY, Catherine: *L'itinéraire scientifique de Jurij Tynjanov. 1919-1943*, tesis doctoral, Universidad de París-Sorbonne (París IV), 1992.
- Reseña a la traducción francesa de *La tercera fábrica* de Sklovski por V. Posener y P. Lequesne, París, L'Esprit des péninsules, 1998, en *La Revue russe*, 17 (2000), pp. 71-73.
- «La correspondance des formalistes», *Europe*, 911 (2005), pp. 103-118.
- EICHENBAUM, Boris: «La teoría del método formal», en T. Todorov, *Théorie de la littérature*, versión española en Madrid, siglo XXI, 1970, pp. 21-54.
- ERLICH, Victor: *Russian Formalism. History. Doctrine*, versión española en Barcelona, Seix Barral, 1974.
- «On Being Fair to Viktor Shklovsky or the Act of Hedged Surrender», *Slavic Review*, 35/ 1 (1976), pp. 111-118.
- FLAKER, Alexander: «Shklovsky and the History of Literature: A Footnote to Erlich's *Russian Formalism*», en R. L. Jackson y S. Rudy (eds.), *Russian Formalism: A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich*, New Haven, Yale Center for International and Area Studies, 1985, pp. 57-67.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: *Significado actual del Formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973.
- LECLANCHE-BOULÉ, Claude: *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, Valencia, Campgràfic Editors, 2003.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: «Función, norma y valor estéticos como hechos sociales», en J. Jandová y E. Volek (eds.) *Signo, Función y Valor. Estética y Semiótica del arte de Jan Mukařovský*, Santafé de Bogotá, Plaza & Janés Editores Colombia S.A., 2000, pp. 127-204.
- «La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte», en J. Jandová y E. Volek (eds.) *Signo, Función y Valor. Estética y Semiótica del arte de Jan Mukařovský*, Santafé de Bogotá, Plaza & Janés Editores Colombia S.A., 2000, pp. 415-456.
- NAKOV, Andrei: «La «Stratification des hérésies»», en V. Chklovski, *Resurrection du mot et Littérature et Cinématographe*, París, Ed. Gérard Lebovici, 1985, pp. 13-59.
- POZNER, Valérie: ««En phase avec l'époque», mais sans l'emphase de l'époque. Chklovski dans les années trente», *Europe*, 911 (2005), pp. 146-153.
- SHELDON, Richard: *Viktor Borisovič Shklovsky: Literary Theory and Practice, 1914-1930*, tesis doctoral, Universidad de Michigan, 1966.
- «Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender», *Slavic Review*, 34/ 1 (1975), pp. 86-108.
- «Reply to Victor Erlich», *Slavic Review*, 35/ 1 (1976), pp. 119-121.
- SHKLOVSKI, Viktor: «Cómo está hecho *Don Quijote*: los discursos de Don Quijote», en E. Volek, *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y Posformalismo bajtiniano*, Vol. 2, Madrid, Fundamentos, 1995, pp. 137-147.
- «Eugenio Oniegin: Pushkin y Sterne», en E. Volek, *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Vol. 1, Madrid, Fundamentos, 1992, pp. 187-189.

- *El viaje sentimental: memorias*, Barcelona, Anagrama, 1973.
- *Zoo o Cartas no de amor*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- *La marche du cheval*, traducido por M. Pétris en París, Ed. Champ Libre, 1973.
- *Sur la théorie de la prose*, traducción de G. Verret en Lausana, Editions L'Age d'Homme, 1973.
- *Third Factory*, traducción de R. Sheldon, Chicago, Dalkey Archive Press, 2002.
- «Errores e invenciones», en *Cine y lenguaje* (1967), Barcelona, Anagrama, 1971, pp. 127-135.
- *Il était une fois* (1961-1966), versión francesa de M. Zonina y J. Ch. Bailly en París, Christian Bourgois Éditeur, 2005.
- *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Planeta, 1971.
- *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo símil*, Barcelona, Planeta, 1975.
- STEINER, Peter: «The Praxis of Irony: Viktor Shklovsky's Zoo», en R. L. Jackson y S. Rudy (eds.), *Russian Formalism: A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich*, New Haven, Yale Center for International and Area Studies, 1985, pp. 27-43.
- TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, versión española en Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.
- WALLER, Manon: *Les romans de Viktor Sklovskij: étapes d'une evolution (1914-1930)*, tesis doctoral, Universidad de París-Sorbonne (París IV), 1984.