



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Entrevista com Pau Sanmartín Ortí: O outro lado do Formalismo russo na Espanha

Entrevista a Pau Sanmartín Ortí: La otra cara del formalismo ruso en España

Autor: Gutemberg Medeiros

Edição: RUS Vol. 11. Nº 16

Data: Setembro 2020

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.171801>



Entrevista com Pau Sanmartín Ortí: O outro lado do Formalismo russo na Espanha

Gutemberg Medeiros*

A fortuna crítica sobre o formalismo russo em espanhol teve como sua mais recente contribuição o estudo *Otra historia del formalismo ruso*, de autoria de Pau Sanmartín Ortí, publicado pela editora madrilenha Lengua de Trapo, em 2008, refundido e ampliado de sua tese de doutoramento, *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización*, defendida na Universidad Complutense de Madrid. Aqui apresentamos uma entrevista com o autor, abordando vários aspectos de como se deu a sua pesquisa e visões mais recentes desta corrente de pensamento determinante até hoje. A entrevista contou com a colaboração do professor e pesquisador Valteir Vaz. Como a entrevista foi realizada em língua espanhola, utilizamos a transliteração de nomes russos daquele país.

O pesquisador narra como encontrou seu tema de doutoramento por acaso, especialmente seu processo de empatia

* Jornalista, Pós-doutorando pela Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo – ECA-USP e Professor Adjunto do Curso de Graduação em Jornalismo do Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA) da Universidade Estadual de Londrina – UEL; <https://orcid.org/0000-0003-3313-9319>; gam8@terra.com.br

epistemológica com Chklóvski ao ler o clássico “A arte como procedimento”. Logo nas primeiras leituras, percebeu determinada maneira de ser compreendido o Formalismo russo, uma escola com forte teor imanentista, focada no estudo da linguagem como objeto especificamente literário e reproduzindo um posicionamento estrito elaborado por Jakobson durante o auge do Estruturalismo. Isso já despertou o questionamento desta premissa básica por Sanmartín, apesar de não a considerar de todo errônea, pois diminui e muito a produção do OPAJAZ. A partir deste ponto de partida, enveredou por cursos esclarecedores com as novas abordagens sobre esta linha teórica, além de percorrer extensa bibliografia em espanhol, inglês, francês e russo.

O avanço de *Otra historia del formalismo ruso* em relação aos estudos na área realizados na Espanha é trazer e pensar novas abordagens sobre este campo de pensamento, ao polemizar com a visão redutora impressa por Roman Jakobson em entrevistas e textos reduzindo o Formalismo a mera antessala do Estruturalismo, também patenteada na primeira tese de doutoramento defendida fora da Rússia por seu orientando Victor Erlich e publicada sob o título *Russian Formalism: history doctrine*. Por exemplo, o ex-formalista chegou a definir o formalismo com o a doença infantil do estruturalismo, em alusão irônica à obra de Lenin *Esquerdismo, a doença infantil do comunismo*.

Interessante lembrar que Mikhail Bakhtin foi retirado do pleno esquecimento derivado das trevas estalinistas a partir de palestra conjunta de Jakobson e Chklóvski em Moscou, em 1959, para universitários. Ao serem questionados do que se lembravam de obras relevantes da década de 1920 e “esquecidas” desde então, concordaram no extremo valor de *Problemas da obra de Dostoiévski*. Um grupo de alunos buscou nas alas recém-abertas pelo degelo os livros proibidos nas bibliotecas e descobriu o trabalho, chegando ao autor (como comentando em *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, de Caryl Emerson).

Outro predicado do trabalho de Sanmartín está na de ampliar a visão sobre a contribuição do formalismo russo para além do campo de estudos literários. Realmente, o manancial desta vertente apresenta-se como fecundo para alavancar pesquisas e reflexões em Ciências Humanas, assim como a arquitetura teórica de Mikhail Bakhtin e da Escola de Semiótica de Tartu-Moscou, que eu vivencio na docência e em minhas pesquisas em Ciências da Comunicação, especialmente Jornalismo. Também não é demais lembrar que o conceito de estranhamento de Chklóvski – aqui abordado por Sanmartín – foi a base para a criação da práxis dramaturgica do dramaturgo alemão Bertolt Brecht e de seu conceito de distanciamento, vital para o teatro contemporâneo.

Sanmartín ainda publicou em 2018 denso ensaio introdutório à coletânea *Yuri Tyniánov: El intervalo y otros ensayos* (Ediciones Asimétricas, 2018). O autor é natural de Valencia e Estudou Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidad Complutense de Madrid, recebendo em 2000 o Premio Nacional de Fin de Carrera de Educación Universitaria.

Durante seu doutoramento, realizou pesquisas na França – na Université de Provence (2004) assistindo os seminários de Marc Weinstein, especialista em Yuri Tjniánov, e no C.N.R.S. (Centre national de la recherche scientifique, em 2005), trabalhando com Valérie Pozner, especialista em Chklovski. Atuou como professor de Literatura entre 2007 e 2015 no campus da American University em Madri. Entre 2007 e 2009, organizou clubes de leitura por diversas bibliotecas madrilenhas. Desde 2018, atua na Área de Cultura da Prefeitura de Madri como assessor técnico. Tem planos de traduzir ensaios pouco conhecidos ou inéditos do formalismo russo.

RUS: ¿Cómo surgió el tema de tu tesis doctoral?

PAU SANMARTÍN (PS) : Me gusta pensar que el tema de mi tesis lo encontré de forma azarosa y no completamente deliberada, como ocurre en general con los descubrimientos. Es lo

que en su última obra Víktor Shklovski llama la “energía del error”, concepto que está bajo otros nombres en obras anteriores. Estudié Teoría Literaria en la Universidad Complutense de Madrid, donde leí la antología de Todorov de los formalistas rusos. Recuerdo perfectamente la impresión que me causó el trabajo de Shklovski “El arte como procedimiento”, quizás el único artículo de toda esa antología que dejó una huella en mí en esa primera lectura hacia finales de los 90. Al leerlo sentí que el crítico ruso ponía palabras a lo que yo pensaba por entonces que era la función primera de la literatura y del arte en general: reelaborar el lenguaje para devolver al lector una impresión estética de la realidad, una impresión desautomatizada, que diría el líder de OPOJAZ. Shklovski no solo ponía palabras sino que ofrecía argumentos y ejemplos extraídos de una variedad de géneros literarios muy amplia y lo hacía con su magistral prosa irónica, vanguardista y brillante.

Cuando tuve que elegir tema para mi tesis doctoral, no dudé por dónde tenía que empezar. Releí “El arte como procedimiento” y todo lo que había de Shklovski en la biblioteca de la universidad. Por aquel entonces se nos enseñaba el Formalismo ruso como una escuela inmanentista, centrada en el estudio del lenguaje como objeto específicamente literario, etc. Es decir, se reproducía la visión jakobsoniana difundida en Europa durante el auge del Estructuralismo, lo cual por otra parte era lógico ya que los profesores que enseñaban Teoría literaria en la Universidad Complutense habían surgido también de ese contexto (estoy pensando en Antonio García Berrio¹ o José Antonio Mayoral²). Esta visión del Formalismo, sin ser errónea del todo, oscurece sin embargo otras ideas del grupo ruso y lo reduce a una especie de pre-estructuralismo. Pero, en mi opinión, OPOJAZ fue una asociación mucho más compleja de lo que se daba en esa visión afín al Estructuralismo, con unas ideas que iban mucho más lejos del plano estrictamente lingüístico. Concretamente, Shklovski, al que debemos algunas de las afirmaciones más radicalmente inmanentistas, dado su gusto por la polémica y el escándalo (como por ejemplo aquella que dice que el autor es un simple cruce de fuerzas intertextuales), se sale de los límites puramente lingüísticos y textuales cuando se fija en el fenómeno de la *ostranenie*. Te-

nía, por tanto, la intuición de que el concepto shklovskiano era más potente de lo que parecía a simple vista, pues contenía una potencialidad explicativa muy amplia para unificar en una teoría coherente la complejidad y diversidad de los fenómenos literarios.

Estudiando con detenimiento la obra de los formalistas rusos me di cuenta de que su inmanentismo no era un rechazo de lo extra literario *per se* (por usar su terminología), como una reacción a las teorías explicativas centradas en la génesis de un texto, incluido el marxismo, cuya oposición al formalismo no hace falta que recuerde. De ahí que titulara mi tesis *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización*. OPOJAZ (no solo Shklovski, también Tynjanov y, en menor medida, Eichenbaum) tiene muy en cuenta los efectos que una obra produce en su contexto literario, efectos que suelen ser desestabilizadores cuando se trata de obras importantes. El origen de una obra no interesa al formalismo pero sí su finalidad, el objetivo que busca el autor con la construcción de su texto. La concentración opojazista en los procedimientos constructivos de la obra no es una simple fijación por el texto sino más bien una atención a la lectura que hace un texto y un autor de la tradición previa para llevarla hacia otro lado, hacia un lado inédito, desacostumbrado, que cambia la jerarquía de los elementos literarios previos. Los textos y los autores son así lectores que buscan un determinado efecto literario en sus contemporáneos. Y por aquí el Formalismo ruso entronca, más que con el Estructuralismo, con la Estética de la Recepción, como estudió Yuri Striedter.

No obstante, a mí esta idea no me surgió de la lectura de Striedter sino de Roman Jakobson, quien sin embargo se había desligado de este enfoque finalista en su evolución teórica. En un texto cuyo título ahora no recuerdo (estoy citando de memoria), Jakobson reflexiona sobre la homofonía y dice que estrictamente la ambigüedad semántica que esta produce solo existe en el receptor. El emisor que emite una palabra homofónica sabe perfectamente a qué se está refiriendo. La homofonía por tanto es un problema de la recepción de un mensaje, cuya ambigüedad se deshace al contextualizar la palabra homofónica. Por tanto, pensé yo, el mensaje es una abstracción

teórica que no existe en realidad. Ninguna escuela crítica se centra estrictamente en el mensaje, en el texto como algo aislado, sino que, cuando lo analiza, lo está haciendo implícitamente desde la perspectiva del emisor (el autor) o desde la del receptor (el lector). Las teorías literarias de corte psicológico y sociológico también analizan el texto, pero lo hacen desde la perspectiva de la génesis (y la génesis para los formalistas es algo extra literario). En cambio, desde una perspectiva finalista, las teorías supuestamente inmanentistas del Formalismo se entienden mucho mejor. El fenómeno de la desautomatización engloba en una teoría unitaria los diversos aspectos estudiados por OPOJAZ: su manera de entender los procedimientos literarios y sus efectos textuales, la evolución literaria, la relación del sistema literario con los sistemas sociales, etc.

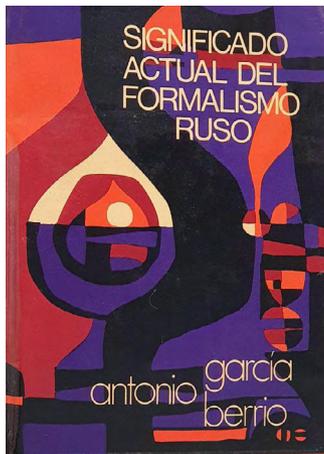
La clave final para esta interpretación me la dio, de forma azarosa como decía al principio, una observación trivial que hacía Víktor Shklovski en su *Viaje sentimental* (1923). En un momento de esta obra, Shklovski describe cómo durante la Revolución usaban los palos de escobas viejas para fabricar pancartas que llevaban a las manifestaciones. Al igual que estos palos de escoba reciclados, la Revolución puso patas arriba la sociedad rusa de principios del siglo XX, redistribuyendo (y muchas veces invirtiendo) las funciones de los viejos elementos. Los formalistas siempre dijeron que la Revolución les enseñó a pensar de forma funcional, de forma finalista. Llegaron a pensar, incluso (véase particularmente los trabajos del grupo LEF), que la literatura vanguardista acabaría por imponerse en un país que estaba revolucionando las estructuras sociales al igual que los futuristas lo hacían con las estructuras literarias. Una escoba deja de serlo cuando comienza a usarse para propósitos distintos de los que tenía en su origen, al igual que los escritores reciclan constantemente procedimientos de otros autores y géneros para renovarse y desautomatizar la percepción de sus lectores. Y en este mecanismo no importa tanto de dónde los sacaron cómo explicar con qué finalidad lo hicieron y hacia dónde querían llevar su obra.

En mi tesis quise analizar los subconceptos que engloban la desautomatización y su virtualidad explicativa, revisando

la interpretación de la escuela formalista rusa, pero también me aventuré a proponer un esbozo de teoría de los efectos literarios e incluso me asomé a lo que la Neurociencia podía iluminar sobre el conocimiento del efecto estético en la mente de los lectores. Al igual que la Lingüística había sido el paradigma científico de buena parte de las ciencias sociales en la segunda mitad del siglo XX, pensé que la Neurociencia tal vez se convertiría en el nuevo paradigma del siglo XXI.

RUS: Muy poco se publicó en Brasil del o sobre el formalismo ruso. En español fue diferente. Por ejemplo, hay al menos nueve referencias españolas más directas en su estudio. ¿Cómo ve su trabajo en perspectiva de esta tradición?

PS: Efectivamente hay más obras en español que en portugués sobre el Formalismo ruso, así como traducciones de esta escuela al castellano. Sin embargo, si comparamos la bibliografía en español sobre el Formalismo con la que existe en otras lenguas como el inglés, el francés, el italiano o el alemán, la balanza sale también muy desequilibrada. La razón principal se debe a que en Francia, en el mundo anglosajón, Italia o Alemania ha habido eslavistas que se han interesado por el Formalismo, lo han estudiado y traducido, hasta convertirse en especialistas en este tema. Por ejemplo, en el ámbito anglosajón tenemos los trabajos de Viktor Erlich, Richard Shledon (experto en Shklovski) y muchos más. En el francés a Cathérine Depretto-Genty, Marc Weinstein o Valérie Pozner, por citar solo a los más cercanos a mi trabajo, pero la lista es larguísima. En cambio en España solo conozco el trabajo de Jesús García Gabaldón y, recientemente, ya después de haber escrito mi tesis, supe de los libros de una eslavista argentina sobre el tema, Laura Estrín. Y, por supuesto, la magnífica aportación de Emil Volek, hispanista checo que se interesó en su juventud por el Formalismo y que publicó traducciones y estudios de este grupo y del Estructuralismo checo en los 90.



En el campo de la teoría literaria en español, ha habido más aportaciones. La primera fue el libro de Antonio García Berrio, *Significado actual del Formalismo ruso* (1973), obra que se escribió con una lectura muy incompleta del corpus formalista, ya que las traducciones disponibles en la España de entonces eran escasas, y que sigue una orientación estructuralista muy acorde con la presentación del libro de Erlich. La mayoría de textos teóricos en español que vinieron después sobre el Formalismo sigue la estela de García Berrio, dada la influencia que este profesor tuvo en la Teoría Literaria española de entonces. Yo mismo, como alumno de la licenciatura de Teoría Literaria en la Universidad Complutense, recibí esta visión de la escuela rusa del propio García Berrio, a quien sustituí muchas veces en sus clases como becario del departamento. Fue entonces, cuando investigaba para mi tesis y daba clases sobre Formalismo y otras escuelas teóricas, cuando me di cuenta de que no compartía la visión que me habían enseñado mis maestros. Yo repetía lo que había leído y aprendido, esto es, que el Formalismo ruso lo conformaron dos escuelas, la OPOJAZ de San Petersburgo y el Círculo Lingüístico de Moscú. Recitaba la nómina de miembros de cada escuela y después exponía sus principales ideas leyendo fragmentos de sus textos en clase. Cuando llegaba a esta parte no había casi ninguna aportación del Círculo Lingüístico de Moscú, lo cual me hacía cuestionarme por qué se le citaba siempre en los manuales de Historia de la Teoría Literaria. Después, cuando investigaba en Francia, leí la tesis de Cathérine Depretto-Genty sobre Tynjanov en la que se citaba una carta de Zhirmunski a Shklovski hablando de cómo Jakobson había deformado conscientemente la presentación de la escuela rusa en Occidente. Fui tirando del hilo hasta llegar a la conclusión que expongo en mi libro *Otra historia del Formalismo ruso*. La idea, por tanto, no es originariamente mía. Ya se habían dado cuenta antes muchos otros investigadores de ello. Pero al no existir en español una historia de la escuela rusa que se ajustara a lo que yo consideraba, tras años de investigación, una visión más cercana a lo que realmente fue ese movimiento de crítica literaria rusa, decidí escribir este libro al terminar mi tesis.

RUS: Durante su investigación para la tesis doctoral, usted tuvo la oportunidad de dos estancias de investigación en Francia, una en la Université de Provence (2004), en la que asistió a los seminarios de Marc Weinstein – especialista en Yuri Tyniánov – y otra en el C.N.R.S. de París (2005), donde trabajó con Valérie Pozner, especialista en Víktor Shklovski. ¿Puede hablar un poco sobre la contribución de estos investigadores en su trabajo?

PS: La beca de investigación que obtuve para hacer la tesis financiaba estancias en el extranjero relacionadas con el objeto de la investigación. Elegí la Université de Provence como mi primer destino porque allí enseñaba Marc Weinstein, cuya obra *Tynianov ou la poétique de la relativité* (1996) había leído y me había parecido magnífica. En esa universidad también enseñaba Roger Bozzetto, teórico de lo fantástico, a quien también admiraba y con quien había tenido contacto a través del e-mail. De hecho, fue Bozzetto y no Weinstein, quien dirigió mi estancia en Provence, ya que yo estaba escribiendo un capítulo de mi tesis sobre la aplicación del concepto de Shklovski de *ostranenie* a la literatura fantástica. Los resultados de esta investigación los expuse poco después en París en un congreso. No obstante, el profesor Weinstein fue muy amable conmigo y me permitió asistir a sus clases ese semestre. Viendo que mi interés se centraba más en Shklovski que en Tynjanov, Weinstein me puso en contacto con Valérie Pozner, investigadora del CNRS, cuya tesis había versado sobre los trabajos de Shklovski en el cine.

La relación con Valérie Pozner fue estupenda desde el primer momento ya que ambos compartíamos el entusiasmo por la figura de Shklovski. Desde la Provence fui a París para conocerla y me animó a que la siguiente estancia de investigación la pidiera con ella. Valérie Pozner es sobrina de Vladímir Pozner³, uno de los hermanos Serapión de los que Shklovski fue

³ Vladimir Solomonotvich Pozner (1905 – 1992) foi jornalista, escritor, roteirista de cinema e tradutor na França. Estudou em Petrogrado onde começou a trabalhar como tradutor e jornalista em 1916. Participou do grupo literário “Os Irmãos de Serapião” com Nicolau

maestro y amigo en la Casa de las Artes de San Petersburgo. No llegó a conocer a Shklovski personalmente pero su tío le había contado multitud de anécdotas y tenía varias ediciones originales del líder de OPOJAZ en casa con la dedicatoria autógrafa de Shklovski. Tengo que confesar que cuando me las enseñó me sucedió algo parecido a lo que puede experimentar un fan de los Beatles cuando le dejan ver y tocar la guitarra de John Lennon. Para mí, Shklovski era un genio, pero un genio de papel, que existía casi como un personaje de los artículos y libros que había leído sobre el Formalismo. Y, de pronto, estaba delante de un objeto suyo, leyendo su letra manuscrita. Pozner me prestó además multitud de libros que no conocía, una copia de la tesis de Depretto-Genty, inédita por aquel entonces. Iba muchas tardes a su casa y discutíamos aspectos de mi tesis, hablábamos de Shklovski, de cine, de literatura, de [Jacques] Derrida (de quien su pareja había sido discípulo y que muchas veces se sumaba a las conversaciones). Tengo muy buenos recuerdos de aquella época y le estoy muy agradecido a Valérie por toda la ayuda que me prestó desinteresadamente. Cuando leí mi tesis un año después, Valerie Pozner fue miembro del tribunal.

RUS: Además de las traducciones de textos de Emil Volek por formalistas rusos y el grupo de Bajtín, ¿qué otras obras han servido como referencia para el estudio del movimiento crítico ruso en la esfera española?

PS: La primera traducción de los textos formalistas al castellano es la que se hizo de la antología de Todorov (1965), publicada por Siglo XXI en 1970. Hay que decir que se trata de una traducción del francés. En los 70 la editorial Anagrama también publicó varios textos de Shklovski, dado el auge del

Tikhonov, Veniamin Kaverin, Mikhail Zoschenko, Ievgueni Zamiatin, Vsevolod Ivanov, Nicolau Nikitin, Constatin Fedin, entre outros. O grupo foi formado durante seminários de Iuri Tynianov e Korney Chukocsky na Casa de Artes de Petrogrado. Pozner emigrou para a França em 1921 e tornou-se uma das principais pontes entre as culturas russa e francesa, como Elsa Triolet e Nina Gourfinkel. Pozner ainda trabalhou como roteirista na adaptação fílmica da peça O senhor Puntila e seu criado Matti, dirigida pelo brasileiro Alberto Cavalcanti.

Formalismo en esta época, pero siempre segundas traducciones, nunca directamente del ruso. Lo mismo hizo la editorial Comunicación, hoy desaparecida, que encargó a Alberto Corazón una antología de textos formalistas. La editorial Planeta publicó obras del Shklovski postformalista en los 70, gracias a la insistencia del profesor Antonio Prieto, quien hacía las veces de asesor editorial de Planeta y había trabado cierta relación epistolar con Shklovski. De hecho, Antonio Prieto me puso en la pista de una entrevista que se le hizo a Shklovski en Madrid, en 1977, en la que fue su única visita a España con motivo de la producción de una película rusa sobre el Quijote. Y también existía una traducción de una antología francesa de los textos formalistas sobre cine, preparada por François Albèra en los 90.

Pero, sin duda, las primeras traducciones en condiciones, directamente del ruso y acompañadas de estudios críticos preliminares, de alto valor teórico, fueron las antologías de Volek en Fundamentos.

En 2002, año en que comencé mi investigación sobre el Formalismo, este era el corpus en español que existía sobre esta escuela. Esto es, tres antologías (Todorov, Corazón y Volek) y principalmente obras de Shklovski, aunque la mayoría no teóricas (*Viaje sentimental*, *Zoo o cartas de no amor*) o de su periodo postformalista (*Maiakovski*, *Sobre la prosa literaria*, *La cuerda del arco*). El resto de trabajos se tenían que leer en traducciones a otras lenguas o en ruso. En mi caso, nunca llegué a aprender ruso más que a un nivel muy elemental, así que accedí a los textos que me faltaban por leer en sus versiones inglesa, francesa o italiana.

Recientemente se han vuelto a publicar en español algunas de las obras de Shklovski en ediciones más cuidadas y con traducciones directas del ruso, como *Viaje sentimental*, *Zoo o cartas de no amor*, *La tercera fábrica*, *Érase una vez*, pero siguen sin traducción obras fundamentales como *El movimiento del caballo*, *La técnica del oficio de escritor* o *El asalto de Hamburgo*. Por no mencionar su obra teórica fundamental, *Sobre la teoría de la prosa*, que solo ha sido traducida fragmen-

tariamente. En 2018, Ediciones Asimétricas ha publicado una antología de Tynjanov, traducida excelentemente por Cristian Cámara, con el título de *El intervalo y otros ensayos*. Jakobson, por supuesto, ha sido muy traducido, aunque sobre todo las obras de su periodo fuera de Rusia, muchas de ellas escritas en inglés o francés. El gran olvidado es Boris Eichenbaum, de quien solo se disponen artículos y fragmentos en antologías (como ocurre con el resto de formalistas que no he mencionado).

RUS: Su tesis doctoral fue publicada en 2008 bajo el nombre de Otra historia del formalismo ruso. El término "otro" llama la atención. ¿Qué sentido tiene esta palabra en su libro?

PS: En realidad este libro no es exactamente mi tesis doctoral. El libro está dividido en dos partes, una dedicada a la historia del grupo ruso y otra dedicada a sus contribuciones teóricas. Digamos que la segunda parte, sí está sacada sin muchas modificaciones de mi tesis que, por otra, parte, trata de otros asuntos que en el libro no aparecen. Pero la primera parte, la revisión histórica, la escribí del tirón tratando de reivindicar esa otra versión del Formalismo que seguía sin contarse en Occidente, pese a que ya muchas voces se habían levantado contra el relato jakobsoniano.

El título elegido es deliberadamente ambiguo. Quise jugar un poco con esa técnica shklovskiana que Richard Sheldon llamó "la rendición aparente" y que consiste en afirmar una cosa para contradecirla inmediatamente a continuación. Shklovski usó profusamente este recurso en la segunda mitad de los años 20, cuando tuvo que retractarse de sus principios formalistas ante las presiones marxistas. Así el adjetivo "otra" puede hacer referencia en una primera lectura a "otra más", "una historia entre muchas otras", pero también quiere decir una historia alternativa a la oficial. Me gusta el adjetivo porque también le da una connotación de humildad al libro, que creo que es justa. Por mucho que reivindique mi versión de los hechos, la historia que cuento no deja de ser otra más. Está escrita con lo que yo conocía en ese momento sobre el For-

malismo. Sé que en Rusia, actualmente, se están publicando multitud de trabajos sobre OPOJAZ. Probablemente, en el futuro, saldrán en España otras obras con más datos y mejores que la mía.

RUS: ¿Se puede interpretar que su estudio es una especie de respuesta a Russian Formalism: history, doctrine, de Victor Erlich?

PS: Yo creo, como he dicho un poco antes, que es una respuesta sobre todo a Jakobson y a las versiones de la historia formalista que nos contaban en España en la carrera de Teoría de la Literatura. Mi libro empieza con una cita de Tynjanov que dice: "No os fiéis de los documentos, sondeadlos, traspasadlos. Y no confiéis en los historiadores que ya los han trabajado y reproducido". Claro está que Erlich se encargó de difundir el legado jakobsoniano, cuyas deudas reconoce en el prólogo de su obra sobre el Formalismo.

Lo que sí me motivó a escribir el libro fue el propósito de hacer una obra lo más completa posible sobre el Formalismo, en el que no se reprodujera la clásica pero falsa división del grupo en las dos escuelas, que sigue presente en la mayor parte de obras al menos españolas. Es algo que, con seguir el consejo tynianoviano de revisar los documentos, se desmonta con solo comprobar las aportaciones al campo de la Teoría Literaria de OPOJAZ y del CLM o hacia quién iban dirigidos en la época los ataques marxistas anti-formalistas. También no deja de resultar sorprendente que el formalista más traducido sea Shklovski, a pesar de lo que pudiera hacer Jakobson por minimizar su papel.

RUS: Erlich, en su autobiografía *Child of turbulent century*, reconoce, aunque indirectamente, que la influencia de Jakobson, su co-supervisor doctoral en la Universidad de

Columbia, ha eclipsado el importante papel de otros miembros del formalismo ruso, en particular Viktor Chklóvski. ¿Cree que esto realmente sucedió? ¿Cómo interpreta el mea culpa de Erlich?

PS: La verdad es que no he leído esta autobiografía pero, como ya he dicho, son varios los investigadores de diferentes países los que han denunciado las deformaciones históricas del formalismo llevadas a cabo por Jakobson. Jakobson murió en 1982 así que no tuvo tiempo de entonar el mea culpa pero quizás Erlich, ante las evidencias que seguro llegarían hasta él de lo sucedido, decidiera confesar.

RUS: En su libro, *Sanmartín*, nos lleva a darnos cuenta de que Jakobson se esforzó por poner las actividades del *Círculo Lingüístico de Moscú* por delante de las de *OPAJAZ* de Petrogrado. Todo sugiere que la intención de Jakobson era socavar la contribución de *OPOJAZ* a la historia del movimiento. Como lo manifiesta, Jakobson incluso omitió el nombre de *Shklóvski* en la primera presentación del formalismo en Occidente. ¿A qué se debe esto? ¿Fue por el Zoo o cartas de no amor?

PS: Esta teoría de los celos amorosos como causa de la enemistad entre *Shklovski* y Jakobson se ha sugerido en alguna ocasión, no recuerdo ahora bien por quién. Realmente es difícil de saber. Habría que preguntarle a las dos partes. Cuando investigaba sobre el Formalismo ruso me llamó mucho la atención lo que leí en la obra *My futurist years*, una recopilación de trabajos y entrevistas de Jakobson preparada por *Bengt Jangfeldt*. Allí, en una entrevista que nunca fue publicada en vida de Jakobson, este recordaba la primera vez que leyó uno de los *Sborniki* de *OPOJAZ*, aquellas antologías autoeditadas donde los formalistas sacaron a la luz sus primeros trabajos. El CLM todavía no había publicado nada. De hecho, nunca

lo haría como grupo. Jakobson tenía una cita con Elsa Triolet y, mientras esperaba a que estuviera lista, se entretuvo leyendo la obra de OPOJAZ en casa de Triolet. Jakobson confiesa entonces la fuerte impresión que le causaron estos trabajos, la afinidad que sintió con sus propias ideas, la necesidad de conocer a aquellos autores. Como se sabe, Jakobson tendría un estrecho aunque breve contacto con los opojazistas, ya que huyó de Rusia muy pronto, en 1920. Por tanto, la relación en un principio era buena. Jakobson formó parte también de OPOJAZ y se le consideraba como posible miembro de la misma si esta se recomponía tras el conocido trabajo escrito en Praga con Tynianov "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos" (1928). Es cierto que hay ciertas afirmaciones un tanto ambiguas de Shklovski hacia Roman Jakobson tanto en *Zoo* como en *Tercera fábrica*, pero hay que recordar que Shklovski se caracterizó siempre por la ironía y la provocación. Uno de los hermanos Serapión, Kaverin, lo retrata como una persona que podía ser muy hiriente con sus comentarios en su novela *Escandalizador* (1928). El título lo dice todo.

RUS: ¿Podría comentar sobre la interacción real entre el Círculo Lingüístico de Moscú y OPAJAZ, las dos células principales del Formalismo?

PS: Tal y como lo explico en mi libro *Otra historia del formalismo ruso*, estos dos grupos nacen más como reuniones informales de amigos y colegas de universidad con intereses comunes en el estudio del lenguaje y la literatura, que como asociaciones formales. Los miembros de una y otra varían según nos detengamos en uno u otro año de su historia. Las reuniones del CLM se celebraban en sus inicios en la casa de los padres de Jakobson, donde vivía el propio Roman que por entonces tenía alrededor de 18 años. Por otra parte, las primeras reuniones de la OPOJAZ en San Petersburgo se hacían en casa de Ossip Brik, por donde circulaba la *crème de la crème* del arte y la intelectualidad rusas. Llama la atención la juventud de casi todos sus miembros: ¡Shklovski tan solo tiene 20

años cuando expone su “Resurrección de la palabra” en el café futurista *El perro vagabundo*, en 1913!

Dicho esto, Jakobson usó interesadamente las fechas de inicio de estas reuniones para colocar al CLM como pionera del Formalismo, ya que según nos cuenta, las reuniones en Moscú empezaron alrededor de 1914-1915. Luego se ha sabido que el nombre “Círculo Lingüístico de Moscú” no se adoptó hasta 1917 (y las actas de sus reuniones que disponemos en los archivos datan a partir de 1918). Cabe preguntarse entonces si Jakobson empezó a contar las reuniones informales en su casa como propias de este Círculo, que por otra parte estaban consagradas a cuestiones de dialectología y folclores eslavos. Si esto es así se podrían también considerar las reuniones de 1913 de Shklovski con los futuristas como germen de la primera OPOJAZ, ya que además los temas que allí se trataban sí que eran cercanos a los intereses formalistas. Sin embargo, OPOJAZ no redacta unos estatutos hasta principios de los años 20 y lo hace simplemente para cumplir con una serie de requisitos administrativos que le permitieran publicar sus trabajos como cooperativa privada.

Si vuelvo a recordar todos estos datos es solo para poner de manifiesto la dificultad de establecer qué ocurrió realmente con estas dos asociaciones y cómo, dada la informalidad inicial de las mismas, se pueden coger los datos cronológicos e interpretarlos a la propia conveniencia. Si nos detenemos en los datos referentes a las personas que formaron parte de cada grupo ocurre algo parecido: la unión de lingüistas y futuristas que está en el origen de OPOJAZ se va deshaciendo con el paso del tiempo a favor del trío formado por Shklovski-Tynjanov-Eichenbaum, centrado en cuestiones como la prosa literaria, la evolución literaria, etc. Brik, por ejemplo, que inicialmente está en la OPOJAZ de San Petersburgo, se le ve más implicado con el grupo LEF en Moscú a partir de los años 20. Por su parte, a Roman Jakobson, se le ve más afín a OPOJAZ que a su querido CLM según va pasando el tiempo.

Por lo tanto, más interesante que centrarse en todos estos datos es entender el papel que tuvieron las reuniones de es-

tos grupos como lugares de debate intenso y heterogéneo, el caldo de cultivo perfecto para que las ideas florezcan. Hubo intercambio fluido entre muchos de sus miembros, pero también con otras asociaciones como LEF. Y, sobre todo, hay que fijarse en mi opinión en las contribuciones a la Teoría Literaria que han salido de cada grupo. En lo que concierne a esto último, para mí la cuestión es bastante clara: Es el núcleo duro de OPOJAZ, la troika revolucionaria (*revtroika*) como se auto-denominaron en broma ellos mismos alguna vez (Shklovski, Tynjanov y Eichenbaum), el que sin duda más peso ha tenido en la historia de la Teoría y Crítica Literarias.

RUS: Los intérpretes actuales del formalismo ruso (Valérie Pozner, Catherine Depretto-Genty, Svetlana Boym, Alexandra Berlina, entre otros) promovieron a Shklovski como protagonista del movimiento, como en el seminario dedicado a los 100 años de formalismo (2013) que eligió un breve ensayo de esta crítica, escrito en 1913 como documento inaugural de la escuela. ¿Cuál es su posición con respecto a esta reconfiguración?

PS: No puedo estar más de acuerdo con esta afirmación. Shklovski no solo es el responsable de algunas de las ideas más importantes del Formalismo ruso (como la *ostranenie*, la teoría de la prosa, la teoría del cambio literario, etc.), sino que además es el miembro que está presente en todas las fases del movimiento. Para mí, el primer texto formalista es “Resurrección de la palabra” (publicado en 1914) y se suele mencionar su “Monumento a un error científico” (1930) como el texto que certifica oficialmente el final de la escuela. Parece, por lo tanto, que se siguiera la cronología de Shklovski para narrar la trayectoria del Formalismo ruso.

Por supuesto, el Formalismo no sería lo mismo sin las contribuciones de otros miembros, especialmente Tynjanov y Eichenbaum. Pero a estos no los vemos en la primera etapa de OPOJAZ.

Por su parte, Jakobson, quien sin duda fue un intelectual brillante y cuyo estudio sobre Jlébnikov se puede considerar como una aportación de peso al corpus de textos formalistas, será siempre más recordado por el trabajo que hizo posteriormente como lingüista fuera de Rusia. Trabajo que, por otra parte, es deudor de sus inicios como formalista y de sus colaboraciones en Praga con Mukarovsky.

RUS: Posiblemente una de las contribuciones más importantes de Shklovski a la teoría literaria del siglo XX fue el concepto de extrañamiento (остранение). Alexandra Berlina propone que comencemos a usar nociones como extrañeza intratextual y extratextual para especificar mejor la dirección en la que estamos usando el concepto. ¿Cree que este concepto todavía puede proporcionar respuestas a la producción literaria contemporánea?

PS: La *остранение*, que en España se suele traducir como extrañamiento, es uno de los conceptos shklovskianos más fructíferos, sobre todo si se pone en relación con el concepto de desautomatización perceptiva. En ocasiones ambos se usan casi como sinónimos. Como contaba el propio Shklovski, el término fue escrito con una *н* menos (debería ser *остраннение*), convirtiéndose por este error accidental en una palabra extraña y desautomatizadora en sí misma. El término shklovskiano, dado que no siempre en España se tradujo al Formalismo directamente del ruso, ha aparecido con diversas denominaciones, según la lengua de la que se estuviera traduciendo. Así, en textos formalistas sacados del francés, a veces nos lo podemos encontrar como “singularización”, en tanto que produce un efecto de percepción singularizada de los objetos. Yo prefiero el término de “desautomatización” porque es un poco más amplio que el de “extrañamiento” y en él caben otros efectos relacionados, también estudiados por Shklovski, como la dificultad formal, la dilación o la puesta al desnudo del procedimiento. Todos estos recursos buscan pro-

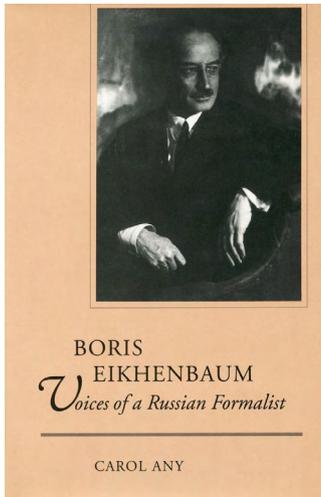
ducir una impresión estética en los lectores, una percepción desautomatizada de la realidad.

Por lo tanto, la desautomatización está en la base de todo trabajo literario, no solo aquellos estudiados por los formalistas rusos sino también los que se escriben hoy en día. Es el extrañamiento el que guía la selección léxica de un autor cuando busca crear determinados efectos estéticos sobre los lectores. Es la desautomatización de la tradición lo que busca un autor cuando subvierte los procedimientos literarios. Si, como dijeron Shklovski y Tynjanov, la literatura evoluciona a través de la hibridación y del cambio de jerarquía de los elementos constructivos de un determinado sistema literario, para conseguir una disposición nueva y no automatizada de sus elementos, la desautomatización es todavía un concepto muy útil para explicar este tipo de fenómenos, que se dan constantemente en cualquier disciplina artística.

En un artículo que titulé “Esbozo para una teoría de los efectos literarios” yo propuse reclasificar los procedimientos literarios (que no son en el fondo otra cosa más que las figuras retóricas clásicas, estudiadas en lo que los latinos llamaban la *Elocutio*) en función del efecto desautomatizador que producen. Basándome en las ideas de Shklovski se me ocurrió que sería interesante ver de qué manera los autores manejan las figuras retóricas, no como meras herramientas que un análisis textual identifica fácilmente, sino como instrumentos diseñados para generar un efecto estético determinado. Pero como digo, es solo un esbozo que habría que desarrollar.

RUS: Carol Any, en Boris Eikhenbaum: voices of a Russian Formalist (1994), afirma que la concepción del trabajo de este teórico es incompleta. ¿Cómo interpreta esta afirmación?

PS: No me siento capacitado para responder a esta pregunta. Eichenbaum es el formalista que menos he leído de todos y el que, confieso, menos me interesa. En su momento, leí la obra de Carol Any sobre el pero ya no la recuerdo con detalle.



De todas formas, y aunque se alejara de Shklovski y Tynjanov en la última etapa de la escuela al intentar combinar el enfoque formalista con los métodos sociológicos, su papel probablemente sea muy importante en los debates que debió tener con los otros miembros de OPOJAZ. Por ejemplo, su concepto de dominante, expuesto en *La melodía del verso ruso*, es previo al de Tynjanov. Algo similar le ocurre a Brik, que publicó más bien poco, pero del que se dice que tenía ideas brillantes que ayudaron a los otros miembros a desarrollar sus trabajos. Eichenbaum publicó muchos libros y artículos, fue profesor universitario todo el tiempo y desde esa posición difundió las ideas formalistas. Es, sin duda, un miembro importante en la historia de OPOJAZ pero no puedo decir mucho de él.

RUS: El trabajo de Tyniánov ha sido reinterpretado recientemente. En Brasil, la crítica literaria Leyla Perrone-Moisés, al revisar el concepto “hecho literario”, ha visto algo que anticipaba la pérdida de centralidad que la literatura en la cultura contemporánea. ¿Cuál es su evaluación de la contribución de Tyniánov al formalismo ruso?

PS: Tynjanov me parece, junto con Shklovski, el autor más importante del Formalismo ruso. Quizás su prosa es un poco más ardua que la de Shklovski y menos literaria, pero lo que pierde en brillantez estilística lo gana en peso argumentativo. Sus ideas son pioneras en lo que luego desarrolló el Estructuralismo checo o la Semiótica, en tanto que introduce el concepto de sistema y de función en la Teoría literaria. El marco conceptual que diseña para explicar primero el lenguaje poético (*El problema de la lengua del verso*, 1924) y que desarrolla después para desentrañar la lógica que opera en la evolución literaria y la formación de un género literario (*Arcaístas e innovadores*, 1929), es sencillamente magistral. La lógica funcional ideada por Tynjanov permite desarrollar una explicación teórica al mismo tiempo que no se detiene en la abstracción generalizadora como le ocurre a la mayoría de teorías (aquí

estoy siguiendo la lectura que hace Weinstein de Tynjanov, con la que concuerdo al 100%). La lógica funcional y sistémica de Tynjanov obliga constantemente al crítico a bajar a la singularidad literaria para ver cómo se pone en juego el sistema constructivo de cada obra, género o sistema literario. La intuición de Shklovski de que la literatura evoluciona buscando y reensamblando elementos marginales para formar nuevas construcciones que desautomaticen las formas anteriores, queda articulada de manera mucho más sólida con las ideas expuestas por Tynjanov.

RUS: En enero de 1930, Shklovski se vio obligado a escribir “Monumento un error científico”, considerado como el certificado oficial de muerte de la escuela formalista. ¿Cuál es el significado de este documento, en su opinión?

PS: El Formalismo fue ahogado por las presiones del Partido y de los grupos literarios afines a este, como ocurrió con tantas otras asociaciones, escritores y hombres de letras en la Rusia de finales de los años 20. En 1932 se creó la Unión de Escritores Soviéticos, única agrupación posible para los escritores rusos, que estableció los principios del realismo socialista como los únicos válidos a seguir por las letras soviéticas. En ese contexto, la continuación de OPOJAZ era imposible. Dos años antes, en 1930, el Instituto de Historia de las Artes, donde los formalistas habían expuesto sus métodos, también fue clausurado.

Shklovski había sido perseguido ya con anterioridad por sus ideas, consideradas antirrevolucionarias (si bien nunca fue un hombre de derechas), y por no haberse alineado con los bolcheviques en la Guerra Civil (Shklovski perteneció al partido Social Revolucionario), como lo describe él mismo en su *Viaje Sentimental* (1923), donde cuenta cómo escapa a Berlín, o en *Zoo o cartas de no amor* (1923), donde suplica se le deje volver a Rusia. Estaba, por tanto, desde principios de los años 20 en el punto de mira y si se salvó en muchas ocasiones fue gracias a la intercesión de Gorki, que tenía al principio una fuerte

influencia en el Partido y al que le unía una amistad. En 1930 escribe el “Monumento a un error científico”, en el que abdica de sus ideas del pasado con ese estilo irónico que Shledon denominó “el procedimiento de la rendición aparente”, y que usa muchas otras veces en textos anteriores. No voy a repetir lo que ya se ha dicho de esta técnica pero creo que cualquiera que lea los textos puede adivinar que la confesión de Shklovski no solo no es sincera sino que además se atreve a burlarse sutilmente de sus opresores en sus mismas narices. Lo importante fue que se consideró el mea culpa suficiente (pese a que al sector más duro del Partido no le convenció esta rendición aparente) y se le dejó en paz. Otros tuvieron peor suerte (estoy pensando en Mandelshtam, por ejemplo). Escribiera o no este texto, en cualquier caso, la supervivencia del Formalismo era imposible en la URSS de los años 30.

En las obras de teoría y crítica literarias que escribió desde esta época hasta su muerte, volvió a veces sobre su pasado formalista y lo hizo de nuevo con esa ambigüedad pero ya sin el filo agudo que se observa en sus textos de los años 20. Había pasado mucho tiempo, y con la URSS consolidada, las esperanzas de retomar el método formal se habían evaporado por completo. Los recuerdos formalistas del Shklovski de los años 40-80 son ya más nostalgia que reivindicación de su legado.

Dámaso Santos Amestoy, el crítico que entrevistó a Shklovski en su visita a España en 1977, me contó que cuando fue preguntado por estas cuestiones respondió siempre con evasivas. Habían pasado ya muchos años, estaba fuera de la URSS y, sin embargo, no quiso hablar de su pasado formalista. Santos Amestoy me dijo que parecía tener una especie de miedo paranoico a que alguien pudiera estar fiscalizando sus declaraciones. Cuando se juzga a Shklovski por lo que escribió en “Monumento a un error científico” no sé si se está entendiendo las presiones que debieron soportar tantas personas en la URSS de aquella época.

Recebido em: 30/06/2020

Aceito em: 19/07/2020

Publicado em setembro de 2020