

## La invariante y la serie.

### En torno a la constitución del objeto literatura entre Shklovskij y Tynjanov.

Vicenç Tuset Mayoral  
Universitat de Barcelona  
[vtusetmayoral@yahoo.es](mailto:vtusetmayoral@yahoo.es)

#### Resumen

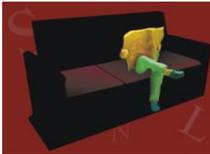
La presente ponencia propone un recorrido por los desarrollos del Formalismo Ruso en torno a la constitución de la literatura como objeto de estudio. Para llevarlo a cabo se han elegido tres momentos, a nuestro entender claves, de dichos desarrollos: En primer lugar, las tempranas contribuciones de Lev Jakubinski y su formulación disyuntiva del concepto de "lenguaje poético"; en segundo lugar, los refuerzos y matizaciones que sobre este mismo concepto realizará Víktor Shklovski y que le llevarán a acuñar quizás el más conocido de los términos propuestos por los formalistas: la *ostranenie*; se analizan también su actitud polémica con los críticos que le precedieron y los deslizamientos de la noción de arte tal y como ésta se plantea en sus artículos de la segunda década del siglo veinte. En tercer y último lugar, se vincula el concepto de "serie", propuesto por Jurij Tinianov ya en los años veinte del siglo pasado, a ése mismo contexto de asedio a la literatura en tanto objeto de estudio, llevado a cabo, muchas veces de manera implícita, por los formalistas. Al delinear los límites de este último concepto se hará posible observar las tensiones teóricas surgidas en todo el recorrido y que, en su último extremo, terminarán desplazando el debate sobre la literatura a un territorio en el que un movimiento crítico marcado con el sello de la modernidad encontrará rápidamente sus propios límites.

**Palabras clave:** Teoría Literaria - Formalismo Ruso - Lev Jakubinski - Víktor Shklovski - Jurij Tinianov.

Copiosísimas declaraciones, propias y ajenas<sup>1</sup>, demuestran que el primer esfuerzo consciente de los formalistas rusos fue el de establecer las bases para una

---

<sup>1</sup> Ospi Brik habla del "atrevido intento de aproximarse a los iconos poéticos desde el punto de vista científico" (Volek, 1992: 43), mientras que Jakobson acusa a las historias de la literatura y del arte anteriores al Formalismo de no ser "una ciencia, sino una *causerie*" (Todorov, 1966: 71), ante lo cual Tomashevski anunciaba la escisión irreconciliable entre los que "no se dejan convencer de que la obra artística pueda tener aún otro sentido que el de ser un hecho de la biografía del escritor" y los que



## Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina

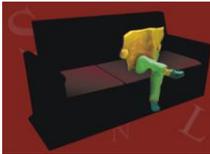
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

ciencia literaria cuyas exigencias de objetividad pudieran equipararse a las de cualquier ciencia positivamente constituida. No es ése, sin embargo, su rasgo más original. La empresa formalista no difiere en este sentido estricto de otros empeños teóricos llevados a cabo en el continente aún con cierta anterioridad. Citemos por ejemplo el caso de la Literatura Comparada, disciplina organizada ya cuando tuvieron lugar las primeras manifestaciones del movimiento formalista, y que debe, ya no su espíritu inicial, sino su mismo nombre, a la influencia de otras ciencias mucho más afirmadas en el plano de los logros positivos, tales como la Anatomía Comparada. Sin embargo, el paso inicial dado por los formalistas rusos hacia la constitución de una ciencia particular de lo literario, conseguiría agitar el debate crítico con una trascendencia y perdurabilidad insólitas: tal paso puede rastrearse, en pocas palabras, en la fundamentación de la unidad del objeto 'literatura'<sup>2</sup>. Ahí se localizaría, según cierta opinión, el inicio de una división de la crítica literaria en dos bandos que han marcado la historia de esta disciplina durante el siglo XX: intrínsecos contra extrínsecos -como quiere Wellek-, o mejor quizás, inmanentistas contra histórico-sociológicos, los que aceptan el modo de ser particular e innegable de la práctica literaria, y los que la consideran un acontecer sígnico más entre los muchos que conforman la vida de una sociedad. Debate, que como veremos en las páginas que siguen, se estableció ya en el seno mismo de la escuela formalista rusa. Ante esta situación, "si se tiene el más mínimo respeto por el principio de no

---

consideran que "todo análisis biográfico de la obra es un contrabando extracientífico" (Volek, 1992: 177). Obviamente, en este último bando habría que situar a los propios formalistas -Tomashevski alude explícitamente de hecho a "Opoiáz y... a las otras ramas del 'formalismo'", a los que mucho más contemporáneamente, Nicholas O. Warner caracterizaba del siguiente modo: "Perhaps more than any other critical school before or since, the Russian Formalists sought to place criticism on an equal footing with science as a discipline" (1982: 69).

<sup>2</sup> Bajo la influencia de la escuela hermenéutica alemana, Jurij Streidter toma otro punto de vista, al declarar que para los formalistas "literary scholarship can assume full validity as a discipline only when it has defined its specific mode of inquiry (not just its specific object)" (1989: 20). Con ello quiere poner de manifiesto que la filosofía, la historia, la psicología, pueden tomar un texto literario sin extraer de él ningún conocimiento sobre literatura. El movimiento, sin embargo, es doble; establecer el tipo de cuestiones a las que un texto puede responder para dar testimonio e informar de sus cualidades literarias, no es sino dibujar el contorno de un objeto que no admite definiciones previas, de modo que "es frecuente reconocer como hechos poéticos -creados con fines de contemplación estética- expresiones que fueron creadas sin que se hubiera esperado para ellas semejante percepción" (Shklovskij, compilado por Todorov, 1966: 90).



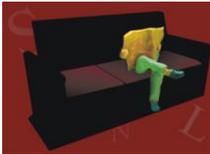
contradicción," advertía con ímpetu Mircea Marghescou ya en 1974, "resulta urgente y necesario para el estudio de la literatura confrontar las dos tesis opuestas (la literatura existe, es evidente; la literatura no existe, es evidente)" (1974: 15-16). Veamos cómo se resuelve eso, o al menos como se plantea entre los formalistas.

Si tuviéramos que dar un nombre consagrado por la crítica a ese "objeto literatura", o mejor, a esa invariancia, del título de esta ponencia, ese núcleo de características estables del hecho literario que permitiría delinear sus contornos, éste sería sin duda el de 'literariedad', la traducción más habitual para el vocablo ruso *literaturnost*<sup>3</sup>. Es sabido que la invención del término literariedad se debe a Roman Jakobson, quien lo acuñó en *La poesía rusa moderna*, obra de 1921. En el fragmento en cuestión y para establecer un contraste, Jakobson compara al historiador tradicional de la literatura con "esos policías que cuando van a detener a alguien detienen a todo el que encuentran en la habitación donde vive e incluso a las personas que pasean por la calle próxima". La imagen, con todo el valor de presagio que, lamentablemente, le darían los años de purgas estalinistas, se hizo célebre tras aparecer reproducida en el artículo de Eichenbaum "Teoría del 'método formal'" (1925: 37), que desde su publicación se convirtió en el texto de referencia de la historiografía formalista. Pero en la fulgurante historia del Formalismo ruso los años veinte se consideran ya un período de plenitud (Erich: 1955: 17), de modo que para iluminar debidamente los términos en los que se planteó el asunto en su estadio inicial conviene remontarse algo más en el tiempo<sup>4</sup>. Y es que en una ciencia que se sabe en el estadio inicial de la constitución dialéctica de su objeto, la pregunta acerca de la literariedad de un texto no se encamina tanto a

---

3 El término 'literariedad', acuñado por Ana María Nethol, traductora al español de la antología de Todorov (1966), ha gozado de una fortuna mucho más restringida.

4 No queremos con eso ignorar que el movimiento formalista no es ni mucho menos tan unitario como su imagen en occidente podría sugerir. La escisión inicial entre el grupo de San Petersburgo, la OPOIAZ, y el Círculo Lingüístico de Moscú impone ya puntos de vista divergentes en aspectos que habrán de ser relevantes para nuestro estudio. Así lo señala, por ejemplo, el testimonio de Peter Bogatyrev y Roman Jakobson, de 1923, citado por Steiner: "while the Moscow Linguistic Circle proceeds from the assumption that poetry is language in its esthetic function, the Petersburgers claim that the poetic motif is far from being, in all cases, the unfolding of the language material. Further, while the former argue that the historical development of artistic forms has a sociological basis, the latter insist upon the full autonomy of these forms" (1980-1981: 60-61). Nuestro trabajo, esencialmente ordenado por autores, dará cuenta de ello siempre que sea oportuno.



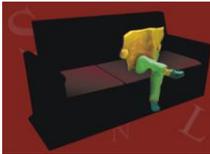
determinar la naturaleza exacta del fenómeno como a la definición de su campo de aparición: el lenguaje poético.

Quien trabajará primero en esta dirección (Eichenbaum, 1925: 37 y ss.), será Lev Jakubinskij que, en el primer volumen de *Publicaciones sobre la teoría de la lengua poética*, publicado por la OPOIAZ en 1916, intentará establecer ese espacio propio para el lenguaje poético. Testimonio del modo de operar reactivo que será característico de los primeros años de desarrollo en el movimiento formalista, la descripción de lo particular poético se ensaya por la vía del contraste y de la oposición: el lenguaje poético se define como el reverso del lenguaje cotidiano<sup>5</sup>. El asunto, sin embargo, no es pura retórica. La cuestión teórica de fondo es la superación de la poética clásica que se apoya en la noción de *sermo ornatus*, concediendo a la lengua poética un valor meramente adjetivo con respecto a su uso comunicativo habitual. Jakubinski insistirá en el carácter mediato de la lengua cotidiana, frente a la suficiencia *per se* del sonido en el lenguaje poético. De hecho el teórico ruso lleva esa idea al extremo y defiende la capacidad evocativa del lenguaje poético sin necesidad de vinculación alguna con su significado. En buena medida, la función estética del lenguaje consistiría entonces en una desamentización liberadora del potencial fónico-evocativo de un enunciado. Jakubinski citará la autoridad del psicólogo William James, quien ya advirtió sobre el 'desnudamiento' que opera en las palabras cuando las repetimos maquinalmente hasta que pierden su significado. Además, observará que el lenguaje en su uso práctico admite discordancias entre la elocución querida y la efectivamente realizada, siempre que se sostenga la intercomprensión; cosa que no sucederá con la poesía. Entendida en estos términos, la lengua poética exigirá rigor en la actualización al tiempo que relativizará su semanticidad.

Tal caracterización del lenguaje poético es propia de la tradición teórica que hace de la música un modelo para la poesía. He aquí pues, una primera respuesta a la cuestión del objeto: literatura es música, o mejor, palabra hecha música. En eso, los

---

<sup>5</sup> En un trabajo de 1923, el mismo Jakubinski reconocerá el esquematismo excesivo de dicha oposición (Véase Volek, 1992: 172).

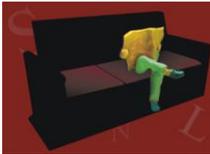


formalistas, una vez más, siguen sendas ya recorridas cuya formulación más sintética, es bien sabido, la dio Verlain con su grito "de la musique avant toute chose", pero que la escuela rusa adopta de su propia tradición a través del *zaum* o palabra transracional, y de los versos onomatopéicos e intraducibles de Khlebnikov y Kruchiónikh.

Admitamos que esta primera es una respuesta tentativa, y que será pronto contestada dentro de las propias filas formalistas, en especial por sus acólitos de San Petersburgo; aún así, la atracción por la dimensión musical de la palabra poética persistirá como tentación o como vértigo, si se quiere, en los discursos críticos de muchos formalistas, y así lo demostrará Genette en su artículo "Formalisme et langage poétique" (1976), en el que repasa la trayectoria de este concepto en la obra de Roman Jakobson mostrando las vacilaciones del teórico ruso entre la perspectiva cratílica y la hermogénica, es decir entre la concepción de un signo revelador de estructuras semánticas profundas y la que le atribuye una naturaleza puramente convencional. "Gratez le formaliste", sentenciará lapidario Genette, "vous trouverez le symboliste".

Pero si la relación entre poesía y música sobrevive como poso, como elemento residual del discurso crítico formalista, si, según el consejo de Genette, debemos rascar para encontrarla, y aún será causa de polémicas en el seno de la misma escuela, la otra gran metáfora que durante siglos ha servido para proporcionar definiciones de la literatura y más concretamente de la poesía, la que la hermana con la pintura, es en cambio un punto de encuentro bastante feliz entre las varias tendencias del método formal. Para circunscribirlo, de todos modos, habrá que recurrir a su habitual lógica negativa: puede que la poesía, en una u otra medida, guarde alguna relación con la música; pero aquello con lo que, seguro, toda relación es ilegítima, es con la imagen. La poesía, afirmarán, no es pintura.

Desde luego que ese asunto lo había solventado ya, de un modo eficaz y perdurable, Lessing en su *Laocoonte* (1766), pero la cuestión había adquirido cierta actualidad en la crítica literaria rusa anterior al formalismo al adoptar ésta la spenceriana ley del mínimo esfuerzo como explicación del placer estético: Erigiéndose en predicado estable para sujetos distintos, la imagen poética, emblematizada en la



metáfora como tropo mayor, impone una economía, un ahorro al pensamiento que es capaz entonces de explicar lo conocido por lo desconocido, y la percepción de dicho ahorro constituye el núcleo del sentimiento estético. Es la lógica poética de la "dificulté viancue", y de la poesía como disciplina aclaratoria, explicativa, reducida a exponer el mundo, y por lo tanto, en último extremo, a la mimesis. La primera refutación, y furibunda incluso, de estos postulados por parte de los Formalistas llegará de la mano de Sklovski, en su artículo aурoral, "El Arte como Procedimiento", de 1919, que toma como cabeza de turco al pope de la crítica literaria decimonónica, Alexander Potebnja.

Sklovski ironiza primero refiriéndose a una exuberante metáfora de Tutchiev que compara la aurora con demonios sordomudos y preguntándose de qué modo se ajusta tal imagen al conocimiento de lo extraño por lo conocido; y luego acusando a Potebnja de desconocer la diferencia existente entre lengua de la poesía y lengua de la prosa:

Una de las razones que condujeron a Potebnja a esta conclusión era que no distinguía la lengua de la poesía de la lengua de la prosa. Gracias a lo cual ha sido incapaz de advertir que existen dos clases de imágenes: la imagen como medio práctico de pensar, medio de agrupar los objetos, y la imagen poética, medio de reforzar la impresión (citado de Volek, 1992: 91).

Dejemos a un lado la injusticia de estas acusaciones. El artículo de Shklovskij jamás fue tomado en serio como exposición de las teorías de Potebnja. Sus objetivos, múltiples, son otros y en ellos se escuda lo inexacto de su afirmación. El primero, romper con la jerarquía retórica que hacía de la metáfora algo así como la reina de los tropos y, por lo tanto, el ingrediente indispensable de toda obra de arte literaria. Shklovski lo rebate con la siguiente argumentación: La metáfora no puede caracterizar a la poesía porque se la puede encontrar en la lengua cotidiana. Dando por supuesto que existe un espacio literario específico, lo que corresponde entonces es distinguir la metáfora prosaica de la metáfora literaria por su función<sup>6</sup>; y es entonces cuando la

---

<sup>6</sup> Hay que entender que el término función aparece en Shklovskij, tanto en "El Arte como Procedimiento" como en la "Teoría de la prosa", en un sentido llano, sin la densidad teórica que posteriormente le darían los desarrollos estructuralistas y narratológicos, especialmente a partir de Vladimir Propp (Streidter, 1989: 37).



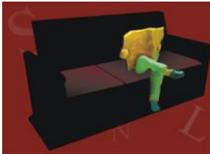
jerarquía entre tropos pierde todo su sentido, ya que lo que se hace relevante es el modo particular en que tales tropos funcionan en el espacio específicamente literario:

La imagen poética es uno de los procedimientos para crear una impresión máxima. Su función como medio es idéntica a la de los demás procedimientos de la lengua poética, es idéntica a la del paralelismo simple y negativo, es idéntica a la de la comparación, a la de la repetición, a la de la simetría y a la de la hipérbole, es idéntica a la de todos los medios adecuados para reforzar la sensación producida por un objeto (citado de Volek, 1992: 91).

Hemos vuelto así al terreno de oposición entre el lenguaje cotidiano y el poético. Pero si Jakubinskij mostraba el modo en que aspectos concretos del mensaje se transforman cuando éste posee valor literario -desde su punto de vista parece que dicho valor es convocado únicamente por el texto-, tomando como referencia del cambio la 'neutralidad' del lenguaje cotidiano; Shklovskij ilumina el sentido orgánico y hasta teleológico que gobiernan dichas transformaciones al someterlas al objetivo funcional común conformador de la experiencia estética. La investigación literaria encuentra de este modo un polo director que le ha de conferir la legitimidad científica que está buscando. En adelante los análisis literarios no habrán de contrastarse explícitamente con los mecanismos de la lengua cotidiana.

Aún así, la introducción de este principio expande el campo más de lo que particulariza. Insensiblemente, Shklovski se desplaza de los puntos de vista de Jakubinski hacia la consideración de un procedimiento que resultará extrapolable al conjunto de las artes. Su teoría deviene en teoría general del arte, funcional-perceptiva, y el objeto literatura se desdibuja.

Más allá, pues, de toda realización concreta, la invariante que ha logrado localizar Shklovski, reside en la continuidad funcional-perceptiva del arte. Por eso, en un principio, el crítico ruso se muestra tan refractario a incorporar elementos externos para la definición de un fenómeno, el 'arte', con un principio de cohesión interna tan poderoso, y cuya realización histórica en la tradición resultaría tan solo una manifestación de dicho principio.



Recuérdese que el artículo-manifiesto de Shklovskij se titula "Arte como procedimiento", y no literatura como procedimiento. "Antengámonos al arte" recomendará Shklovski en una carta a Tinjanov (reproducida por Volek, 1992: 61) "teniendo en mente que todos sus valores son valores históricos".

Parte de la crítica ha interpretado esta frase como un acto de rendición del ruso Shklovski ante sus posiciones más apegadas a la sincronía. Su sucesor, y corresponsal en esta ocasión, será el responsable casi histórico, podríamos decir, de regresar a la cuestión del objeto desde lo diacrónico.

Efectivamente, a diferencia del sistema crítico delineado por Shklovskij, en Tynjanov la definición de literatura, o mejor, de lo literario, ya no constituye el núcleo del problema, porque introduce el concepto de serie, o mejor, de series, aluviones de materiales verbales que se distinguirán unos de otros por un principio opositivo tomado en préstamo de la lingüística y, en particular, de su concepto de fonema, en el que estallan la centralidad de las relaciones en presencia y en ausencia, o si se prefiere, sintagmáticas i paradigmáticas. De ahí que se desvanezcan los símiles que fundamentaban las caracterizaciones del arte verbal: La literatura como música, no en menor grado que el *ut pictura poesis* que habíamos visto. Prescindiendo de todo ello Tynjanov llega al paradójico resultado de conseguir una acotación más precisa y menos condescendiente teóricamente de la literatura, evitando el escollo de la literariedad. Al fin y al cabo, dejando de lado las definiciones comparativas, Tynjanov llega a una aparente tautología que, en realidad, es cierto, funciona como punto de partida –y por lo tanto nuevo punto ciego-, al tiempo que se convierte en exigencia teórica: literatura es literatura. La aproximación a tal vórtice exige de nuevo el imperio de la lógica negativa. "Ilustraciones" será uno de sus trabajos que mejor funciona en esa línea. En él, el crítico se ocupa de la relación que puede establecerse entre la obra de arte verbal y sus imágenes. Su opinión fundamental –en la línea de Lessing- es que tal empresa resulta imposible porque el estatismo del dibujo no puede dar cuenta del dinamismo de la obra literaria. Subyace a este argumento, además, la voluntad de fortalecer la distinción entre fábula y *sujzet*, que constituye uno de los fundamentos de la teoría narratológica de los



formalistas, ampliamente explorada por Shklovskij. El punto de vista de Tjnyanov será sin embargo más amplio, porque su concepto de dinamización incluye todas las relaciones jerárquicas que implica la elaboración del material verbal. Por eso mismo, no puede descartar la posibilidad de que literatura e imagen exploten principios constructivos análogos, pero en cualquier caso no detalla la naturaleza de una tal analogía y considera siempre este modo de ilustrar el texto como espurio o, cuanto menos, secundario respecto de otros usos de los elementos puramente gráficos que para él resultan principales, y la posibilidad de que estos replacen palabras o trozos de texto. Lo gráfico penetra efectivamente en el sistema literario solo cuando reemplaza, y por lo tanto equivale, a la palabra.

En "Ritmo como factor constructivo del verso", trabajo de 1924, indicará la diferencia crucial que separa una simple pausa en la elocución de la inclusión de un equivalente gráfico, los puntos suspensivos, por ejemplo, para el texto:

La pausa es un elemento homogéneo del discurso, elemento que no ocupa ningún otro lugar que el suyo, mientras que en el caso del equivalente textual tenemos un asunto con un elemento heterogéneo, que difiere por sus funciones mismas de los elementos en que está introducido (véase Volek, 1995: 80).

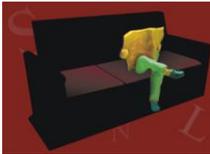
Conviene señalar que ese mismo carácter heterogéneo no destierra el elemento fuera del estudio de lo literario, sino todo lo contrario, lo hace más pertinente para desentrañar el funcionamiento exacto del sistema. Es el principio que Tjnyanov postula en ese mismo trabajo sobre el ritmo en un apartado fundamental titulado "Lo no motivado en el arte como material de estudio", y que representa la enésima torsión de la desautomatización sklovskiana, y un modo de acotar el carácter acumulativo que podría acusar su concepto de serie.

Tomando el sistema literario en su acepción más general se entiende que cualquier elemento extraliterario puede entrar en el sistema siempre y cuando asuma las funciones de los elementos propios de dicho sistema, es decir del material verbal dinamizado literariamente. Esto, evidentemente, impone restricciones, ya que sólo aquellos elementos capaces por una ductilidad particular de asumir dichas funciones



serán susceptibles de incorporarse plenamente al sistema literario. Lo importante es entonces el 'como si' de los materiales verbales asimilados por el arte literario, que se convierten en el punto de articulación para el estudio de lo propiamente literario, al tiempo que dan por hecho una realidad de la dinamización literaria, base implícita de su fingimiento.

Cambiando la escala, y tomando solo una parte de la serie literaria, una obra o incluso un elemento de una obra en particular, el juego de motivaciones y no motivaciones se reproduce del mismo modo, asumiendo cada elemento una función en un 'como si' que revela la estructura de la obra al tiempo que hace posible la experiencia estética. De este modo el estudio de la literatura se sitúa en un espacio de compromiso entre el adentro y el afuera que aborta cualquier posibilidad de inmanentismo verdadero. Yendo más allá del problema de la invariancia en Shklovski, dándolo por prematuramente resuelto en cierto modo, Tjnyanov, a través de su concepto de serie, ubica lo literario en un espacio forzosamente intersticial, en el que analogías, funciones y jerarquías, deberán reexaminarse continuamente y para cada caso, renunciando a cualquier veleidad de establecer un poder de vaticinio para la ciencia literaria. Cuando en la segunda de las nueve tesis que Jakobson y Tynjanov publican 1928 a modo casi de testamento del Formalismo histórico, se postula que uno de los objetivos de la escuela es formular "una base teórica estable" para "la historia de la literatura (o el arte)", éste último, el arte, irá escrito en minúsculas y entre paréntesis, casi como una excrecencia –y no como un prerequisite- de la primera, y es imposible no leer en ello una afirmación de las potencialidades, irreductibilidades de este nuevo objeto literario, destinado a abandonar las definiciones atributivas y a instalarse, definitivamente para el futuro de la crítica, en el perpetuo deslizarse de las series.



## Bibliografía

Eichembaum, Boris (1970) [1925]. "Teoría del método formal". Formalismo y Vanguardia. Madrid, Alberto Corazón.

Erlich, Viktor (1974) [1955]. El formalismo ruso. Barcelona, Seix Barral.

Genette, Gérard (1976). "Formalisme et langage poétique". Comparative Literature, n° 28, pp. 233-243.

Marghescou, Mircea (1979) [1974]. El concepto de literariedad. Madrid, Taurus.

Steiner, Peter (1980-1981). "Three metaphors of Russian Formalism". Poetics Today, vol. 2, n, 1b, pp.59-116.

Strejtter, Jurij (1989). Literary Structure, evolution and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism. Cambridge, Harvard University Press.

Todorov, Tzvetan (1970) [1966]. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Buenos Aires, Signos.

Volek, Emil (ed.) (1992). Antología del formalismo ruso y el grupo Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria. Madrid, Fundamentos.

Warner, Nicholas O. (1982). "In search of Literary Science. The Russian Formalist Tradition". Pacific Coast Philology, vol. 17, n° 1/2, pp. 69-81.