

Desesperación y desesperanza: caducidad de las formas en Victor Shklovski

por Fernando Bogado
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

Este artículo se ocupa de las obras biográficas y las crónicas escritas por Victor Shklovski, figura notable dentro del llamado formalismo ruso, quien ve opacada su faceta de escritor por la recepción de su obra teórica en el ámbito académico. El componente “expresivo” en su estilo determina dos tipos de “velocidades” que dialogan, se oponen o se complementan en los textos estudiados, dando así por resultado un trabajo que presenta a la paradoja, la ironía y la literalidad como principales herramientas retóricas a la hora de abordar una narración sumamente cercana a la poesía.

Palabras clave: Victor Shklovski – biografía – expresión – melancolía

ABSTRACT

This article deals with the biographical works and chronicles written by Victor Shklovski, a remarkable figure in Russian formalism whose role as a writer was overshadowed by the reception of his theoretical work in academic circles. The “expressive” component in his style determines two types of “velocities”: these dialogue with one another, or oppose and complement each other in the texts studied, resulting therefore in a textuality that presents paradox, irony and literal meaning as main rhetorical devices when it comes to approaching a narrative which is very close to poetry.

Keywords: Victor Shklovski – biography – expression – melancholy

Introducción

El camino hacia la calma es intranquilo (Shklovski 1975: 79)

La recepción que la obra de Victor Borisovich Shklovski tuvo en el oeste —y, particularmente, en la Argentina—¹ ha cercenado uno de los aspectos de su producción con el

¹ Si bien esta cuestión amerita un trabajo monográfico o de características más extensas para una argumentación adecuada, se puede señalar brevemente que la incorporación del “canon formalista” a los estudios universitarios viene de la mano de la renovación del currículum de la carrera de Letras en 1984 con el regreso de la democracia y la reestructuración del plan de estudios llevado a cabo por Enrique Pezzoni, entre otras personas, quien también se encargó de los cursos de Teoría Literaria para ingresantes. Por otro lado, la institucionalización literaria frente a la universitaria de tales temáticas puede encontrarse perfectamente articulada en textos como *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, donde afirmaciones de la escuela rusa se convierten en material de la novela.



objetivo de iluminar otros y transformar a su trabajo en algo útil a fines específicos dentro del marco de la enseñanza o el discurso universitario, en líneas generales. La división en cuestión opone el trabajo teórico al biográfico, sumiendo textos tan interesantes como *Eisenstein* o *Maiakovski* a un incómodo olvido editorial y transformando una textualidad compleja en la claridad expositiva que, supuestamente, podemos encontrar en artículos tan famosos como “El arte como artificio”, cuya traducción al español arroja en la actualidad ciertas sospechas con respecto a modificaciones sustanciales en el pasaje del texto en lengua fuente al texto en lengua meta, algo que la simple confrontación con otros trabajos no-teóricos en otras traducciones parecerían confirmar.²

¿Qué es lo inquietante, lo “interesante” (en el sentido del romanticismo alemán) en las crónicas y biografías de Shklovski? En principio, podemos establecer la hipótesis de que en estos textos en particular la escritura vuelve sobre el difícil problema de la articulación entre forma y expresión, entendiendo la primera como una manera de distanciamiento con respecto a un material dado con el objetivo de controlar la fuerza expresiva ligada íntimamente al momento histórico, para ser más específicos, al acontecimiento que ese material presenta en bruto. El mismo problema puede ponerse en otros términos: historiografía y acontecimiento, representación y presentación, etcétera. Sin embargo, como corolario de esta hipótesis tendríamos que agregar que en la obra de Shklovski hay un problema en torno a la caducidad de la forma como reducción de este distanciamiento estratégico-técnico y participación plena de la subjetividad (construida objetivamente: el narrador, por caso; el cronista, el biógrafo: aquel que levanta la voz y se afirma en una primera persona) en lo narrado: el reconocimiento de la caducidad de la forma es la reducción al mínimo de la forma para levantar la potencia del suceso. Teniendo en mente la posibilidad de hacer referencia a esta oposición sin caer en un término sintetizador, recurriremos a la palabra *estilo* a los fines de identificar el conflicto y su materialidad.

Segundo y último corolario de la hipótesis: si el término “estilo” permite evitar el reduccionismo de concentrarnos en una dicotomía poco productiva: ¿qué se entiende estrictamente por tal término en los textos de Shklovski? Buscaremos demostrar que el estilo de este autor es el resultado de una confrontación activa entre la desesperación y la desesperanza, entendiéndolas como dos tipos de velocidades del aspecto expresivo de la obra, en definitiva, del vínculo que la obra establece con un acontecimiento determinado.

Formulación definitiva de la hipótesis: el estilo que las obras de Victor Shklovski exhibe resulta de la confrontación entre dos tipos de velocidades del componente expresivo, a las cuales llamaremos “desesperación” y “desesperanza”. Vale destacar que tal confrontación no dialéctica en el ámbito de lo expresivo pone de relieve la caducidad de las formas en su relación con el acontecimiento y su tiempo particular.

² La historia y organización de cualquier trabajo de traducción siempre es el primer dato a investigar. Revisemos, brevemente, las firmas de los traductores de algunos de los textos mencionados. *Eisenstein* cuenta con una traducción realizada en Cuba por un grupo organizado jerárquicamente, no por individuos aislados: Zoia Barash figura como traductora, mientras que Trinidad Urrutia y Marina García aparecen como redactoras, Delia M. Sola y José A. Fernández figuran como correctores. Frente a la traducción “colectiva”, la imagen burguesa del traductor solitario: *Maiakovski* tiene su traducción al español en Anagrama con un solo nombre, Francisco Serra Cantarell. La historia de la traducción de “El arte como artificio” revela la complejidad de la recepción y lectura del trabajo: Tzvetan Todorov realiza la famosa traducción de 1965 para Éditions du Seuil, del ruso al francés, mientras que del francés al español, en lo que respecta a Siglo XXI, aparece el nombre de Ana María Nethol y como fecha de la edición original 1970 (versión revisada en la reedición de 2008).

Forma, expresión, velocidades

La rebelión contra la apariencia, la insuficiencia del arte en sí mismo ha existido desde tiempo inmemorial y de forma intermitente como característica de su exigencia de verdad (Adorno 1984: 148).

Para diseñar nuestro aparato analítico, recurriremos a una serie de formulaciones pertenecientes a diversos críticos y filósofos con el objetivo de delimitar el significado de ciertos términos y las posibles modificaciones operacionales que consideremos necesarias. Así, la primera palabra que debemos determinar es la de “expresión”.

¿Qué es la expresión? Entenderemos por tal cosa la manifestación de una subjetividad determinada con un límite formal minimizado con respecto a una objetividad contingente. Claro que ninguna expresión se presenta sin forma que lo contenga, la idea misma de que una expresión pueda “sobrevivir” a su contexto (y en Shklovski, este tipo de afirmaciones cobra un sentido muy particular) implica una forma que restrinja su fuerza y pueda modularla a lo largo de diferentes contextos: en alguna medida, el dilema entre la expresión y la forma puede ser puesto en casi los mismos términos que el problema del acontecimiento y la escritura. En definitiva, el problema es entender aquí a qué nos referimos con “subjetividad”. Tal como argumenta Adorno en *Teoría estética*:

La expresión estética es la objetivación de lo inobjetable, de tal modo que mediante esta se convierte en un inobjetable de segundo grado, en lo que la obra de arte dice que no es la imitación de un sujeto. Pero la objetivación, que coincide con el arte, también necesita de la expresión del sujeto que la ha producido y ha empleado, por hablar en burgués, sus propios impulsos miméticos. Es expresivo el arte cuando habla en él algo objetivo por la mediación del sujeto: tristeza, energía, deseo. La expresión es el rostro doliente de las obras. [...] El modelo no son los sentimientos, sino la expresión de cosas o situaciones extraestéticas. Los procesos y funciones históricas se han sedimentado allí y desde ellas hablan (Adorno 1984: 150).

La subjetividad aparece aquí como subordinada a la necesidad de la obra en su proceso de constitución, producción a la cual el sujeto se entrega totalmente, renunciando a una subjetividad fuerte y operando en este sentido de mediador entre el ámbito extraestético y la inmanencia de la obra constituida. “Expresión” es el resultado del pasaje de una “objetividad 1” —el ámbito extraestético— a una “objetividad 2” —la obra de arte— a partir de la mediación de un sujeto.

Frente a este vínculo de una subjetividad moduladora de un componente expresivo que surge del ámbito extraestético —pero que sólo puede reconocerse dentro de la inmanencia de la obra, esto es, ya mediada por la forma—, el siguiente paso es determinar a qué nos referimos con “velocidades diferenciales”. En este sentido, consideraremos la formulación del filósofo Gilles Deleuze en torno al problema de las velocidades en el flujo, opuestas a la estratificación en un plano de organización que restringe la variación cuantitativa del así denominado plano de inmanencia. Anota Deleuze:

Un grado de potencia está necesariamente realizado, o un poder de ser afectado está necesariamente completo —estas dos proposiciones devienen iguales—, pero puede estarlo en dos direcciones: mi poder de ser afectado está completo de tal manera que mi potencia de actuar aumenta o de tal manera que mi potencia de actuar disminuye.

Spinoza precisa: cuando mi poder de ser afectado está completo de tal manera que mi potencia de actuar disminuye, entonces mis afectos son tristes, mi poder de ser afectado está totalmente colmado por mi tristeza [...] mi poder de ser afectado en condiciones tales que necesariamente mi potencia de actuar disminuye (Deleuze 2005: 288).

En conclusión: dentro de la perspectiva del plano de inmanencia, la presencia de flujos y grados de potencia implica también una capacidad de ser afectados de una manera triste o de una manera alegre, restringiendo o aumentando la capacidad de actuar. Retomaremos de esta argumentación la conceptualización de las velocidades como instancias que ubicaremos en la expresión,³ planteando oposiciones entre dos posibles afecciones, las de la tristeza y la alegría, que serán denominadas las de la desesperanza y la desesperación, respectivamente. No dejaremos de recurrir a otra serie de oposiciones dentro del planteo deleuziano que pueden demostrar una importante utilidad a la hora de enfrentar estos trabajos: tal oposición es la de molar/molecular.

Desesperanza: nostalgia, política, tristeza

La tracción de la revolución ha pasado (Shklovski 1971: 67)

La desesperanza es, ante todo, una mirada histórica, una mirada molar por sobre la mirada mínima del artista-crítico: “La Unión Soviética arrastraba al mundo tras de sí; el mundo cambiaba: despacio, desde nuestro punto de vista, y rápido, desde el punto de vista de la historia” (Shklovski 1973: 31). Observado desde la desesperanza-Historia, cualquier tipo de movimiento parece rápido, mientras que desde la perspectiva de la desesperación, todo movimiento parece lento: este primer eje, este primer tipo de velocidad tiñe al mundo de una capa de inmovilidad que funciona como afección triste. La desesperanza es el sentimiento experimentado en la soledad, implica la mirada nostálgica sobre el pasado y el reconocimiento de lo terminado, clausurado y ralentizado. Si bien reconocemos la diferencia de estas dos velocidades a los fines de este trabajo, este tipo de disección analítica es en realidad un esfuerzo crítico por desligar lo que aparece relacionado, abriendo no sólo la ironía y la literalidad como elementos determinantes del estilo shklovskiano, sino también a la paradoja como fruto de esta puesta en serie —y mutua contaminación— de las velocidades: “En torno todo era viejo y todo cambiaba” (Shklovski 1973: 19).

La desesperanza como velocidad que produce afecciones tristes implica también la aparición de las jerarquías y el Estado: es una velocidad de macro-política, para seguir con las oposiciones que Deleuze y Guattari trabajan en el ciclo *Capitalismo y esquizofrenia* (digamos:

³ Es necesario destacar que el término “expresión”, en la filosofía deleuziana, tiene al menos dos sentidos posibles que no necesariamente se retoman en nuestro uso del término. El primer sentido deleuziano responde a la lectura que el filósofo francés hace de la obra de Baruch Spinoza, y en donde “expresión” debe ser entendido como un término que bien podría remitir a un modo particular de “producción”. El segundo sentido es retomado de las afirmaciones del lingüista danés Louis Hjelmslev, quien vuelve sobre la oposición saussureana significado/significante y la reemplaza por la oposición contenido/expresión, y en donde cada uno de estos extremos se encuentra dividido, a su vez, en forma y sustancia. El problema de cruzar las definiciones es que arrojaría la posibilidad de pensar a la escritura sin mediación “expresiva” (en el sentido de Deleuze y Hjelmslev), y que todo el acto escriturario se limite a un tratamiento de la sustancia del contenido (los entes) y la forma del contenido (los conceptos que formalizan esos entes), o sea, de las cosas y el límite que lo formal, en un sentido amplio, podría aplicar sobre ellas. De más está decirlo, todas estas complejidades requieren un estudio hartamente más detallado que el presente (Cfr. Bogado 2014).

velocidad del aparato de Estado). En tanto detiene, provoca el aburrimiento de lo establecido y la mirada nostálgica:

Pero cuando yo vi a los kurdos ya no degollaban persas ni metían genitales en la boca del enemigo muerto, sino que eran degollados distraídamente, por aburrimiento, por los rusos que se sentían nostálgicos (Shklovski 1972b: 115).

El elemento político por excelencia de esta velocidad es el “bolchevismo”, un sistema que tiende a la dejadez de sus miembros, que se aprovecha del impulso original de la revolución — verdadera velocidad desesperada: cualquier consigna revolucionaria puede sintetizarse en la frase “¡la revolución hay que hacerla ya!” — y que contamina al ejército en *Viaje sentimental*, que crea el amor no correspondido del exiliado en *Zoo o cartas no de amor*, que funciona como fondo en donde transcurre la ascética alegría teórica en *La disimilitud de lo similar* y que impulsa la diferencia (de perspectiva y creadora) del artista en *Maiakovski* y *Eisentein*, tal como observamos en la siguiente cita:

Un gran poeta nace con las contradicciones de su tiempo. Conoce antes que los demás la desigualdad de las cosas, sus variaciones, el curso de sus movimientos. Los demás ignoran aún el pasado mañana. El poeta lo define, escribe sobre ello, y no es reconocido (Shklovski 1972a: 15).

Cada uno de los sentimientos invocados en los diferentes textos tiene dos caras en función del lugar desde donde se lo considere. Bajo esta tónica, el amor de la desesperanza es precisamente un amor no correspondido frente al amor revolucionario de la desesperación, por caso: un amor movilizante. El gran texto de amor de Shklovski, *Zoo o cartas no de amor*, es precisamente un trabajo en donde se tematiza esta indiferencia del objeto amado y abre la variación de velocidades dentro del sujeto amante, tendiendo muchas veces a la desesperanza, o sea, al reconocimiento de ese amor no correspondido:

Mujer sin arte, ¿cómo ocupas tu tiempo? [...] Berlín, para mí, está rodeada por tu nombre. [...] igual que yo no he sabido amarte con alegría, Puni también ama sin alegría el arte para toda la vida (Shklovski 1971: 61).

Aquí, el “amor no correspondido” ocupa todo lo perceptible bajo una capa de similitud, de tristeza, que ahoga la posibilidad de la multiplicidad: todo está ocupado por lo mismo que no deja de perpetuarse, todo está rodeado “por tu nombre”, instancia articulada en las muchas cartas que operan como reproducción de lo mismo: cada carta es la búsqueda desesperada de la diferencia entre lo desesperanzado.

Este “amor no correspondido” incumbe también a los aspectos políticos ya señalados que, inevitablemente, se refieren a la muerte y el sacrificio vano, a la muerte desesperanzada de la entrega por algo que no “responde” a ese amor: “Los hombres aguantaban con los brazos al ejército tambaleante, lo apuntalaban con sus propias cabezas. Era un amor no correspondido” (Shklovski 1972b: 83).⁴

Determinemos: no estamos tratando a la *desesperanza* como un momento de la forma, sino algo que ya se encuentra en el nivel de la expresión y que luego puede ser mediado para alcanzar la

⁴ Una nota es harto más elocuente acerca de esta situación con respecto al sacrificio, a la desesperanza y a la fuerza estática de lo estatal: “Una palabra más. Cuando juzguéis la revolución rusa, no olvidéis arrojar en el platillo de la balanza que se llama sacrificio, demasiado ligero, el precio de la sangre quien aceptó la muerte entre los campos de maíz de Galitzia, el peso de la sangre de mis pobres compañeros” (Shklovski 1972b: 86).

estratificación, la aparente detención radical de las velocidades del flujo, la forma efectiva. Así como cada material se encuentra preformado, así la expresión ya contiene en germen la posibilidad de una forma definitiva o de lo casi informe. Así como hay una velocidad que tiende a lo lento, hay otra que aumenta la rapidez y cambia cada una de las características presentadas: la *desesperación*.

Desesperación: experimentación, serie, alegría

Muchas veces hemos transportado la nieve en camiones (Shklovski 1985: 360)

Mientras que la “desesperanza” propone un mundo detenido, en donde todo se encuentra teñido de una capa triste que hace perder las individualidades y sumerge a la subjetividad dentro de una especie de pausa, ralentizando el flujo expresivo, haciéndolo viscoso, provocando afecciones tristes, la “desesperación” presenta la perspectiva de un mundo de multiplicidades, de velocidades en aumento, un mundo menor o “molecular”: el primer lugar del pensamiento de la *desesperación* es la *serie* en la medida en que implica necesariamente el reconocimiento de una multiplicidad descubierta, fuera del velo que tapaba todo y transformaba a todo en lo mismo, en lo molar: en la serie se encuentra la clave del pensamiento de lo otro, de la pequeña diferencia:

Alia, perdóname mi amor no alegre: di en qué lengua dirás la última palabra, muriendo.
Yo te hago diversos discursos, te comparo con todos. Dicen que la gente llega a la psicosis conscientemente, como al monasterio. Es más fácil imaginarse perro que vivir hombre.
Quiero hacer pedazos y desparramar por la ciudad lo que amo [...].
Pero en el arte es necesario lo que es local, vivo, diferenciado (¡Vaya palabra para una carta!) (Shklovski 1971: 84).

Puesto en la velocidad de la desesperación, el estilo shklovskiano se organiza precisamente en torno a acciones de despedazamiento (como ruptura que tiende a lo mínimo) de aquel amor inmovilizante, al mismo tiempo que se plantea la psicosis (esquizofrenia) como escape de la neurosis desesperanzada y el devenir menor animal (“imaginarse” perro) como huida del humanismo de iguales características. A través de este apuntar a lo mínimo, la escritura busca adquirir la velocidad cuantitativamente superior de la desesperación, por lo que la necesidad de establecer un protocolo de experimentación particular que propone las acciones recién descritas es también una manera de que la escritura no sea apenas la inscripción de un pasado inmovilizado que se mira desde la nostalgia (proyección de la tristeza) sino, por el contrario, es efectivamente plantear un “hacer” de la escritura: “Escribo esto no para ajustar cuentas con el pasado, no para hacer alarde de salud, sino para notar que también éramos felices” (Shklovski 1973: 20). La teoría del formalismo ruso no escapa a estas afirmaciones sino que, muy por el contrario, las ratifica: “En una ocasión dije que en la literatura para cambiar las formas se valen de los géneros menores” (Shklovski 1973: 37).

Si la desesperación es un planteo de una perspectiva en que se reconoce la multiplicidad, la variación de elementos y de objetos no implica una escritura caótica que se proponga como objetivo poder alcanzar o ser en sí misma el flujo de cosas sino que, muy por el contrario, se ve en la necesidad de preparar una estrategia para enfrentarse a esta multitud manteniendo una forma mínima (en oposición con el germen de forma mayor dentro de la desesperanza). La “serie” es precisamente parte de una escritura que reconoce al montaje como procedimiento central, no sólo por la selección de lo que se ve o se narra, sino también por la velocidad que se alcanza al disponer los elementos recortados dentro de una línea, provocando los cambios abruptos de temática entre un

párrafo y otro que sirven para caracterizar la paradoja como efecto predominante y la ironía como figura retórica relevante —podemos decir, entendiéndola en el mismo sentido en que la planteaba el romanticismo alemán: estrategia para hablar de lo infinito a partir de lo finito y fragmentario—:

Sabemos desde hace mucho tiempo que si nuestros ojos miran un punto lejano atentamente, vemos muy mal la vista periférica.

La esencia del fenómeno fue descubierta mucho más tarde, ya en los años 60.

Hablo detalladamente y así comienzo a definir para mí mismo el concepto de “montaje”.

Seleccionamos lo que vemos (Shklovski 1985: 85).

En esta misma cita, se percibe que este estilo tiende al *montaje* en la medida en que tras una densa descripción de una teoría o de una situación histórica, inmediatamente se salta a una situación particular (menor) que rompe con el sentido que se venía creando tras la acumulación en un párrafo anterior. El cierre de la descripción de la Rusia revolucionaria puede muy bien terminar con el epígrafe de este apartado, tan sólo por citar un ejemplo. Esta tendencia a lo molecular para cerrar ideas y producir conclusiones abruptas que reflejen con pocas palabras una situación global (ironía) muchas veces se concentra en un catálogo delimitado de alimentos: pan, azúcar, manteca (en cada uno de los libros, los cuales, de una manera u otra, terminan en el núcleo duro de la Revolución de 1917) o para señalar los conjuntos de medios de transporte que llevan en sí mismos la velocidad amorosa de la revolución: tranvías (“Los tranvías de caballos fueron sustituidos por los tranvías eléctricos” [Shklovski 1985: 58]), automóviles, trenes, etc.

La desesperación, a diferencia de los afectos tristes producidos por la desesperanza, se basa en la ansiedad, en la urgencia por escribir, y reconoce al tiempo no como algo muerto, quedado, sino como algo que reclama, una necesidad de poner radicalmente una primera persona: “Pero lo que yo quiero es contar” (Shklovski 1972b: 84); “Pero estoy aquí para hablar de mí” (Shklovski 1972b: 54). La escritura funciona aquí como un llamado literal a la acción, destacando el nivel performativo por sobre cualquier otra instancia o funcionamiento textual. Pero también posee un costado inmovilizante: cualquier desesperación productora puede terminar en una línea de lentitud si no hay cuidado o prudencia en la energía que libera. El camino peligroso de este movimiento es perfectamente caracterizado en el pasaje del fuego revolucionario a la pesadilla del bolchevismo.

“El color por sí mismo”: emergencia de la forma nueva

Empezó a decirse que son los momentos de transición de la creatividad los que constituyen el arte verdadero (Shklovski 1972a: 23)

no es que el arte sea autosuficiente, se transforma para consentirnos la penetración de lo real (Shklovski 1972b: 17)

Los dos tipos de velocidades de flujos implican, como señalamos, el reconocimiento de la caducidad de las formas heredadas como aptas para trabajar un presente que desborda, que escapa a los límites impuestos: rápidamente, podemos entender esto como uno de los grandes problemas de comienzos del siglo XX en términos filosóficos y críticos, algo que podemos llamar “pasión por lo real” en Badiou (2005) o desaparición de la “experiencia” en Benjamín (1991). La búsqueda de una forma nueva que permite dialogar, actuar en ese presente y que pueda mantener el conflicto interno al estilo entre las dos variantes planteadas —las cuales, insistimos, no llegan a un momento resolutorio o a una síntesis dialéctica— termina en una afirmación que podemos encontrar en *Maiakovski* con respecto no sólo a la pintura de la Rusia de la primera década del 1900, sino

también a la poesía “transmental” del poeta, al montaje de Eisenstein: el así llamado “color por sí mismo” (Shklovski 1972: 78).

Esta suerte de plenitud del material y reducción del elemento formal al mínimo implica un aplastamiento, achatamiento artístico que trata de acercarse al acontecimiento y que puede entenderse en la frase “Hay que ser parco por principio” (Shklovski 1973: 52). ¿Cuáles son los nodos, los puntos más importantes de esta búsqueda de lo artístico por la reducción? Hemos relevado la importancia de la paradoja —como puesta en serie de elementos pertenecientes a las dos velocidades— y la ironía —como trabajo del todo a través del fragmento—: junto a estas dos instancias o procedimientos debemos colocar la literalidad, no sólo en la medida en que trabaja con un referente específico, sino que tiende precisamente a esta brevedad de la frase como punto de apoyo para generar el efecto de realidad. La frase breve opera como sentencia, otra vez, como construcción performativa que, a la manera de una orden, no tiende a ningún tipo de ambigüedad: “los artistas eran elocuentes” (Shklovski 1972a: 24).

“El color por sí mismo” como presencia del material casi informe, como mantenimiento de la expresión y sus variables de velocidad, termina por encontrar en la *literalidad* el procedimiento más importante en este reconocimiento de la falta de vigencia de la herencia artística (desesperanza frente a lo pasado, mirada nostálgica) y la urgencia de nuevas estrategias (desesperación frente a lo presente, alegría de la producción, ansiedad). El mismo conflicto puede trasladarse a las actitudes frente al vínculo de lo viejo y lo nuevo:

La nueva civilización quita al hombre el silencio, la noche, la nieve. El teléfono rompe la noche: puede sonar cuando quiere; los reporteros con el *flash* de sus lámparas atraviesan la vida del hombre, y ésta sale como el agua de un tonel roto (Shklovski 1985: 212).

¿Desaparece el pasado una vez instalada la necesidad de la novedad? No: tal como lo revelan las articulaciones teóricas del formalismo, se cambia la perspectiva, el trato con respecto a la herencia, no se clausura lo sucedido como irrecuperable: “El poeta siempre tiene precursores y siempre está ligado a su precursor, no tanto por la tradición como por la negación” (Shklovski 1973: 38). Sin embargo, uno de los momentos en donde esta emergencia de una nueva forma precisa el mantenimiento de un pasado con el cual ligarse, ya no a través de la negación, es la aparición de la *anécdota* sin explicación diegética, fragmento cuidado, objetivado como bagatela de un tiempo anterior que no requiere un segundo discurso de apoyo, sino que invita a una exégesis no planteada en la escritura y un giro performativo hacia el lector. La anécdota es puesta muchas veces en la misma línea que la mención recurrente en varias oraciones del corpus a la *Esfinge* como figura mítica de relevancia: ¿no hay allí una necesidad de invitar a la interpretación, de llamar la atención del lector sobre algo, de “retardar” cualquier tipo de captación intelectual y originar también el efecto del “extrañamiento”?:

A propósito de compasión. Me describieron el siguiente cuadro. Un cosaco de pie. Ante él un lactante kurdo desnudo, abandonado. El cosaco le quiere matar, vibra un golpe en el aire y se detiene a pensar, le da otro y vuelve a interrumpirse. Le dicen: “Mátalo de un solo golpe”, y él: “No puedo, siento compasión” (Shklovski 1972b: 129).

La anécdota sin explicación y la Esfinge abren la posibilidad de pensar el *enigma* como forma breve por excelencia: el *enigma* es precisamente lo que invita a la colocación en serie de los elementos dispuestos en el texto (“El enigma encubre; ello obliga a estudiar las propiedades del objeto, de esta forma se revelan las diferentes posibilidades de combinación” [Shklovski 1973: 57]); es aquella forma que opera brevemente no por límite de su extensión, sino por la escasa fuerza de control que impone sobre las velocidades del componente expresivo: el enigma es breve por un nuevo, renovado sentido, es breve por menor.

Conclusión: hojas transparentes

No es la historia lo que hay que hacer, sino una biografía (Shklovski 1972b: 132)

La existencia humana, la vida del intelecto, significa una experiencia de esta melancolía y la capacidad vital de sobreponerse a ella (Steiner 2007: 11-12)

Levanto la mano y me rindo (Shklovski 1971: 110)

El estilo shklovskiano reduce la forma a una fuerza mínima, el enigma, que mantiene el conflicto expresivo perceptible en el mundo extraestético entre dos velocidades que toman un nombre político, como revolución/bolchevismo; un nombre amoroso, como amor revolucionario/amor no correspondido; un nombre histórico-temporal, como herencia/novedad. En definitiva, una oposición que lleva los títulos que hemos trabajado a lo largo de todo el artículo, las velocidades de la desesperación y la desesperanza. Si bien hemos dicho que el primero produce afecciones alegres que invitan a la producción —cosa que hemos podido comprobar por la naturaleza performática de la escritura—, no podemos dejar de reconocer que la tristeza originada por la segunda velocidad no es algo que se produce adrede, sino que opera como trasfondo desde donde la desesperación emerge: la desesperanza tiñe al mundo en una suerte de manto de lo igual original, una experiencia del intelecto humano que recupera Steiner en su trabajo *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Si la desesperanza está en el mundo captado, la desesperación deviene un comportamiento existencial primordial frente a esta sensación de lo triste, una efectiva huída de lo igual, una fuerza de disimilitud en lo similar, de allí esta afirmación: en la ubicación de las velocidades dentro del nivel expresivo, la desesperanza tiende al mundo mientras que la desesperación tiende al sujeto, pero las dos se encuentran ya en otro estado, el de la expresión misma.

¿Qué es entonces el estilo, el cual tiende a la forma breve/mínima del enigma? El estilo en Shklovski es no sólo la urgencia de contar lo que sucede, de tender a la literalidad por reducción, por sustracción; el estilo es, por sobre todo, no poder contar lo que se cuenta de otro modo. La contundencia de la escritura presente en los textos analizados no hace sino volver a subrayar este “imponder” del estilo antes de caer en una caracterización de sus comportamientos como una capacidad: en el estilo, el escritor se reconoce como un incapaz, no como alguien dotado de un don, perspectiva idealista-romántica del genio creador notablemente distante de todos los planteos posteriores a la Revolución del '17. El estilo es rendirse frente a los hechos.

¿Por qué hacer, entonces, biografías? Porque es exhibir este fracaso fundamental y productivo de la escritura y no buscar la mediación en una gran forma que lo recoja y lo organice en un nivel tranquilizador: tender a lo mínimo es mostrar las fisuras, mostrar lo que hay que hacer, plantearse un escape. La literalidad, entonces, como figura retórica predominante dentro de la forma breve, es en sí misma paradójica: es la forma informe, la forma casi al límite de la desaparición, haciendo que cada texto de la escritura shklovskiana parezca una suerte de intento desesperado de mostrar, señalar un real. Cada texto de Shklovski, en una comparación final, tan desesperada como sus trabajos, parece escrito sobre hojas transparentes que dejan ver, por detrás, un mundo desesperanzado, un mundo que requiere un cambio, un mundo que conserva el germen revolucionario pero que aún está por transformarse.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (1984). *Teoría estética*. Traducción de Fernando Riaza y Francisco Pérez Gutiérrez, Buenos Aires, Hyspamerica.
- BADIOU, Alain (2005). *El siglo*. Traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial.
- BENJAMÍN, Walter (1991). “El narrador”. *Acerca del proyecto de una filosofía futura*. Traducción de Roberto Blatt, Madrid, Taurus.
- BOGADO, Fernando (2014). “Deleuze y el problema de la expresión”. *Luthor* 21. [<http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article109>]
- DELEUZE, Gilles (2005). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Traducción Grupo Cactus, Buenos Aires, Cactus.
- SHKLOVSKI, Victor (1971). *Zoo o cartas no de amor*. Traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
- SHKLOVSKI, Victor (1972a). *Maiakovski*. Traducción del italiano de Francesco Serra Cantarell, Barcelona, Anagrama.
- SHKLOVSKI, Victor (1972b). *Viaje sentimental: crónicas de la revolución rusa*. Traducción del italiano de Carmen Artal, Barcelona, Anagrama.
- SHKLOVSKI, Victor (1973). *La disimilitud de lo similar: los orígenes del formalismo*. Traducción de José Fernández Sánchez, Madrid, Alberto Corazón.
- SHKLOVSKI, Victor (1985). *Eisenstein*. Traducción de Zoia Barash, La Habana, Arte y literatura.
- STEINER, George (2007). *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Traducción de María Condor, México, FCE/Siruela.