

vos y su objetivo era separar el sistema literario de otros sistemas extrínsecos»¹⁹ y clasifica además las polémicas existentes, en tres categorías generales:

1. Las que consideraban la literatura como portadora de un mensaje o contenido filosófico.

2. Las que intentaban un análisis genético de la literatura (biográficamente), mediante un estudio de las fuentes.

3. Las que tendían a convertir la obra literaria en una técnica o en un impulso psicológico particulares.

A partir de esta última, comienza precisamente a oponerse el artículo de Shklovsky a la posición de Potebniá, para quien la poesía era «pensamiento en imágenes». Para los formalistas —y para Shklovsky en particular— el objeto de los estudios literarios es analizar las diferencias implícitas en la oposición entre lenguaje poético y práctico, apoyándose en el concepto de *extrañamiento* (que veremos más adelante en detalle) para focalizar claramente esas diferencias.²⁰ Es la «literariedad» y no ésta o aquella obra, de éste o aquel autor, el objeto de los estudios literarios. En su etapa más temprana, la cuasi-sinonimia entre literariedad y forma fue el concepto que, acaso, mejor caracterizó al formalismo.²¹

Ya en 1914, en el antecitado folleto de Shklovsky *La resurrección de la palabra*, refiriéndose parcialmente a Potebniá y a Veselovsky, postulaba como rasgo distintivo de la percepción estética el principio de la sensación de la forma.²²

«El Arte como Artificio»

Este artículo,²³ es contestatario de la obra *Notas sobre la teoría de la literatura*, de Potebniá, editada en 1905 por su discípulo Osvianiko Kulikovsky. En ella se recogen algunas ideas de Potebniá sobre la función de las imágenes a partir del fenómeno artístico. Según palabras de éste: «La relación de la imagen con lo que ella explica puede ser definida de la siguiente manera:

a) la imagen es un predicado constante para sujetos variables, un punto constante de referencia para percepciones cambiantes,

b) la imagen es mucho más simple y mucho más clara de lo que explica».²⁴

Rápidamente —y de una manera asaz elegante, considerando el aspecto polémico— Shklovsky desmonta los argumentos de que «sin imágenes no hay arte», y demuestra cómo se puede pasar a un arte desprovisto de imágenes, para luego afirmar: «El pensa-

¹⁹ Frederic Jameson, *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso* (Barcelona, Ed. Ariel, 1979), p. 53.

²⁰ Ann Jefferson, p. 20.

²¹ Ídem, p. 21.

²² Véase Boris Eichenbaum, «La teoría del "método formal"», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, op. cit., p. 30.

²³ Víctor Shklovsky, «El arte como artificio», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, op. cit., pp. 55-70.

²⁴ Víctor Shklovsky, p. 55.

miento por imágenes no es en todo caso el vínculo que une todas las disciplinas del arte, ni siquiera del arte literario; el cambio de imágenes no constituye la esencia del desarrollo poético». ²⁵

Luego se detiene a analizar un procedimiento poético que André Bieli admiraba en los poetas rusos del siglo XVIII, que consistía en colocar los adjetivos después de los sustantivos, hecho al cual Bieli atribuía un valor artístico y un carácter intencional. El objeto, entonces, puede ser —afirmaba Shklovsky—;

1. creado como prosaico y percibido como poético,
2. creado como poético y percibido como prosaico.

De ahí concluye que, para Potebniá, *poesía* sería igual a *imagen*, y ésta, a su vez, sería igual a *símbolo*. (Aludiendo muy concretamente a los simbolistas.)

Aquí se hallaría una de las razones que llevaron a Potebniá a esa tesis, ya que no distinguía la lengua de la poesía de la lengua de la prosa; lo cual, a su vez, le impedía percibir que existen dos tipos de imágenes: la imagen como medio práctico de pensar, de agrupar los objetos en clases y la imagen poética, como medio de refuerzo de la impresión.

En este punto, Shklovsky pone de relieve que la imagen, lejos de constituir el factor esencial del lenguaje poético, es sólo uno de los muchos elementos del sistema de procedimientos artísticos utilizado por el escritor, siendo su función igual a la de la simetría, la hipérbole, la reiteración, etc. Los conceptos de imaginística y de lenguaje poético distan mucho de ser coextensivos porque, de una parte, las imágenes surgen no sólo en el lenguaje poético sino también en diferentes niveles lingüísticos y, por otra, puede existir un lenguaje poético sin imágenes. ²⁶

Shklovsky establece luego la diferencia entre metonimia y metáfora —aunque no la considera muy importante— para expresar posteriormente una afirmación cardinal: «La imagen poética es uno de los recursos de la lengua poética; la imagen prosaica es un medio de la abstracción». ²⁷

La segunda parte de su artículo se basa en una cita de Spencer sobre la economía de la atención, tomada de su libro *Filosofía del estilo*, y terminará finalmente refutándolo al establecer dos tipos de ritmo:

1. El ritmo prosaico, que constituye un factor automatizante, y
2. El ritmo estético (o poético), que consiste en un ritmo prosaico trasgredido.

Shklovsky está en contra de aplicar la ley de la economía de las fuerzas creadoras al lenguaje poético, enunciadas por Spencer, porque considera que dicha ley es verdadera en el lenguaje cotidiano, pero que no es válida en cuanto al lenguaje poético. La oposición esencial entre las leyes del lenguaje cotidiano y el lenguaje poético es la que se da entre la *automatización* y la *perceptibilidad*. ²⁸ Para comprobarlo, analiza exhaustivamente algunos pasajes de Tolstoy, Gogol, Hamsum y otros, centrándose en el proce-

²⁵ Ídem, p. 56.

²⁶ Aguiar e Silva, p. 401.

²⁷ Víctor Shklovsky, p. 58.

²⁸ Aguiar e Silva, p. 401.

dimiento que consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si se viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si fuera nuevo; además, en la descripción del objeto no emplea los nombres que generalmente se dan a sus partes, sino otras palabras tomadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos.²⁹

La actividad del hombre tiende invariablemente a la rutina y al automatismo del hábito. Así acontece con el lenguaje cotidiano: la frase queda muchas veces inacabada, la palabra se profiere sólo en parte, tienen libre curso los estereotipos verbales, etc.; por eso, en la comunicación proporcionada por el lenguaje cotidiano, los objetos se perciben de manera esfumada, sólo por uno de sus elementos o por sus caracteres genéricos y superficiales. El lenguaje poético, por el contrario, presenta el mundo en todo su frescor: el escritor deforma la realidad para atraer mejor la atención del lector y su recurso básico para presentarla es mediante la *singularización* de los objetos.³⁰

Habiendo establecido que «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», llega luego Shklovsky a formular su afirmación más importante: «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*».³¹

Este procedimiento de *extrañamiento* (en ruso *ostranenie*)³² es el concepto operativo más importante que se puede extraer de todo el artículo. Shklovsky define una amplia cantidad de términos, pero éste —que *desfamiliariza*, que *singulariza*, que *extraña* las cosas que han devenido habituales o automáticas—, es el más importante.

Al respecto, Eichenbaum, en su *Teoría del «Método Formal»*, escribe que el trabajo de Shklovsky representa una suerte de manifiesto del método formal, que abrió el camino del análisis concreto de la forma. Aquí se ve claramente el distanciamiento que se abre entre los formalistas y Potebnia y, por lo tanto, entre sus principios y los del Simbolismo.³³

Hay que recordar que Shklovsky publicó su artículo en 1917 y, de hecho, la teoría literaria coherente que manejó posteriormente el movimiento formalista hubiera sido imposible sin su contribución inicial.³⁴ Aun cuando los verdaderos alcances de sus puntualizaciones comenzaron a vislumbrarse mucho más tarde,³⁵ ya entonces, la famosa

²⁹ Víctor Shklovsky, p. 61.

³⁰ Aguiar e Silva, p. 401.

³¹ Víctor Shklovsky, p. 60. *Las cursivas son nuestras.*

³² Traducido por Ana María Nethol como singularización —vocablo que también emplea Aguiar e Silva para referirse al procedimiento en cuestión—, es traducido al inglés por Ann Jefferson como desfamiliarización (op. cit., p. 19); sugerimos atenernos mejor en español al término extrañamiento (como lo explica Jefferson making strange), como lo utiliza Jameson en su estudio ya citado.

³³ Boris Eichenbaum, p. 31.

³⁴ Frederic Jameson, p. 57.

³⁵ Ann Jefferson, p. 22.

definición del arte como un extrañamiento —*ostranenie*— de los objetos, como una renovación de la percepción, revestiría la forma de una ley psicológica.³⁶

Algo que la crítica opositora del formalismo no comprendió correctamente fue el hecho de que, debido a la posibilidad de que los recursos y artificios literarios perdieran su capacidad de extrañamiento, los formalistas establecieron la distinción entre *recurso* y *función*. El efecto de extrañamiento de un recurso *no* depende de su existencia como tal, sino de la función que cumple en la obra en que se emplea, ya que el mismo recurso puede ser utilizado en una amplia variedad de funciones potenciales.³⁷

O, como lo expresara Jakobson muchos años más tarde, «Ni Tinianov, ni Shklovsky, ni Mukarovsky, ni yo hemos declarado que el arte es una esfera cerrada. Lo que enfatizamos no es el separatismo del arte, sino la *autonomía de la función estética*». Es esta autonomía, la del predominio de la función estética por sobre los otros elementos componentes de una obra, lo que justifica la existencia de una ciencia literaria.³⁸

Osip Brik resumió algunas ideas del *OPOIAZ*, diciendo que no hay poetas o figuras literarias sino poesía y literatura (en lo que se refiere al *tema de estudio* de la ciencia literaria). Algo de esto asumió V. Vinogradov al referirse a la estilística y sus objetos de estudio, en un libro escrito en 1922,³⁹ afirmaba que lo importante era abordar «... la tarea de conocer el estilo individual del escritor —independientemente de toda tradición, de toda otra obra contemporánea y, en su totalidad, como sistema lingüístico— y su *organización estética*, ello debe preceder a toda investigación histórica».

Aunque Vinogradov nunca se adhirió al grupo formalista, en muchas de sus proposiciones tempranas, sus preocupaciones de orden lingüístico y estilístico reflejan una influencia incontestable de los formalistas.

Con una concisión y claridad poco comunes, Vinogradov trata la relación entre el estudio sincrónico y el estudio diacrónico en el análisis estilístico de un texto ruso del siglo XVI. Haciendo gala de sus conocimientos lingüísticos —conocía perfectamente los trabajos de Baudouin de Courtenay, Saussure, Sechehaye y otros— demuestra la naturaleza insatisfactoria de la metodología aplicada a ciertos estudios efectuados entonces en Rusia, debido a la confusión de dos puntos de vista: *el del estudio funcional inmanente y el del estudio histórico*.

Así, Vinogradov —al igual que Propp— acepta la concepción de Shklovsky en cuanto al manejo de los recursos. Vladimir Propp tampoco encuentra muchas dificultades para demostrar que un cuento determinado puede ser el mismo, independientemente de que la figura en cuestión sea un lobo, un dragón, un ogro o, incluso, un objeto de otro tipo. Además Propp —como Vinogradov— establece la diferencia entre horizontal y vertical, parecida por un lado a las categorías saussureanas de lo sintagmático y

³⁶ Frederic Jameson, p. 59.

³⁷ Ann Jefferson, p. 22.

³⁸ Ídem, p. 23. *Las cursivas son nuestras*.

³⁹ Nos referimos aquí a un breve artículo «Sobre la tarea de la estilística» que es el extracto del libro con el mismo nombre que apareciera en 1923. El artículo se halla compilado por T. Todorov en la colección de textos sobre el formalismo ruso a la que nos hemos estado refiriendo, pp. 81-85.

lo asociativo y por otro a la distinción de Shklovsky entre el recurso básico (*extrañamiento efectivo*) y la motivación.⁴⁰

De ahí que desde el punto de vista formal el concepto de *ostranenie* presenta tres ventajas claras:

1. Distingue la literatura, o sea el sistema puramente literario, de cualesquiera otros modos verbales existentes.
2. Permite establecer una jerarquía interna dentro de la propia obra literaria, y
3. Crea una nueva concepción de la historia literaria, no como la continuidad tradicional sino, concebida como una serie de discontinuidades abruptas, de rupturas con el pasado, donde cada nuevo presente literario se ve como un rompimiento con los cánones artísticos dominantes la generación inmediatamente anterior.⁴¹

A partir de la noción básica de *ostranenie* comenzó a surgir toda una teoría literaria: primero por medio del aislamiento del sistema puramente literario; después, mediante un modelo de las diferentes relaciones que se dan en ese sistema sincrónico y, por último, con un regreso a la diacronía al analizar el tipo de cambio de un estado sincrónico a otro.⁴²

También el concepto de *intertextualidad* estaba ya implícito en el formalismo ruso y en un punto muy cercano a la médula de la discusión con los marxistas. La tradicional prioridad de la realidad por sobre la literatura fue revertida por el formalismo, a partir de su principio —casi axiomático— de que la literatura deriva de otros textos literarios y no de fuentes extraliterarias y de que la realidad deviene irrelevante para la creación y la crítica literarias. Desde el punto de vista de los formalistas, todo cambio en la forma literaria no está determinado por los cambios que acontecen en la realidad, sino por la necesidad de revitalizar formas ya automatizadas de la literatura.⁴³

Hay que recordar, sin embargo —en la prosecución de esta controversia con la crítica marxista— que la escuela de Mijaíl Bajtín se basa en la premisa de que *todo* uso de la lengua, incluso el literario, es simultáneamente social e ideológico.

A pesar de su enfoque innovador de la historia literaria como series discontinuas, los formalistas no llegaron a explicar cómo la historia literaria se insertaba en otras series históricas. Considerando la dispersión política de que fueron objeto, es muy difícil saber si esto se debía a limitaciones en cuanto a sus alcances teóricos o si quedó trunco el trabajo que les hubiera conducido a implicancias más profundas y soluciones más amplias.

Cualquiera que sea el valor último de su pensamiento sistemático, la crítica literaria tiene por fuerza que partir de donde ellos lo hicieron.⁴⁴

Samuel Gordon

⁴⁰ Frederic Jameson, p. 72.

⁴¹ Ídem, pp. 60-61.

⁴² Ídem, p. 62.

⁴³ Ann Jefferson, p. 26.

⁴⁴ Frederic Jameson, p. 52.