

## VALENCIAS DE LA DESAUTOMATIZACIÓN EN LA TEORÍA LITERARIA DEL FORMALISMO RUSO

### VALENCIES OF DEAUTOMATIZATION IN THE LITERARY THEORY OF RUSSIAN FORMALISM

**Cristian CÁMARA OUTES**  
Universidad Carolina de Praga

**Resumen:** A día de hoy, podemos decir que el descrédito generalizado en que ha caído la poética estructuralista no ha tenido como consecuencia una revisión suficiente de la imagen tergiversada de las tesis principales del formalismo ruso, concertada por los autores estructuralistas de acuerdo con intereses precisos de autodescripción genealógica. Frente al heteronomismo desafortunado de los estudios literarios contemporáneos, como consecuencia parcialmente extravagante de las premisas deconstructivas (aunque históricamente no tan insólita), el desglose analítico de las valencias fundamentales del término de desautomatización puede permitir dar cuenta de hasta qué punto el formalismo ruso elaboró un sistema completo de estudio de los fenómenos literarios, de extraordinaria sofisticación, que en todos los niveles de análisis pone el énfasis en los rasgos de antinomia, transgresión y dinamización.

**Palabras clave:** Formalismo ruso, desautomatización, teoría de la literatura, Víktor Shklovski, Yuri Tyniánov, Borís Éichenbaum.

**Abstract:** To this day, it is possible to say that the general disrepute into which structuralist poetics has fallen has not resulted in a sufficient revision of the distorted image of the main theses of Russian formalism, arranged by the structuralist authors in accordance with precise interests of genealogical self-description. Against the exaggerated heteronomism of contemporary literary studies, as a partially extravagant consequence of deconstructive premises (although historically not so unusual), the analytical breakdown of the fundamental valencies of the term deautomatization may allow us to account for the extent to which Russian formalism developed a complete and sophisticated system of study of literary phenomena, which at all levels of analysis emphasizes the features of antinomy, transgression and dynamization.

**Key words:** Russian Formalism, deautomatization, literary theory, Viktor Shklovsky, Yuri Tynyanov, Boris Eichenbaum.

La teoría de la literatura del formalismo ruso presenta una evolución de una extraordinaria coherencia. Desde la elaboración de las primeras nociones analíticas, entre los años 1914-1919, hasta el final forzado a finales de la década de los veinte, la teoría formalista procede por ampliación y extrapolación de conceptos críticos previos a nuevos materiales de estudio y nuevas dimensiones de análisis. Se podría decir que en conjunto el trayecto teórico del formalismo consistió en un progresivo esclarecimiento y especificación de las consecuencias teóricas implicadas ya desde un inicio en el término de la «desautomatización» shklovskiana (1914). Las conceptualizaciones en torno de problemas como los de la semántica poética, la estructura de la obra literaria, la definición de los géneros, la teoría de la novela o la evolución literaria, que ocupan gran parte de los esfuerzos durante la década de los veinte, proceden claramente de un desarrollo de las incitaciones teóricas contenidas en el término inicial y desplegadas solo de manera parcial durante la primera época de la escuela.

La desautomatización shklovskiana consiste en la necesidad constante de transgresión de una forma artística previa que ha perdido su efectividad estética. De esta manera, se define por los rasgos exclusivos de negatividad, dinamicidad, conflictividad, contextualismo e hiperhistoricismo. En un primer momento el término se emplea con el propósito deliberado y explícito de ofrecer una cobertura teórica a las prácticas artísticas y literarias más desaforadas del futurismo coetáneo, con el que el formalismo coincide plenamente en sus diagnósticos epocales y asunciones estéticas raigales. También supone un determinado posicionamiento respecto de toda una serie de corrientes teóricas que confluyen en el mismo momento: marxismo, nietzscheanismo, fenomenología, teosofía, neokantismo, psicoanálisis, positivismo, etc., las cuales de una u otra manera se encuentran implicadas en una experiencia de crisis generalizada y derrumbe de todas las certezas (es decir, aquello que caracteriza siempre la experiencia del presente histórico). Esta ajustada «inscripción histórica» del formalismo resulta imprescindible tanto para entender las coordenadas que posibilitan su aparición contrastiva como para extraer su posible efectividad actual (I. Kalinin, 2014, p. 5). El formalismo, en efecto, es una «teoría literaria de vanguardia» (M. Asensi, 2003, p. 55), entendiendo las vanguardias, al menos en una de sus líneas, como colapso final de las regulaciones estéticas clásicas y replanteamiento radical de la ubicación de la actividad artística en la esfera global del sentido.

Para aprehender el conjunto de direcciones a las que apunta en origen el término de desautomatización, debemos distinguir entre cuatro aspectos o valencias diferenciadas: 1) semiótica, 2) interformal-sistemática, 3) ontológica, 4) ideológica-existencial. En este trabajo nos ocupamos de las dos primeras, con menciones ocasionales a las dos segundas donde sea necesario

En primer lugar, la desautomatización en su valencia semiótica se refiere a la comprensión de las relaciones internas al signo. Las relaciones entre las dimensiones de «significante» y «significado», en términos saussureanos, se aprehenden por el formalismo en términos de desajuste, interrupción y conflicto. Se trata de un «programa semiótico radical» (Eagle y Lawton, 1988, p. 288) y una «poética

revolucionaria» (Solà, 1989, p. 9) que opera en primer lugar a través un deslindamiento táctico entre los ámbitos del lenguaje comunicativo y el lenguaje poético: «la creación de una poética auténticamente científica está obligada a partir del reconocimiento, basado en una serie masiva de hechos empíricos, de la existencia de un lenguaje poético y un lenguaje prosaico regidos por leyes distintas, y en el análisis de sus diferencias» (V. Shklovski, 1919 [1916], p. 6). En el lenguaje práctico, en efecto, las relaciones entre significante y significado son de «correspondencia», están convencionalizadas, «algebraicizadas», dice Shklovski, y por ello se pueden comprender en términos de automatización y ofrecen un acceso a la realidad en su aspecto de detención. En el lenguaje poético, en cambio, estas relaciones están dinamizadas, el significante ya no remite a un significado previo sino que se convierte en instancia de un acontecimiento semántico que es imprevisible, oscilante e impreciso. Los procedimientos inmanentes de dificultación y extrañamiento que transforman un texto en una obra literaria, motivados siempre contrastivamente por el estado previo del sistema literario, son responsables de la aparición del significado como emergencia, legible como tal únicamente en el breve intervalo en que dura como forma desautomatizada y transgresiva, antes de su inevitable automatización consiguiente. Esta dimensión precaria e impermanente, por lo demás, se considera como radicada a una mayor profundidad ontológica, es decir, como la esencia propiamente dicha del lenguaje, frente a las regulaciones semióticas que establecen necesariamente, de manera solidaria y convergente, tanto el paradigma tradicional platónico-retórico como sus adaptaciones terminológicas en las poéticas del romanticismo, del simbolismo y de la lingüística estructural.

El formalismo ruso comenzó centrando su atención en la dimensión exclusiva del componente fónico poético. Se trataba de analizar las prácticas extremas de la poesía fónica conocida como *zaum* o transracional, características de autores futuristas como V. Jlébnikov, A. Kruchiónyj o I. Zdánevich. Por un lado, esta estrategia de focalización fonocéntrica constituía una impugnación combativa de la determinación iconológica o logocéntrica («fanopéyica», en términos de Ezra Pound) característica de la poesía del simbolismo previo (V. Briúsov, A. Bieli, A. Blok, V. Ivánov, etc.), en la que los procedimientos de dificultación formal se entendían como resorte propicio para la entrevisión de contenidos metafísicos conciliadores. Por otro, consistía en una adaptación y transposición, ligeramente paródica, en términos de la teoría literaria académica de una serie de estrategias de autorreferencia formal desarrollados por la pintura cubofuturista rusa durante el periodo revolucionario de 1909-1914 por pintores como D. Burlíuk, V. Tatlin, K. Malévich, N. Gonchárova, O. Rozánova y muchos otros. Si los pintores cubofuturistas declaraban enfáticamente que la pintura trata solo acerca de sí misma y de sus propios componentes formales, «el color, la línea, la superficie y la factura» (D. Burlíuk, 2009 [1911], p. 335), los poetas del grupo declararían con el mismo entusiasmo que la poesía se escribe exclusivamente con sonidos y combinaciones fónicas. En ambos casos, las estrategias de autorreferencia formal y evacuación semántico-referencial se correlacionaban con un desvelamiento del mundo en su aspecto de caos y destrucción incesantes (Eagle y Lawton, 1988, p. 8; O. A. Yúshkova, 2008, p. 73). De esta manera, tanto en su práctica artística como en sus declaraciones teóricas, el futurismo ruso llevaba a cabo una ruptura de alcance respecto de las bases imagocéntricas del

simbolismo y, a través de este, de la estética occidental en su conjunto (I. Ambroggio, 1973, pp. 53 y sigs.).

Los artículos teóricos del formalismo ruso del periodo 1916-1919 tratan de ofrecer «cobertura teórica» a esta comprensión específica de la autorreferencia artística (M. Bajtín y P. Médvedev, 1994 [1928], p. 114), como en «Sobre los sonidos del lenguaje poético» (1916), de Lev Yakubinski; «Sobre los gestos sonoros del lenguaje japonés» (1916), de Evgueni Polivánov; «Sobre la poesía y el lenguaje zaum» (1916), de V. Shklovski; «Las repeticiones fónicas» (1919), de O. Brik; o «Cómo está hecho *El Capote* de Gógol» (1919), de B. Éichenbaum. El propósito fundamental es el de demostrar «científicamente» la responsabilidad predominante o exclusiva de la contextura fónica en la determinación de la especificidad del discurso poético y, a partir de ello, verificar la presencia de una semántica poética especial no subsumible al conjunto de relaciones de secundariedad y representación mimético-referencial. El lenguaje comunicativo y el lenguaje poético se diferencian, para estos autores, en que en el segundo los sonidos dejan de cumplir la función de referir a un significado establecido o a un objeto de la realidad y adquieren autonomía por sí mismos. Según Yakubinski, en la poesía «el objetivo práctico retrocede a un segundo plano y las combinaciones fónicas adquieren autonomía [...]. Poesía es la puesta al desnudo de la influencia hipnótica autónoma del sonido» (1919, pp. 37 y 49). O. Brik habla de una «semántica rítmica propia» de la poesía (1995 [1919]: 33), Borís Éichenbaum de una «semántica fónica» (1919, p. 153) que, algunos años más tarde, vuelve a elaborar con el término de «semántica alegórica»: «la poesía es discurso con significado alegórico, es decir, un discurso que hace palpable la materialidad de la palabra en todas sus cualidades» (1924: 103). V. Shklovski habla de una «semántica aurática»: «la poesía de Zdánévich no está compuesta de palabras sin sentido, sino de palabras que hacen despertar un aura de sentido» (1990: 150). R. Jakobson, en su libro *La última poesía rusa*, publicado en Praga en 1921, introduce el término de «semántica deformada», que recogerá posteriormente Tyniánov, y habla de «palabras a la búsqueda de significado [...], un significado dado *in statu nascendi*» (1921, p. 28 y 43)<sup>1</sup>. De una manera general, pues, podemos decir que las relaciones entre lenguaje y poesía se reconfiguran en términos tanto energéticos como topológicos. La desautomatización o extrañamiento es una operación semántica, a partir de las imantaciones sonoras desenclava los significados de sus correlaciones habituales y alumbrá nuevas conexiones imprevistas entre las cosas: «el extrañamiento es un desplazamiento del objeto respecto de su percepción habitual, la destrucción de su serie semántica y su proyección a una serie semántica distinta» (V. Shklovski, 1990, p. 295). Por su parte, la postulación del lenguaje zaum como esencia operativa de la poesía

---

<sup>1</sup> Respecto de R. Jakobson, parece necesario precisar brevemente que hasta el año 1924 sus textos se alinean plenamente con las tesis formalistas («Futurismo» (1919), «Sobre el realismo en arte» (1921), «Dadá» (1921). A partir de esa fecha se aprecia una oscilación hacia las posiciones del estructuralismo funcional de Praga, del que es sin duda uno de los más destacados representantes, en el sentido de una reontologización de la literatura operada sobre la base de la teoría semiótica («función estética»), que todavía trata de mantener el dinamismo histórico. Durante esta época, sin embargo, los componentes doctrinales formalistas vuelven a resurgir en algunos de sus textos, como «¿Qué es poesía?» (1933) o «Notas marginales sobre la poesía de Pasternak» (1935). Después de su salida de Praga, Jakobson gira resueltamente hacia posiciones esencialistas, universalistas y dogmáticas del estructuralismo ontológico. Respecto de las supuestas relaciones entre el ignoto Círculo Lingüístico de Moscú y la OPOYAZ, remitimos a las conclusiones de Pau Sanmartín en su ejemplar estudio (2008).

parece apuntar a una cierta ajenidad o exterioridad como dimensión incesantemente inscrita en el lenguaje:

Las palabras nos son necesarias no solo para expresar nuestro pensamiento, e incluso no solo para sustituir una palabra por otra o para convertirlas en un nombre y fijarlas a un objeto concreto. Las palabras nos son necesarias también fuera de significado [...].

Sea como fuere, una cosa es indudable: el discurso fónico zaum tiende hacia el lenguaje.

¿Pero en qué sentido se puede considerar este fenómeno como perteneciente al lenguaje? Por supuesto, esto depende de la concepción de la palabra que maneemos. Si consideramos que las palabras deben servir para la designación de conceptos, ser significativas, entonces por supuesto el lenguaje zaum cae fuera como algo exterior al lenguaje. Pero no solo cae él; todos los hechos aportados nos obligan a pensar [...] [que], incluso si expulsamos al lenguaje zaum del lenguaje, eso no significa que lo expulsemos de la poesía (1990 [1916], pp. 46- 57).

Toda esta serie de acercamientos y definiciones previas obtienen una articulación posiblemente definitiva en el libro de Yuri Tyniánov *Problemas del lenguaje poético*, de 1924. Las palabras son aquí consideradas como entidades «camaleónicas», sus significados cambian en cada contexto de acuerdo con el juego que establecen los «indicios principales» y «secundarios». Los indicios principales, en efecto, predominan en la utilización de las palabras en el lenguaje práctico. En cambio, la poesía en general y de manera especial el lenguaje zaum suponen la eliminación de los indicios principales y la puesta en juego en toda su amplitud de los indicios secundarios y todas sus variables «coloraciones». La función de la poesía es la de mostrar la variabilidad y dinamicidad del material verbal, «el proceso de creación no tiene un objetivo comunicativo» (1965 [1924], p. 118). La semántica poética se define como «semántica aparente»: «se trata de palabras "sin contenido", en el sentido amplio de la palabra, que adquieren en el verso algún tipo de semántica aparente» (1965 [1924], p. 118). Otra vez, la semántica «deformada» poética no implica de manera simple la desaparición del sentido, sino la consideración del significado de las palabras fuera de las coordenadas de cualquier referencia o correspondencia con cualquier entidad previa al acontecimiento formal: «el papel constructivo del ritmo no comporta el oscurecimiento del momento semántico, sino su drástica deformación» (1965 [1924], p. 168). El significado de las palabras en poesía se encuentra «dinamizado» a consecuencia de una determinada «nezviazka» interna, un neologismo que se podría traducir por «desconexión», «disociación», «incoherencia», «interrupción»: «cada imagen del lenguaje se gasta y solidifica. Cuando está "viva", actuante, esto significa que la palabra se encuentra como desplazada, que en su interior existe una cierta *nezviazka* que dinamiza el significado. Esta *nezviazka* puede proceder de que en la palabra hayan colisionado dos significados [...]. En cualquier caso, la *nezviazka* es imprescindible para cualquier imagen viva y efectiva» («El diccionario de Lenin como polemista», 1965 [1924], p. 234). Por lo demás, esta misma interrupción interna es la que confiere al lenguaje poético su capacidad de revelación ontológica: «una nueva denominación, al revivificar el significado, desplaza la cosa misma» (Id.). Esta teoría semántica general se encuentra en la base de los artículos de Tyniánov de la segunda mitad de los años veinte, que alcanzan un grado apabullante de sofisticación crítica, desde «El hecho literario» (1924) a «Sobre la evolución literaria» (1927). En 1928, en un nuevo artículo sobre la poesía Velimir Jlébnikov, Tyniánov vuelve a tratar las mismas cuestiones:

Toda la esencia de su teoría (de Jlébnikov) se encuentra en que trasladó en poesía el centro de gravedad desde las cuestiones del sonido a la cuestión del sentido. Para él no existía una sonoridad que no estuviese coloreada de sentido, no existía ninguna separación entre el «metro» y el «tema». La «instrumentación fónica», que se solía concebir como una especie de onomatopeya, se convirtió en sus manos en un instrumento de transformación del sentido, de revivificación de la semejanza largamente olvidada entre una palabra y otras palabras próximas, y el surgimiento de nuevas semejanzas con palabras extrañas (1965 [1928], p. 292).

La interpretación tradicional del formalismo ruso como mero precedente ofuscado del estructuralismo, concertada de acuerdo a intereses autorreivindicativos precisos y dominante durante varias décadas en la autoconciencia histórica ingenua de la disciplina de la teoría literaria, comienza a poder descifrarse así en su carácter de neutralización crítica. Según esta interpretación tradicional el «unilateralismo» y el radicalismo iniciales del formalismo, vinculados a su proximidad con las prácticas vanguardistas, fueron de corta duración. Pronto habrían dado lugar a un tipo de consideración más madura y moralmente responsable en la que los planos de contenido y expresión se reintegraban en la unidad armónica de la obra de arte verbal. Sin embargo, una lectura atenta de los textos disponibles demuestra exactamente lo contrario. Durante todo su trayecto teórico el formalismo ruso nunca abandonó una concepción del significado artístico como elemento propiamente formal, deformado, resultado del conjunto de interacciones internas y externas de las que la obra como «construcción dinámica» es el enclave. La concentración inicial fonocéntrica fue el resorte propicio que permitió a los formalistas elaborar una concepción alternativa acerca de la forma artística. Como explica Borís Éichenbaum en su fundamental artículo recopilatorio «La teoría del método formal», de 1925, «la noción de forma obtenía así otro sentido y no reclamaba ninguna noción complementaria, ninguna correlación» (2007 [1925], p. 30). Todos los rasgos descifrados inicialmente a partir del modelo del sonido (impersistencia, diferencialidad, negatividad, vibración) fueron más tarde aplicados y proyectados hacia direcciones más amplias de análisis. La dimensión antinómica del sonido fue la clave de una comprensión de la forma artística que la arrancaba de las regulaciones tradicionales y, a partir de la generalización máxima de la noción de desautomatización, permitió la elaboración de un pensamiento estético de extraordinario valor disolvente y transgresivo. La esencia del arte alcanza a ser comprendida como interrupción y novedad incesantes, lo que determina raigalmente todas las elaboraciones formalistas acerca de cuestiones como la taxonomía genérica, la historicidad literaria o la inespecificidad estética. En un artículo del año 1927 dedicado a la estética del cine, Borís Éichenbaum vuelve a insistir en la idea de la promoción de la lengua zaum al rango de esencia de toda actividad artística, equivalente a la operación de la desautomatización formal (en este caso poniendo al desnudo una influencia de la estética nietzscheana no siempre reconocida por los formalistas):

La naturaleza primera del arte obedece a la necesidad de liberar las energías del organismo humano que no se emplean en la vida corriente o que solo sirven parcialmente. Éste es su fundamento biológico que le confiere una fuerza de necesidad vital que procura ser satisfecha. Este funcionamiento, por esencia lúdico y que no está ligado a un «sentido» claramente expresado, se encarna en las tendencias «transmentales», «autosuficientes», que se traducen en todo arte e integran su fermento indisociable. Al transformarse ese fermento en «expresividad» el arte se constituye como fenómeno social, como lenguaje peculiar. Esas

tendencias «autoreferenciales» aparecen de vez en cuando para convertirse en la consigna de artistas revolucionarios; se habla entonces de poesía «transmental», de «música absoluta», etc.

La inadecuación permanente entre «esencia transmental» y «lenguaje» es la antinomia interna del arte que guía su evolución (1998, p. 49).

Con ello, la esencia del arte se desprovee de toda definición «esencialista». La esencia del arte como desautomatización pasa a ser inadecuación, interrupción, hiato. Toda obra artística incorpora en sí este elemento interruptivo, y su valor se determina por el modo en que se posiciona frente a él o lo gestiona, ya sea intentando disimularlo, y entonces enfatiza su tendencia al significado, ya sea exponiéndolo como tal, y entonces se aproxima a la condición de lengua zaum: «Una de las diferencias entre el viejo y el nuevo cine consiste en la concepción del montaje. Mientras que en el viejo cine el montaje era un medio de soldar, de pegar, de explicar las situaciones de la trama, medio en sí imperceptible, disimulado, en el nuevo cine se ha convertido en un punto de apoyo perceptible, en ritmo perceptible» (Y. Tyniánov, 1998, p. 93). Tal como es advertida en estos análisis, la esencia del arte no se aloja en ningún «lenguaje» particular, no se vincula a ninguna técnica, fórmula o procedimiento positivo, sino en cada caso a lo que en cada lenguaje falta. Solo si emerge desde este fundamento antinómico, negativo, y solo si expone y hace legible esta antinomia en su forma, en el modo de una ruptura con cualquier lenguaje previo existente, se puede considerar que una determinada producción artística está cumpliendo con su esencia. Solo el arte de vanguardia, pues, en rigor, se puede considerar como verdadero arte, y todo el arte del pasado válido, sea el *Tristram Shandy* o el *Eugenio Oneguin* de Pushkin es, a su modo, vanguardista (y, añadamos, puede y debe volver a ser percibido como tal, con completo desinterés por los contenidos humanísticos que vehicule o que la tradición hermenéutica de lecturas le haya impuesto).

\* \* \*

En segundo lugar, la desautomatización en su valencia interformal-sistemática se refiere a las relaciones que se establecen entre forma y forma. Este nivel de consideración, fundado sobre el anterior, es extraordinariamente amplio y a él pertenecen propiamente las nociones de obra, género, literariedad, época literaria y evolución literaria. Para el formalismo no existen las obras aisladas, el empeño estructuralista de retraer un poema de su contexto evolutivo para desvelar la trama de su recurrencias y solidaridades centrípetas («proyección del principio de equivalencia desde el eje de selección al eje de combinación», según R. Jakobson) es profundamente equivocado y está necesariamente abocado al fracaso. Los conjuntos de relaciones exteriores a la forma son los que constituyen a la forma en su interior. El cambio de este conjunto de relaciones externas determina el cambio del significado de la obra. Una nueva forma artística no aparece para expresar un contenido nuevo, sino para sustituir a una forma artística previa que ha perdido su eficacia estética. En este proceso, la nueva forma recurre a formas antiguas o marginales, a las que integra en una nueva construcción trastocando sus significados («funciones»). De ello se sigue que ni la obra, ni el género, ni la época, ni la misma literariedad son susceptibles de una definición estática: solo se pueden

aprehender en el conjunto de desplazamientos interrelacionados que los constituyen. Ni las obras, ni los géneros, ni las épocas, ni la literariedad poseen una esencia estable o un significado restituible, surgen en el contexto de una determinada lucha entre formas que les confiere toda su escasa positividad. Por ello mismo, la tarea de la lectura histórica no consiste en la restitución de los significados vehiculados por las obras en sus contextos originarios. Las obras de arte no tienen significado o más bien siempre tienen el mismo significado (desautomatización ontológica). La tarea de la lectura histórica entendida como «arqueología dinámica» consiste en la reexhumación de los conflictos que posibilitaron la aparición diferencial de una determinada forma como «coágulo», y está orientada siempre desde los intereses y fuerzas que rigen el presente del investigador.

Desde un principio, las definiciones de obra de arte que ofrece Shklovski en sus artículos iniciales hacen hincapié en esta constitución diferencial, contrastiva, dinámica y relacional. En el artículo «El vínculo de los procedimientos de composición argumental con los procedimientos generales del estilo», de 1919, se dice: «la obra de arte solo se percibe sobre el fondo y por medio de su asociación con otras obras de arte. La forma de la obra de arte se determina por su relación con otras formas existentes previamente. El material de la obra de arte se encuentra invariablemente subrayado y acentuado. No solo la parodia, sino de manera general cualquier obra de arte se crea en paralelo y en contraposición a algún modelo. Una nueva forma no aparece para expresar un nuevo contenido, sino para sustituir a una forma antigua que ha perdido su artisticidad» (V. Shklovski, 1919, p. 120). En el artículo «La prosa ornamental», publicado en 1924, dedicado a la obra narrativa de Andréi Bieli, se insiste sobre esta consideración: «las distintas partes de una forma literaria se encuentran más bien en una relación de lucha que en una de correspondencia. La decadencia o agotamiento de un procedimiento se expresa mediante la promoción de otro distinto» (V. Shklovski, 1990, p. 212).

Esta concepción antitética de la obra procede de los resultados obtenidos en los análisis fonocéntricos iniciales. Según Shklovski, entre el *Tristram Shandy*, que consiste en la constante interrupción del argumento y la puesta al desnudo del procedimiento, y una novela del tipo corriente, existe la misma diferencia que entre un poema normal que juega con sus sonoridades y un poema escrito en lengua zaum (1973, p. 211). Según Tyiniánov, «la concepción acústica del verso impulsó el descubrimiento de la antinomia de la obra poética» (1975, p. 21). En palabras de Pau Sanmartín, la intuición teórica inaugural de la desautomatización shklovskiana incorporaba un concepto dinámico y contrastivo de las relaciones internas a la forma: «en lugar de una estructura formada, la forma en Shklovski es siempre un proceso en vías de formación» (2008, p. 160). Precisamente la noción de Tyiniánov de la obra como «construcción dinámica» supone una cierta desembocadura exasperada de esta intuición, «traslada la desautomatización al caso de la estructuración de la obra misma» (2008, p. 274):

La literatura es una construcción verbal dinámica. 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. La especificidad de una obra literaria consiste en la aplicación al material del factor constructivo, en la «configuración» (es decir, en esencia, en la deformación) del material. Cualquier obra es excéntrica, puesto que el factor constructivo no se disuelve en el material, no

le «corresponde», sino que está relacionado excéntricamente con él, sobresale a él (Y. Tinianov, 1992, p. 213).

La unidad de una obra no consiste en una entidad cerrada y simétrica, sino en una integridad dinámica con desarrollo propio. Entre sus elementos no media el signo estático de la adición e igualdad, sino que siempre aparece el signo dinámico de la correlación e integración.

Debemos entender la forma de la obra literaria como una dinámica. Dinámica que se manifiesta sobre todo en el concepto de principio constructivo. No todos los factores de la palabra son equivalentes entre sí. La forma dinámica no nace de su combinación o fusión (cf. la muy a menudo usada noción de «correspondencia») sino de su acción recíproca o interacción y, por lo tanto, de la preeminencia de un grupo de factores a expensas de otro. Por ello el factor evidenciado deforma a los factores subordinados. Captamos la forma como pasaje (y por tanto cambio) de la relación entre el factor constructivo subordinante y los factores subordinados. En la noción de tránsito, de «desenvolvimiento», no es totalmente obligatorio introducir una implicación temporal. Este tránsito, esta dinámica, pueden ser entendidos en sí mismos, extratemporalmente, como puro movimiento. El arte vive de esta interacción, de esta lucha. Si no se percibe su dependencia o deformación de todos los otros factores por obra del factor constructivo, no existe hecho artístico (Y. Tyniánov, 1975, 11-12).

En esta idea de la obra literaria como construcción dinámica lo que resulta subrayado es la dimensión de conflicto, de negatividad, de pluralidad constelativa y centrífuga del procedimiento configurador. En términos del formalismo ruso, toda obra artística se caracteriza siempre por la «inmotivación»: «el arte destruye conscientemente la motivación y pone al desnudo la construcción» (Borís Éichenbaum, 2007, p. 37). La inmotivación es el rasgo esencial del arte que el formalismo reconoció en todo su recorrido crítico, solo la forma inmotivada es forma dinámica, alcanza a exponer la «dinamización del material verbal» en la que recae la efectividad estética. Esta inmotivación es en primer lugar «externa», supone la ruptura con los principios tradicionales de la mimesis y la representación, que el formalismo comparte con buena parte de las corrientes antimiméticas del momento. El significado o la referencia, los temas o contenidos, son momentos de la construcción artística (si lo son), pertenecen a ella y están integrados en su dinamismo general, y no se le imponen ni la determinan desde afuera. En segundo lugar la inmotivación es inmotivación «interna», es decir no define las relaciones internas de la obra como «fusión», «correspondencia», «organicidad», sino que acentúa los rasgos de coexistencia dinámica, no resuelta, entre tensiones formales contrapuestas. Estas tensiones proceden de otros ámbitos formales, desembocan en la obra a partir del principio del collage, y prolongan en ella sus luchas encarnizadas. No se puede entender la construcción si, de acuerdo con la tradición interpretativa, se la observa como síntesis, como «la tensión entre elementos fuertemente cohesionados por la fuerza de una estructura singular y rígida» (A. García Berrio, 1974, p. 204), sino que debe advertirse en lo que tiene de energía y desplazamiento, más bien como una antítesis provisionalmente coagulada.

La construcción puede empezar a verse así como el punto central de una estética de las fuerzas y no de las significaciones. Cada obra, pero también cada autor y cada periodo literario, son percibidos como un «punto de intersección de fuerzas», fuerzas que pugnan entre sí por adquirir expresión y organizar los elementos en su concurrencia prismática. Esta morfología no es teleológica, sino fundada en el desplazamiento y la deformación, la inversión y reconfiguración de una situación anterior ya acrisolada de las relaciones formales. Implica también una basculación extremada y excluyente sobre

uno de los polos de la dialéctica entre tradición y ruptura, entre norma y novedad. A esto es a lo que se refiere la indicación asombrosa de la que la dinamicidad debe entenderse «extratemporalmente», una indicación que encontraremos también en Éichenbaum. La estética formalista es una estética de la novedad y la transgresión incesantes. La norma se considera como mero epifenómeno, como una transgresión que ha perdido su cualidad traumatizante y dislocadora, y por tanto exclusivamente como ocasión de una nueva transgresión. Esta relación fue invertida posteriormente por los autores del estructuralismo checo en su atenta reinterpretación de la diacronía literaria como «cambio de sistemas» (J. Mukařovský, 2000, p. 153).

El término de construcción como punto de «intersección de fuerzas» resulta el equivalente del término de «sistema», desarrollado durante la primera mitad de la década de los veinte por Éichenbaum y Tyniánov para la descripción de unidades analíticas superiores a la obra. En especial, aunque no exclusivamente, el término de sistema se emplea para la descripción de las sucesivas épocas literarias. Una vez más, esta elaboración procedía de intuiciones contenidas en las reflexiones iniciales shklovskianas. A este respecto se suele citar el artículo de Shklovski dedicado a Vasili Rozánov, en el que los sistemas literarios aparecen ya articulados conflictivamente entre un centro canonizado y una periferia marginal en la que, sin embargo, se generan y fermentan las innovaciones que posteriormente asaltarán el centro. Esta concepción de los sistemas literarios está engarzada en la idea de la obra como «relación entre materiales»:

Pero al observar la obra literaria como un cierto velo a través del cual hay que penetrar, el teórico contemporáneo no hace más que saltar por encima del caballo en el que se quiere sentar.

Una obra literaria es una forma pura, no es una cosa ni un material, sino una relación entre materiales [...]. La historia de la literatura avanza en una línea interrumpida y discontinua [...]. En realidad la herencia en el cambio de las escuelas literarias no se produce de padres a hijos, sino de tíos a sobrinos. Expliquemos esta fórmula. En cada época literaria existe no una sino varias escuelas literarias. Existen simultáneamente, si bien una de ellas ocupa la cumbre canonizada. Las otras existen no canonizadas, sordamente, como existía por ejemplo la tradición de Derzhavin en la época de Pushkin [...].

Pero en este momento en los estratos inferiores se crean nuevas formas en sustitución de las formas del viejo arte, que ya han sido canonizadas y no son perceptibles más que el discurso habitual. La nueva línea irrumpe en el lugar de la antigua, y el escritor de vodeviles Belopiatkin se convierte en Nekrásov (O. Brik); Tolstói, el heredero del siglo XVIII, crea una nueva forma novelesca (B. Éichenbaum); Blok canoniza los temas y ritmos del romance gitano, y Chéjov le pone «El despertador» a la literatura rusa. Dostoievski introduce en la norma literaria las formas de la literatura de folletín. Cada nueva escuela literaria es una revolución, algo así como la aparición de una nueva clase social.

Aunque, por supuesto, esto es solo una analogía. La línea derrotada no es destruida, no deja de existir. Solo abandona la cumbre, desciende de posición y de nuevo puede resucitar, se convierte en una eterna pretendiente al trono. Además, en realidad la cuestión es más complicada porque la nueva fuerza dominante por lo general no es simplemente la restitución de una forma antigua, sino que ha integrado rasgos de otras formas menores y ha heredado rasgos de su antecesora en el trono, aunque ahora desplazados a una función ancilar (V. Shklovski, 1990, p. 120).

En este pasaje ya están contenidos los rasgos fundamentales de la concepción formalista posterior de los sistemas literarios. En este artículo la aparición de las prosas fragmentarias de Rozánov se estudia como una de estas «revoluciones» literarias que trastocan el conjunto de relaciones del sistema narrativo e impactan también en la evolución del sistema lírico adyacente. El nuevo principio

constructivo de Rozánov es revolucionario porque supone una «salida fuera de la literatura» (1990, p. 124), y por tanto una reorganización completa del sistema a partir de un nuevo centro, que además se configura a través de la asimilación y recombinación de una serie de formas previas que subsistían en los márgenes de la literatura canonizada. Este desplazamiento no se atribuye a algún tipo de disposiciones psicológicas del autor, que caen en el ámbito de la génesis y por tanto se consideran extracientíficas, sino a las «leyes de autocreación dialéctica de nuevas formas» (1990, p. 124). Y, finalmente, contribuye a conferir un «aura» a toda una zona de la realidad que permanecía impercibida para las formas literarias previas.

Este modo de análisis fue retomado y profundizado de manera consistente por Éichenbaum y Tyniánov en varios ensayos asombrosos publicados durante la década de los veinte, de los que ahora solo podemos hacer un resumen apresurado. En 1922, en su libro *El joven Tolstói*, Éichenbaum realiza un importante esfuerzo de clarificación de la perspectiva sistemática formalista: «en el centro de atención se encuentran la cuestión de las tradiciones previas y la cuestión del sistema de los procedimientos estilísticos y compositivos» (1922, p. 8). Esta focalización sobre las «tradiciones» y el «sistema» es lo que, de manera aparentemente paradójica, permite precisamente el estudio de la «obra misma», en oposición a otras metodologías de análisis que invariablemente toman a la obra como «reflejo» de entidades externas (1922, p. 10). De hecho ambos términos conforman una unidad (antitética) desglosada en sus orientaciones diacrónica y sincrónica. El estudio de la obra misma consiste en su posicionamiento respecto del conjunto de relaciones externas que la condicionan: aquello a lo que se opone (en este caso, los procedimientos de la novela romántica) y el repertorio formal disponible de entrar en la configuración de un procedimiento nuevo (en este caso, la novela rusa del XVIII y la literatura traducida).

El estudio desde un punto de vista sistemático de los «hechos» del pasado requiere de la configuración de una epistemología hermenéutica de carácter relativista, constructivista y energético:

Estudiar históricamente el acontecimiento no significa de ninguna manera descibirlo como único y significativo solo en su contexto [...]. No se trata de una simple proyección al pasado, sino de entender la *actualidad histórica del acontecimiento*, determinar *su función en el desarrollo de la energía histórica*, la cual, por su misma esencia, es permanente (no aparece ni desaparece, y por tanto actúa fuera del tiempo) [...]. En la historia nada de se repite, pero esto es justamente porque nada desaparece sino que tan solo cambia de aspecto. Por esto las analogías históricas no solo son posibles sino incluso imprescindibles, y el estudio de los acontecimientos históricos fuera de la dinámica histórica, como sistemas individuales, «irrepetibles» y encerrados en sí mismos, es imposible y contradice su misma naturaleza. El «Lérmontov histórico» es el Lérmontov comprendido históricamente, como *una fuerza que entra en la dinámica general de su época* [...]. Como siempre en la historia, este proceso se desarrolla no como única línea de hechos, sino en la forma compleja *del entrelazamiento y la contraposición de diversas tradiciones y métodos, cuya lucha entre sí es lo que constituye la época* [...]. El proceso histórico, que posee su propia dinámica, no está condicionado por las cualidades espirituales de los autores [...]. La creación de nuevas formas no es un acto de invención, sino de descubrimiento, porque estas formas existían de manera escondida en las formas de los periodos precedentes (1924, p. 14).

Nosotros no estudiamos el movimiento en el tiempo, sino el movimiento como tal — el proceso dinámico que nunca se fragmenta ni se interrumpe. Pero justamente por esto este proceso dinámico no ocurre en el tiempo y no puede medirse temporalmente. El estudio histórico desvela la dinámica de los acontecimientos, cuyas leyes actúan no solo en los marcos de una determinada época deslindada, sino

siempre y en todas partes. En este sentido, por muy paradójico que parezca, la historia es la ciencia de lo constante, de lo invariable, de lo inmóvil (1924, p. 9).

Por su parte, Tyniánov durante estos años apunta unas consideraciones muy semejantes:

También es completamente evidente que en literatura no puede existir una obra aislada, que las obras aisladas entran en el sistema literario entrando en una determinada correlación por el género, el estilo, etc. (diferenciándose en el interior del sistema) y adquieren una determinada función en el sistema literario de una determinada época. La obra, arrancada del contexto de un determinado sistema literario, puede introducirse en un contexto distinto, y adquiere entonces una coloración distinta, desarrolla unos indicios diferentes, pierde su género y se incorpora a otro género distinto, etc. En otras palabras: cambia su función.

Esto comporta una redistribución de funciones dentro de la obra: en dependencia de la época, lo que era factor dominante se vuelve subordinado, y al revés (1977 [1921], p. 229)

Desde el punto de vista del hiperrelativismo histórico formalista, las sucesivas épocas literarias son sistemas conflictivos extraordinariamente inestables y volátiles, definidos por relaciones opositivas y contradictorias en constante desplazamiento dialéctico. Dentro de este conjunto de relaciones los elementos que los integran alcanzan un significado provisional, susceptible siempre de transformarse en función de los desplazamientos sistemáticos. Los sistemas son un momento de detención precaria dentro del devenir generalizado de la «energía histórica» incesante, que es de suyo lo único permanente y estable. Más bien se podría decir que los sistemas no existen en tanto que tales sino que son producidos por el investigador. En sí mismos solo existen los constantes movimientos de repulsión, imantación, desplazamiento, reconfiguración, que se apoderan de los fenómenos y expresan sentidos siempre nuevos. El conocimiento científico, a su vez, es siempre expresión de una determinada «voluntad de saber», en el sentido de una epistemología perspectivística de carácter rigurosamente nietzscheano: «no existe una verdad de las flores, pero eso no impide que exista la botánica» (V. Shklovski, 2012, p. 58). Es el investigador el que, desde su propio presente problemático, introduce una detención arbitraria dentro del movimiento ininterrumpido, y a partir de este recorte sincrónico analiza las correlaciones existentes y trata de conferirles un nombre provisional. Hasta cierto punto, se puede considerar que la función de la historia de la literatura es también desautomatizadora: no cumple su tarea si no destruye las categorías canonizadas de descripción del pasado («barroco», «realismo», «épica», «petrarquismo», «metaficción», etc.) e introduce nuevas conexiones entre los fenómenos desapercibidas antes, nuevas conexiones que, en cuanto sean aceptadas de manera generalizada y se canonicen, deben ser otra vez transgredidas de nuevo. De hecho toda nueva perspectiva histórica innovadora nunca ha hecho otra cosa que esto, y el riesgo de arbitrariedad y frivolidad (la idea de que entonces «todo vale») se conjura porque una descripción que no sea potente, basada en un estudio riguroso de los datos formales, y expresiva de las preocupaciones e intereses de la época presente, simplemente no producirá un relato persuasivo.

La noción de sistema tiene una máxima amplitud en la teoría formalista a partir de mediados de los veinte, a pesar de la relativa oscilación terminológica. Los sistemas están encajados o superpuestos unos sobre otros, están interconectados con otros sistemas adyacentes, se desplazan todos juntos formando un complicado engranaje. La obra de arte como construcción dinámica es un sistema de

elementos diferenciales que, como hemos visto en Tyniánov, cambia de función en dependencia de su integración en sistemas superiores. Entre estos sistemas de orden superior a la obra destacan el género y la literariedad.

Según Pau Sanmartín, en la teoría literaria del formalismo ruso no existe una definición del género propiamente dicha: «en los textos formalistas no encontramos ni siquiera un esbozo de definición teórica del género [...]. Opojaz, en realidad, no llegó a teorizar nunca sobre los géneros literarios en tanto que elementos fijos y estáticos, sino sobre su cambio, sobre su relevo, sobre su movimiento» (2008, pp. 231-289). Según V. Shlovski, «genre is constantly being displaced; its evolution is a broken line, not a straight line. This displacement occurs at the expense of the fundamental characteristics of genre» (citado en Ch. Pike, 1978: 103). Según Tyniánov:

Es imposible dar una definición estática de un género determinado que sea capaz de cubrir la multiplicidad de sus variaciones. El género ante todo se disloca, su evolución no está marcada por una línea recta de desarrollo progresivo, sino por una línea fracturada, y estos desplazamientos en su línea evolutiva se realizan precisamente a cuenta de los rasgos considerados como «fundamentales» del género [...]. El género deja de ser un sistema fijo e inmóvil [...].

El género considerado de esta manera como sistema oscila y se transforma. Surge en un momento determinado (de la decadencia y descomposición de un género anterior) y en otro momento desaparece (transformándose en los rudimentos de otros sistemas distintos). Y por eso mismo la función genérica de un determinado procedimiento estilístico concreto nunca es algo determinado y estable.

Considerar el género como sistema estático es ya imposible por el hecho mismo de que la conciencia de un género aparece solo como resultado del contraste con un género tradicional existente previamente, es decir, de la sensación de cambio o desplazamiento, aunque sea parcial, del género anterior por uno nuevo que viene a ocupar su lugar [...]. El nuevo fenómeno desplaza a uno antiguo, ocupa su lugar, y sin ser un «desarrollo» de lo anterior, es al mismo tiempo su sustituto (2018, p. 98-99).

Frente a los intentos de la poética tradicional y moderna de reconstruir a toda costa una fantasmagórica «trinidad» genérica, fundada siempre en decisiones antropológicas o metafísicas de alcance, el género se constata en la teorización formalista como ámbito privilegiado de la innovación formal y el cambio histórico. El formalismo establece la transformación, el contraste y el dinamismo de las formas como su objeto propio de estudio. Los géneros literarios no tienen ninguna otra estabilidad que el juego de tensiones centrífugas en el que aparecen y desaparecen, sosteniendo de manera efímera determinadas cristalizaciones transitorias de relaciones. Son siempre configuraciones epidérmicas, coalecciones inestables de algunos rasgos cuya consitución y desagregación posterior son radicalmente históricas. Por ello mismo el estudio histórico debe centrarse especialmente en el estudio de los géneros y de sus desplazamientos y sustituciones. La aparición de un género nuevo es «una novedad decisiva, una revolución literaria» (M. Weinstein, 1996, p. 194). El estudio histórico debe en primer lugar dilucidar el sistema que conforman los diferentes géneros literarios que entran en la configuración de un determinado recorte sincrónico, sus posiciones relativas, su carácter innovador o conservador dentro del desarrollo de la energía histórica, el significado que adquieren los procedimientos y materiales concretos que los integran, y la procedencia de cada uno de estos elementos en construcciones previas.

No es por ello extraño que la teoría de la novela tenga tanta importancia en la reflexión del formalismo. La novela, a partir de sus rasgos centrales de ilimitada reflexividad, polimorfismo,

hibridez, carencia de limitaciones y extrema plurivocidad estructural, funciona para el formalismo como modelo interruptivo del movimiento general de los géneros literarios. Se podría hablar de una cierta *novelización* de los géneros literarios. La forma de la novela es esencialmente interruptiva en el sentido de que colapsa y destruye las regulaciones genéricas estables y, *a fortiori*, cualquier posible demarcación analítica de la especificidad de lo literario. La novela se puede considerar como la forma literaria por excelencia para el formalismo ruso precisamente por su capacidad para incurrir en mezclas y transgredir constantemente su propia esencia. Según Shklovski, las novelas más importantes de su época «solo se pueden denominar como novelas porque rechazan justamente las leyes de la novela. Por sí misma la pureza de cualquier género solo es comprensible a partir de la oposición de este género respecto de una regla que con frecuencia no se encuentra en su interior. Pero la regla de la novela como género parece exigir con particular intensidad un movimiento de exceso y de parodia respecto de sí misma» (1973, p. 37).

Por último, dentro de este ámbito de relaciones interformales, conviene tratar también la cuestión de la «literariedad» considerada como sistema. La literatura es un sistema de sistemas, es el contorno exterior dentro del cual todos los otros sistemas (obras, géneros, épocas) se mueven acompasadamente. De esta manera, la literatura provee un cierto margen que favorece o posibilita la constatación de una evolución autónoma: las influencias que proveen desde fuera del sistema, desde otros sistemas próximos (otras artes) o distantes (sociales), deben ser traducidas o adaptadas en términos del conjunto de relaciones formales y tendencias evolutivas actuantes en el sistema. Sin embargo, frente a lo que parece dar a entender este relativo aislamiento y estabilidad, la literatura como tal está marcada también por los rasgos que definen a todos los sistemas tratados hasta el momento de relativismo, constructivismo, historicidad, interruptividad. La literatura no es un objeto de la realidad, es una categoría de la experiencia culturalmente construida. La evolución literaria no es una continuidad ideal de desarrollo orgánico, sino como hemos visto una historia de discontinuidades dotadas de capacidades de reinterpretación retrospectiva. Según Shklovski «no se trata de una línea recta que se prolonga, sino que en cada caso asistimos a un comienzo que se organiza a partir de un punto que se refuta» (2007, p. 49). La historia literaria solo tiene elipsis, paréntesis, es una trama de discontinuidades e interrupciones que es inasumible desde los instrumentos conceptuales de que dispone la historiografía tradicional: «La tradición, noción fundamental de la vieja historia literaria, es apenas una abstracción ilegítima de uno o varios elementos literarios de un sistema en el que se emplean y donde desempeñan un determinado papel. Se le otorga valor idéntico a elementos de otro sistema donde su empleo es diferente. El resultado es una serie unida solo ficticiamente, que tiene la apariencia de entidad» (Y. Tyniánov, 2007, p. 91).

La continuidad y estabilidad de la literatura proviene de una ilusión, de un juego de analogías formales, de una proyección injustificada. Esta recusación proviene de la negatividad implícita en la noción misma de forma, que aparece en contraste inmanente con otras formas, siempre en un campo de tensiones formales, y que solo es artística en tanto que es transgresión y ruptura de otras formas. Este movimiento desposee al devenir histórico de todo finalismo y orientación teleológica. El

formalismo hace constantemente hincapié en ello: «una nueva forma no aparece para expresar un contenido nuevo, sino para sustituir a una forma anterior ya gastada». Según F. Jameson, en efecto, esta concepción se deriva directamente de la teoría de la desautomatización: «el concepto de *ostranenie* presenta una tercera ventaja teórica en el sentido de que permite una nueva concepción de la historia literaria: no la de una profunda continuidad de la tradición característica de la historia realista, sino la de la historia como una serie de discontinuidades abruptas con el pasado, en que cada nuevo presente literario se ve como una ruptura con los cánones artísticos dominantes de la generación inmediatamente anterior» (1980, p. 61). La desautomatización, según E. Volek, «puso en tela de juicio la concepción esencialista del hecho artístico y la sustituyó por una visión radicalmente histórica, relativista y dinámica. El proceso de desfamiliarización convierte cualquier procedimiento artístico en una función fugaz dentro de un determinado contexto histórico [...]. La “esencia” se diluye en el flujo y reflujo de las relaciones y procedimientos» (1992, p. 121). La desautomatización es por ello histórica en un sentido radical, señala un devenir metamórfico por debajo del diseño esquemático global de la historia habitual de los manuales. Al resolverse en los momentos de pasaje, sucesión, aparición, acontecimiento, se sustrae desde el principio al desarrollo o despliegue de una esencia interior y a toda unidad representada como progreso. En este nivel, no se encuentran obras y periodos interconectados, sino siempre un juego de fuerzas, pugnas, resistencias, tránsitos, en el que toda determinación sustancial queda anegada.

El principio de la desautomatización incluye como momento esencial de la literatura su salida fuera de sí misma, la literatura solo es tal enajenándose y excediéndose, extrañándose, deviniendo otra. La negatividad radical depositada en la forma impone el desleimiento central de la categoría de literatura, que no podría ya referir ninguna sustantividad consistente, ninguna suma de procedimientos estable, ninguna especificidad retórica o perceptiva, ningún valor simbólico o humanístico, ningún estatuto ficcional o funcional deslindable. En efecto, si la «literatura» ha servido para referir todo este tipo de cosas y otras semejantes ha sido por una apropiación abusiva, por una operación de usurpación crítica que más bien desnaturaliza todo aquello que desde un inicio pretendía enunciar, y cuyas bases psíquicas y existenciales parecen vinculadas a la situación de crisis en la que nos aloja la modernidad. Lo cierto es que los formalistas no podrían haber sido más claros en sus declaraciones: «todas las definiciones estables que se intenten dar del término de literatura son barridas por el hecho de la evolución» (Y. Tyniánov, 2018, p. 99).

La literatura es una categoría histórica y culturalmente construida. Permite organizar en una unidad relativa toda una serie de hechos verbales heterogéneos del pasado y también definir una zona de la experiencia del presente, de límites siempre difusos y que pueden ampliarse o reducirse. Sin embargo, por su misma constitución histórica, la noción de literatura tiene una fecha de nacimiento e, inevitablemente, tendrá una fecha de desaparición. La desaparición de la literatura implica que los fenómenos agrupados bajo este término se desagregan y pasan a reagruparse bajo otras series. Dejan de percibirse como unidad, dejan de describirse de acuerdo con una diacronía (interruptiva) autónoma,

y se convierten en un problema irresoluble para los investigadores del futuro. Aquí la cita clave es posiblemente la siguiente:

El sistema de la serie literaria es antes que nada el sistema de las funciones de la serie literaria en su correlación constante con otras series. Las series pueden transformarse en su composición pero permanece constante la diferencialidad de la actividad humana. La evolución de la literatura, como la evolución de cualquier otra serie cultural, no coincide ni por su ritmo ni por su carácter (a consecuencia de la especificidad del material con el que opera) con la evolución de las otras series con las que se correlaciona. La evolución de la función constructiva se realiza con relativa rapidez. La evolución de la función literaria cambia solo de una época a otra. Y la evolución de la correlación entre la serie literaria y las series vecinas puede tardar siglos (Y. Tyniánov, 2018, p. 179).

De hecho, existe toda una cantidad de evidencias de que de un tiempo a esta parte la literatura ha dejado ya de existir o existe simplemente por la fuerza de la inercia. Parece indudable que la aparición de volúmenes encuadernados y cubiertos de grafemas no responde a día de hoy a la lógica de la desautomatización artística sino a otras lógicas ajenas. Una de las ventajas de la teoría literaria del formalismo ruso es que permitiría describir también la desaparición de la literatura, y entender los motivos por los que esto no es algo necesariamente catastrófico.

\* \* \*

Nos quedan por examinar brevemente dos de las valencias apuntadas de la desautomatización: la valencia ontológica y la valencia ideológico-existencial. A la primera de ellas hemos hecho ya referencia en algunos momentos de la explicación anterior. Se trata del punto en el que posiblemente las relaciones entre la estética formalista y la estética nietzscheana son más evidentes y directas. La desautomatización en su valencia ontológica hace referencia a las relaciones entre arte y realidad. En multitud de lugares los formalistas rusos expresan la idea de que aquello que se revela en la desautomatización formal, de manera lábil y huidiza, es la misma constitución de lo real en tanto que devenir contradictorio de fuerzas. Esta determinación permite a la vez restringir y ampliar máximamente la definición del arte. Por un lado, los términos de arte y de literatura pueden servir y sirven constantemente para referir fenómenos que no tienen nada en común con la lógica diferencial de la desautomatización. Una enumeración apresurada de estos fenómenos no podría obviar los intereses comerciales, la construcción de identidades nacionales o la transmisión de valores de los grupos dominantes, ya sea en el interior de la serie que se considera próxima (como «nación» o semejantes) o respecto de otras series subordinadas distantes (literatura como instrumento de dominación colonial). Por otro lado, la desautomatización ontológica confiere al arte un grado de indeterminación e indefinición máximas. Existen una infinidad de prácticas y experiencias cotidianas que nos entregan la realidad en su aspecto de deslumbramiento y novedad radicales, es decir, en tanto que acontecimiento todavía no encetado por la dimensión del significado. El arte es simplemente una más de estas prácticas, un determinado «pliegue discursivo» fechable históricamente, si bien ha llegado a ocupar una posición completamente central dentro de los repertorios descriptivos de la cultura

occidental. Sin embargo, parece claro que la desaparición posible del arte como categoría cultural interpretativa no comporta de suyo la desaparición aquello que describe el término de desautomatización ontológica.

La desautomatización en su valencia ideológica se refiere a las potencialidades de la desautomatización como instrumento de crítica política. A pesar de que esta dimensión ya había sido vislumbrada antes, debemos sobre todo al filósofo contemporáneo Iliá Kalinin haberla expuesto con todo detalle. En su aspecto negativo, la desautomatización siempre revela el carácter construido y artificial de cualquier forma y cualquier discurso previos. De esta manera, constituye una estrategia de crítica ideológica que revela el carácter contextual y motivado por intereses precisos de discursos que buscan pasar como fundamentados en la naturaleza misma de las cosas.

Como explica Iliá Kalinin en el artículo «Del carácter "construido" (*sdelannost*) a la tecnología de la "artesanía literaria": Víktor Shklovski y el formalismo socialista» (2010), la primera definición que ofrece el crítico formalista acerca del concepto de desautomatización es la que aparece en el célebre texto «El arte como procedimiento» (1916). Para ello se recurre a una lectura detallada de un relato de L. Tolstói, «Jolstómer», en el que una serie de actividades cotidianas aparecen relatadas desde el punto de vista de un caballo. Este punto de vista permite «desmotivar», desplazar la percepción habitual de las cosas, y de esta manera entrar en una relación de «visión» y no de «reconocimiento», que es precisamente característica de la percepción artística en general. Como argumenta con toda claridad Kalinin, en el relato escogido por Shklovski se someten a crítica ideológica toda una serie de prácticas e instituciones características de la Rusia zarista. Las relaciones entre hombre y mujer, la institución del castigo corporal o la noción de propiedad privada son sometidas a ridiculización e irrisión, son mostradas como carentes de fundamento natural, y por tanto como sustentadas ideológicamente, gracias a la elección de un punto de vista desplazado como procedimiento constructivo dominante. Ello también significa que la crítica cultural e ideológica se despoja necesariamente de cualquier horizonte utópico. No existe ningún valor ni ninguna verdad que se sitúe fuera del entramado conceptual e institucional de un determinado sistema histórico, y que sea por tanto en su esencia misma «indesautomatizable». Según Maria Umnova, el formalismo ruso participaba como vanguardia teórica en un intento de «formación de un nuevo paradigma cultural integral [...], fundado sobre el carácter relativo de todos los valores y axiomas» (2013, pp. 11-13). Según I. Kalinin, esta determinación crítica viene complementada, como consecuencia necesaria, por la desautomatización en su aspecto de demanda existencial dirigida a los sujetos: la historización radical de la desautomatización exige de los sujetos un cierto compromiso fáustico de afincación eufórica en la variabilidad y la impermanencia (2013, pp. 25-34).

### Bibliografía citada

- AMBROGGIO, I. (1973). *Formalismo y vanguardia en Rusia*. Caracas: Universidad De Venezuela.
- ASENSI PÉREZ, M. (2003). *Historia de la teoría de la literatura* (vol. II). Valencia: Tirant lo Blanch.
- BAJTÍN, M., y MÉDVEDEV, P. (1994). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza.
- BRIK, O. (1995). «Zvukovye povtory», en G. VEKSHIN (ed.), *Poetika i fonostilistika* (vol. 1). Moscú: MGU.
- BURLIUK, D. (2009). «Kubizm», en V. TEREJINA (ed.), *Russki futurizm. Stji. Stati. Vospominania*. San Petersburgo: Poligraf.
- EAGLE, H., y LAWTON, A. (1988). *Russian Futurism through its Manifestoes*. Ithaca: Cornell University Press.
- ÉICHENBAUM, B. (1919). *Poetika. Sbornik statiei*. Petrogrado: OPOYAZ.
- ÉICHENBAUM, B. (1922a). *Molodói Tolstói*. Grshebina: Berlín/ Petrogrado.
- ÉICHENBAUM, B. (1922b). *Melodika russkogo liricheskogo stija*. OPOYAZ: Petrogrado.
- ÉICHENBAUM, B. (1924). *Mijaíl Lérmontov: Opyt istoriko-literaturnoi otsenki*. Leningrado: Gosudarstvennoe Izdatelstvo.
- ÉICHENBAUM, B. (1995a). «La ilusión del skaz», en E. VOLEK (ed.), *Antología del formalismo ruso*. Madrid: Fundamentos.
- ÉICHENBAUM, B. (1995b). «El principio melódico del verso», en E. VOLEK (ed.), *Antología del formalismo ruso*. Madrid: Fundamentos.
- ÉICHENBAUM, B. (1998). «Problemas de cine-estilística», en F. ALBERÀ (comp), *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós.
- ÉICHENBAUM, B. (2007a). «La teoría del método formal», en T. TODOROV (ed.), *Teoría literaria de los formalistas rusos*. México DF: Siglo XXI.
- ÉICHENBAUM, B. (2007b). «Cómo está hecho *El capote* de Gogol», en T. TODOROV (ed.), *Teoría literaria de los formalistas rusos*. México DF: Siglo XXI.
- GARCÍA BERRIO, A. (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.
- JAKOBSON, R. (1921). *Noveishaia russkaia poezia*. Praga: Tipografia Politika.
- JAMESON, F. (1980). *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y el formalismo ruso*. Madrid: Ariel.
- KALININ, I. (2010). «Ot poniatia sdelannost k tehnologii literaturnogo remesla: Viktor Shklovski i sotsialisticheski formalizm». *Translit*, nº 6/7.
- KALININ, I. (2013). «Istorichnost travmaticheskogo opyta: rutina, revoliutsia, representatsia». *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, nº 124.
- KALININ, I. (2014). «Formalnaia teoria siuzheta / strukturalisticheskaia fabula formalizma». *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, nº 128.
- KALININ, I. (2020). «Viktor Shklovski: Peripecias de la teoría, aventuras del teórico». *Critica.cl*. Recuperado de: <http://critica.cl/literatura/viktor-shklovski-peripecias-de-la-teoria-aventuras-del-teorico> (09/04/2020).

- MUKAŘOVSKÝ, J. (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte*. Bogotá: Plaza y Janés.
- PIKE, Ch. (1979). *The Futurist, the Formalist and the Marxist Critique*. Londres: Luk Links.
- SANMARTÍN ORTIZ, P. (2008). *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid: Lengua de trapo.
- SHKLOVSKI, V. (1919). *Poetika. Sbornik statiei*. Petrogrado: OPOYAZ.
- SHKLOVSKI, V. (1971a). *Zoo o cartas no de amor*. Barcelona: Anagrama.
- SHKLOVSKI, V. (1971b). *Sobre la prosa literaria*. Barcelona: Planeta.
- SHKLOVSKI, V. (1972). *Maiakovski*. Barcelona: Anagrama.
- SHKLOVSKI, V. (1973). *Sur la theorie de la prose*. Lausanne: L'Age de l'Homme.
- SHKLOVSKI, V. (1975). *La cuerda del arco*. Barcelona: Planeta.
- SHKLOVSKI, V. (1990). *Gamburski schiot*. Moscú: Sovietski Pisatel.
- SHKLOVSKI, V. (1992). «Eugenio Oneguin: Pushkin y Sterne», en E. VOLEK (ed.). *Antología del formalismo ruso* (Vol. I). Madrid: Fundamentos.
- SHKLOVSKI, V. (1995a). «La construcción del relato y de la novela», en E. VOLEK (ed), *Antología del formalismo ruso*. Madrid: Fundamentos.
- SHKLOVSKI, V. (1995b). «Cómo está hecho Don Quijote: los discursos de Don Quijote», en E. VOLEK (ed), *Antología del formalismo ruso*. Madrid: Fundamentos.
- SHKLOVSKI, V. (2007). «El arte como procedimiento», en T. TODOROV (ed), *La teoría literaria de los formalistas rusos*. Mexico DF: Siglo XXI.
- SOLÀ, A. (1989). *Le futurisme russe*. París: PUF.
- TYNIÁNOV, Y. (1965). *Problema stijotvornogo yazika*. Moscú: Sovietski Pisatel.
- TYNIÁNOV, Y. (1973). «Sobre la composición del Eugenio Oneguin», en VV. AA., *Formalismo y vanguardia*. Madrid: Alberto Corazón.
- TYNIÁNOV, Y. (1975). *Problemas de la lengua poética*. Buenos Aires: S.XXI.
- TYNIÁNOV, Y. (1977). *Poetika. Istoria literatury. Kino*. Moscú: Nauka.
- TYNIÁNOV, Y. (1992). «El hecho literario», en E. VOLEK (ed.), *Antología del formalismo ruso*, Volumen I. Madrid: Fundamentos.
- TYNIÁNOV, Y. (1995a). «El ritmo como factor constructivo del verso», en E. VOLEK (ed.), *Antología de los formalistas rusos* (vol. II). Madrid: Fundamentos.
- TYNIÁNOV, Y. (1995b). «Fábula, siuzhet, estilo», en E. VOLEK (ed), *Antología del formalismo ruso*. Madrid: Fundamentos.
- TYNIÁNOV, Y. (1995c). «La semántica de la palabra en el verso», en E. VOLEK (ed), *Antología del formalismo ruso*. Madrid: Fundamentos.
- TYNIÁNOV, Y. (2007). «La noción de construcción», en T. TODOROV (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México DF: Siglo XXI.
- TYNIÁNOV, Y. (2018). *El intervalo y otros ensayos*. Ediciones Asimétricas: Madrid.
- UMNOVA, M. (2013). *Delat veshchy nushnye i vesiolye. Avantgardnye ustanovky v teorii literatury i kritiky OPOYAZa*. Moscú: Progress.
- VOLEK, E. (1992). *Antología del formalismo ruso* (vol. I). Madrid: Fundamentos.

WEINSTEIN, M. (2006). *Tynianov, ou la poétique de la relativité*. Saint Dennis: Presses universitaires de Vincennes.

YAKUBINSKI, L. (1995). «Sobre el discurso dialógico», en E. VOLEK (ed.), *Antología del formalismo ruso* (vol. II). Madrid: Fundamentos.

YÚSHKOVA, O. (2008). *Stantsia bez ostanovki. Russki avangard 1910-1920e gody*. Moscú: Galart.

TROPELIÁS