



Viktor Sklovski
Maiakovski
Barcelona
Anagrama
1972
204 páginas

PALABRAS CLAVE: SKLOVSKI – MAIAKOVSKI – MONTAJE - MÁQUINA
KEYWORDS: SKLOVSKIJ- MAYAKOVSKY - MONTAGE- MACHINE

Escenas de una biografía aluvional

Ana Porrúa¹

Primer corte

Víktor Sklovski (San Petersburgo, 1893 - Moscú, 1984) fue una de las figuras centrales del formalismo ruso y de la fundación de la OPOJAZ, la Sociedad de estudio del lenguaje poético, en 1916. Esta, con sede en San Petersburgo, estaba asociada al Círculo Lingüístico de Moscú, creado en 1914-1915, presidido, entre otros, por Roman Jakobson. “El arte como artificio” (también traducido como “El arte como procedimiento”, o como “recurso”) es su texto más clásico y llega a Argentina en la traducción de la primera antología no eslava del movimiento, la de Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, en 1970 (inicialmente bajo el sello nacional Signos, e inmediatamente después bajo el sello

¹ Doctora en Letras (UBA). Docente en la UNMDP e Investigadora Independiente de CONICET. Publicó *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (2001), *Animaciones suspendidas* (2006) y *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía* (2011), *Bello como la flor de cactus* (2019, 2020). También compiló *Coreografías críticas* (2017) y editó *Puntuaciones sensibles* (2021). Dirige *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*.

Siglo XXI, en México). El artículo es de 1917, el más antiguo de la serie que reúne otros trabajos de Tinianov, Brik, Tomashevski, Eichenbaum, Propp y Jakobson.²

Allí, Sklovski plantea una idea de una potencia inusitada que debe leerse en el giro del formalismo hacia la especificidad de la literatura: la de *ostranenie* (extrañamiento) cuyo efecto sería desautomatizar la percepción, a partir de modos descriptivos y descontextualización de los objetos, una operación que él lee en la narrativa de Tolstoi. Entonces, “[...] los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (Shklovski 1970: 60).

No es este el espacio para revisar los puntos salientes de la teoría formalista pero al menos dejamos constancia de que la escuela crítica surge como discusión con las ideas simbolistas (Sklovski arma su artículo como controversia con las ideas de Potebnia sobre la imagen como símbolo), con el positivismo y el naturalismo aún reinantes en Europa. En este sentido, las nociones de literaturidad, construcción, series (poéticas y extrapoéticas), sistema y funciones, entre otras, arman un conjunto que lleva los análisis hacia las leyes propias del lenguaje artístico y permite plantear una nueva concepción del arte y nuevos modos de historizar (Erlich 1974).

Segundo corte

En 1927, en *El oficio del escritor y su técnica*, Sklovski compara a escritores y lectores con relojeros o mecánicos y el texto con un reloj o un coche. En la escala de menor a mayor habilidad cierra el especialista que observa buscando el qué y el para qué del automóvil, “por qué tiene tantos cilindros y por qué tienen las ruedas grandes, dónde está situada la transmisión y por qué la parte trasera está cortada en un ángulo tan pronunciado y el radiador sin pulir” (en Steiner 2001: 42). Sin embargo, este modelo maquínico esquemático adquiere otras figuraciones más maleables en los textos de Sklovski que no son estrictamente teóricos sino que mezclan teoría,

² Es interesante señalar dos movimientos con respecto a la compilación de Todorov: en sede nacional, la publicación de *Antología del formalismo ruso* (1971: CEAL) que, bajo el cuidado de Beatriz Sarlo reduce la cantidad de artículos, en lo que podría interpretarse como un giro crítico-teórico propio que elige puntuar lecturas sociológicas con ideas como las de serie, artificio o principio constructivo presentes en los trabajos de Shklovski y Tinianov sobre todo. Por otra parte, destaco que la versión brasileña de la compilación francesa, *Teoria da literatura. Formalistas rusos* (1971), con prefacio de Boris Schnaiderman está compuesta por los mismos textos pero agrega dos, un artículo de Jirmunski y “A Escola poética formalista e o marxismo” de León Trotski, cuya fuente es *Literatura y revolución* (1924) que, por supuesto, acusa a los formalistas de idealistas. La selección de la selección o su mínima ampliación permitirían revisar políticas de traducción en ambos países pero, sobre todo, políticas de la crítica y la teoría.

biografía o autobiografía, memorias, crónicas y hasta ficción: este es el caso de *Viaje sentimental* (1923), *La Tercera fábrica* (1925) o *Zoo o Cartas de no amor* (1923). Las piezas de la máquina, para retomar la figura de Sklovski, no tendrán límites tan precisos y su encastre supondrá también una alteración de las funciones específicas.

Maiakovski es un libro publicado en 1940 pero se inscribe en esta estela de textos híbridos que comienza en los veinte. Destacamos dos gestos, el narrativo y el constructivo, bajo la premisa de que el contenido y la forma son instancias inseparables. Narración y construcción van armando una máquina que supone desplazamientos. En relación con el modo de historizar se destaca la intervención autobiográfica –el poeta era amigo de Sklovski–, que da lugar a la pérdida de distancia. Esta cercanía aparta la figura clásica del héroe y habilita una temporalidad agujereada, a veces recursiva y alejada de la perspectiva positiva de ordenamiento de los datos.

En este sentido puede entenderse el inicio del ensayo como cuestionamiento de una forma de narrar a la que se vuelve de manera distorsionada: “Pensemos ahora en el momento en que Maiakovski fue alcanzado por la vocación. No vamos a escribir sobre su infancia. Tuvo un padre vestido de guarda forestal. Amó a su madre. Tenía hermanas a las que quería” (1972b: 10). La síntesis es extrema y el armazón son las frases breves, tan breves que por momentos se visualizan como versos. Inmediatamente después abre un subtítulo, “El paisaje”, que parece desmentir la primera toma de posición negativa: “Con todo, vamos a escribir sobre el lugar donde nació Maiakovski” (10). El nombre del apartado envía a un dispositivo artístico y los datos de “Bagdad o Bagdadi” parecen ser los del cronista que va al sitio o la mirada del que va a revisar una locación para reconstruir el pasado: “Hay muchos bosques allá, aunque en aquél momento en Batumi se importaba leña para las casas de Austria”, o, en términos temporales: “Los libros sobre los indios aún no han sido leídos, no se han terminado de leer los opúsculos revolucionarios de Rostov, en el Cáucaso aún disparan” (13). La naturaleza simula un decorado y la descripción avanza con comparaciones de una nueva literatura: “Sobre la tierra roja se esparcen pequeñas vides parecidas a muelas cortadas en pedazos” (11), “Ocas por los campos, como pedazos de papel rotos y esparcidos” (13). La extensa descripción se ve interrumpida, en un momento, por el dato narrativo de la muerte del padre del poeta futurista y luego, “A la familia le quedan tres rublos. Es preciso hacer algo. Se van a Moscú. Moscú es grande. Algo pasará allí” (13). En los siguientes apartados asistimos no a un *algo* que pasará sino a listas enormes de nombres, de movimientos artísticos: una materia narrativa que se agolpa en la lectura.

Tercer corte

Pero hay algo que se distingue en la narración y que tiene que ver con procesos materiales, económicos que envían a la subsistencia y la escasez. Sabemos que en sus inicios como escritor, en Moscú, será apadrinado por Burliuk que le pagará 50 copecs por día; luego, en Petersburgo, por O. Brik, que le pagará la misma suma (40 y 71). Cuenta, además, que al salir de la cárcel, en 1910 tuvo que “pintar huevos para la tienda de Daciaro y para otros, entonces estaban de moda las ilustraciones de la Böhm a los proverbios rusos. Niños y niñas, rubios y rosados, vestidos a la rusa” (15–16); también que ante el estallido de la guerra, Gorki le consigue un trabajo como dibujante en una unidad automovilística para que no esté en el frente de batalla (81) y que luego, en los inicios del gobierno bolchevique, hizo durante décadas afiches para la ROSTA de San Petersburgo, el edificio de la Agencia de telégrafos en el que se colgaban, a modo de vidrieras, de escaparates, carteles satíricos con textos informativos o doctrinarios sobre el proceso de la revolución de octubre (Sklovski 1972b: 132). Hizo, leemos, mil quinientos escaparates. En todos los casos importa la cantidad, el pago, y en los últimos el tipo de trabajo cruzado por la pintura o por la gráfica y la escritura. Una infancia campesina rusa, tradicional y en un punto idílica, estática, contrasta con los carteles constructivistas de trabajadores y trabajadoras, de burgueses, de representaciones del Ejército rojo o del capitalismo. Me refiero, además, al señalamiento insistente del frío, y las formas de calentarse –quemar una caja de colección de mariposas (130); quemar libros para sobrellevar las reuniones de la Opojaz (101), buscar leña que no sea blanca (130)– y al de los abrigos. Sabemos que Maiakovski sale de la cárcel, siendo un adolescente, sin abrigo porque lo había empeñado (15), al igual que el padre de Sklovski cuando se queda sin su pequeña fortuna (2012: 24).

El poeta no es, entonces, el que construye una obra en un mundo del espíritu sino el que vive en el frío y trabaja para subsistir, el que piensa en el papel y los talleres tipográficos cuando va a publicar un libro, el que mira, en la ciudad, los carteles de hierro como libros dispuestos para la lectura (27). La figura del poeta no está desasida de las condiciones de vida, e incluso se asocia con prácticas de la época, modos de hacer circular la escritura:

Era la época en que Lenin escribía sobre la manera en que tenían de hacerse los periódicos. Los periódicos no bastaban. Hacía falta ponerlos en un muro, para que pudieran ser leídos por todos. Pero la cola quiere decir harina, y ésta faltaba. También podían usarse los clavos. Pero tampoco había. Se propuso clavar los periódicos con puntas de madera. Había papel bastante para los tirajes de libros limitados a mil ejemplares. Pero sólo se imprimían en pequeños formatos.

Maiakovski consiguió encontrar mucho papel para la Imo, aunque muy malo, y no paraba de hacer tirajes.

Hacía mucho frío, en las tipografías no se podía quitar el color de los cilindros, porque se pegaba, y el cilindro, congelado, daba saltos” (1972b: 127).

La máquina autosuficiente, aquella que pensó el formalismo ruso, pero extendió como lectura la crítica, no es el modelo. Porque aquellas series que tejían los vínculos del texto poético parecen no distinguirse.

En cuanto al gesto constructivo, el uso del montaje es evidente. La biografía del poeta nacido en Georgia incluye textos teóricos propios y de autores de la época como Potebnia; poemas del futurista y de algún simbolista; fragmentos de notas o manifiestos publicados en la revista LEF (órgano del Frente Izquierdista del que participó Ósip Brik junto a Maiakovski, entre otros; en la que escribieron Kandinsky, Eisenstein, y la esposa del primero, Lilí Brik, uno de los grandes amores de Maiakovski); fragmentos de *El capital* de Marx o una carta de Lenin respondiendo a una nota sobre el amor libre.

Una de las especialidades del Sklovski biógrafo o ensayista puede funcionar como acercamiento al efecto que produce el montaje en este libro. Me refiero al relato de su trabajo en la tercera fábrica de Goskino, el ente estatal de cine que adquiere un lugar central después de la revolución de 1917. Sklovski era, sobre todo, crítico cinematográfico y argumentista pero también subtitulaba películas (Leyda 1965) y trabajaba en la sala de montaje: “[...] arreglo las cintas. Toda mi cabeza está llena de retazos de cintas” (1972a: 78).³

El montaje como procedimiento permite reconstruir la historia del futurismo, de los acmeístas y el constructivismo; también la relación de los artistas con los procesos revolucionarios y, antes, con la guerra. Pero, otra vez, las piezas del montaje no son claras y distintas; su disposición en el texto no necesariamente se explica por atracción o contraposición, un movimiento que enseñó Eisenstein a partir de su cine y sus textos teóricos. La figura del mosaico no sería, en este caso, la más adecuada porque lo que prima es el fragmento, el estallido, el relato astillado. Sklovski trabaja con “retazos”, casi artesanalmente: algunos son absolutamente aleatorios, otros programáticos, otros informativos o históricos. Estos responden más a la imagen de las capas geológicas o del aluvión. O bien, a lo que pasa cuando nieva y se forman montañas, promontorios enormes en los que hay que caminar con pasos cortos (128)

³ Dice Sanmartín Ortí: “[...] el carácter relativamente familiar del funcionamiento de la Tercera fábrica, permitió a Sklovski conocer de cerca y a partir de su participación directa, prácticamente todos los diversos oficios y equipos del mundo del cine: guión, montaje, decorados, producción, iluminación, rodaje, post-visionado, etc.” (2006: 218).

y en primavera, cuando se produce el deshielo, aparece otro aire, aparecen los colores pero también se forman agujeros en las calles (87).

El libro reúne episodios de vidas, de biografías, retazos de textos o incluso de diálogos que están estratificados pero, a la vez, emergen en una superficie anterior o presente. El montaje es orgánico y el efecto de ver pasar la vida a medida que avanzamos en la lectura parece pautado por un acercamiento extremo que echa por tierra las formas canónicas del relato, al privilegiar, además, escenas menores y astillar los grandes dogmas.

Una historia de Maiakovski, de las vanguardias rusas, desde un punto de vista biográfico y autobiográfico, como historia del papel, de la nieve y el frío. Lo que focaliza y el modo de ordenamiento de la materia lo alejan de las biografías de época, de los modos de contar una vida. Tal vez por eso afirma, ya sobre el final del libro: “No escribo unas memorias, ni siquiera una investigación. No soy sistemático, no voy a estudiar a fondo el escritor, ni será yo quien escriba su biografía” (Sklovski 1972b: 150).

Referencias bibliográficas

- Erich, Victor (1974) [1955]. *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral.
- Leyda, Jay (1965). *Kino. Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Sanmartín Ortí, Pau (2006). *La finalidad poética en el formalismo ruso. El concepto de desautomatización*. Madrid: Universidad Complutense (tesis doctoral).
- Sarlo Sabajanes, Beatriz (selección) (1971). *Antología del formalismo ruso*. Traducción de Ana María Nethol. Buenos Aires: CEAL. Colección Biblioteca básica.
- Schnaiderman, Boris (prefacio) (1971). *Teoría da literatura. Formalistas rusos*. Brasil: Editora Globo.
- Shklovski, Viktor (1970) [1917]. “El arte como artificio”. En Todorov, Tzvetan (comp). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI. (55–70).
- Sklovski, Viktor. (1972a) [1923]. *Viaje sentimental. Crónicas de la revolución rusa*. Traducción de Carmen Artal. Barcelona: Anagrama.
- (1972b) [1940]. *Maiakovski*. Traducción de Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Anagrama.
- Shklovski, V. (2010) [1923 en ruso, 1971 en español]. *Zoo o cartas de no amor*. Traducción de Yulia Dobrovolskaya y José María Muñoz Rovira. España: Ático de los Libros.
- (2012) [1926 y 1966]. *La Tercera fábrica / Érase una vez*. Traducción de Irina Bogdashevski. Buenos Aires: FCE.
- Steiner, Peter (2001). *El formalismo ruso. Una metapoética*. Madrid: Akal.
- Todorov, Tzvetan (selecc. y pról.) (1978) [1965, en francés; 1970, en español]. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Traducción de Ana María Nethol. México: Siglo XXI.