

## LITERATURA MUNDIAL, GUERRA, REVOLUCIÓN: LA RELEVANCIA DE VIAJE SENTIMENTAL, DE VIKTOR SHKLOVSKI <sup>1</sup>

**WORLD LITERATURE, WAR, REVOLUTION: THE SIGNIFICANCE OF VIKTOR SHKLOVSKII'S *A SENTIMENTAL JOURNEY***

Galina Tihanov  
Queen Mary, University of London  
[g.tihanov@qmul.ac.uk](mailto:g.tihanov@qmul.ac.uk)

Fecha de recepción: 14 de mayo de 2019

Fecha de aceptación: 5 de julio de 2019

<http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v2i2.9829>

### Resumen:

El presente artículo analiza el interés de Shklovski, no analizado hasta la fecha, por un dominio discursivo que actualmente tiende a denominarse “literatura mundial”. Este trabajo trata de presentar una contribución original para entender *Viaje sentimental*, considerado el mejor volumen de la trilogía de memorias de Shklovski publicada en los años 1920, así como presentar una aproximación transnacional a su escritura. Si bien el trabajo de Shklovski ha sido previamente estudiado a través del prisma de la movilidad y el nomadismo, el presente artículo trata de poner el énfasis tanto en su participación activa como en su reacción ante los discursos y prácticas en torno a la “literatura mundial” durante los primeros años de la Unión Soviética, ubicando el interés del autor ruso por la idea de literatura mundial en el contexto más amplio de los debates presentes acerca de la cuestión. Para entender la “literatura mundial” como una construcción específica, resulta preciso preguntarse acerca del problema ineludible

---

<sup>1</sup> El presente artículo es el resultado de la investigación realizada gracias al Programa de Investigación OWRI “Cross-Language Dynamics: Reshaping Community” de la AHRC. Quisiera dar las gracias especialmente a Stephen Hutchings, Catherine Davies y Andy Byford por su productiva colaboración en el marco de este programa.

de la localización de la “literatura mundial” con respecto a la lengua, aspecto que conlleva importantes consecuencias a la hora de interpretar el legado disperso de la teoría literaria moderna (fundada como es sabido por Shklovski y los formalistas rusos). Ello nos permitiría reconocer la persistente relevancia de la idea shklovskiana de literariedad en los presentes debates en torno a la literatura mundial.

**Palabras clave:** Viktor Shklovski; Literatura mundial; Literatura rusa; Literariedad; Formalismo ruso.

**Abstract:**

This article examines Shklovskii’s previously overlooked engagement with a discursive domain we currently tend to refer to as ‘world literature’; as such, it is an original contribution not just to understanding *A Sentimental Journey*, arguably the richest part of Shklovskii’s 1920s memoir trilogy, but also to honing a transnational approach to his writing. While Shklovskii’s work has already been discussed through the prism of mobility and nomadism, this article emphasises his active involvement in, and reaction to, early Soviet discourses and practices of ‘world literature’. It places Shklovskii’s commitment to the idea of world literature in the broader context of our present debates on the subject. To understand ‘world literature’ as a specific construct, we must ask the unavoidable question about the location of ‘world literature’ vis-à-vis language, which has important consequences for how we interpret the dispersed legacy of modern literary theory (founded, undoubtedly, by Shklovskii and the Russian Formalists); this would allow us to recognize the enduring relevance of Shklovskii’s understanding of literariness for current debates on world literature.

**Keywords:** Viktor Shklovskii; World Literature; Russian Literature; Literariness; Russian formalism.

Viktor Shklovski (1893-1984) fue uno de los principales exponentes del formalismo ruso<sup>2</sup>; al mismo tiempo, su obra se insertaba en los discursos y prácticas de aquello que más tarde sería conocido como “literatura mundial”: un foco específico en el estudio de la literatura que pone énfasis en el viaje y circulación de textos a través de diversos contextos culturales en multitud de lenguas. El presente artículo analiza el interés de Shklovski, no estudiado hasta la fecha, por este dominio discursivo. De este modo, nuestro trabajo trata de presentar una contribución original para entender *Viaje sentimental* [*Sentimental’noe puteshestvie*, 1919–23], considerado el mejor volumen de la trilogía de memorias de Shklovski publicada en los años 1920, así como presentar una aproximación transnacional a su escritura. Si bien el trabajo de Shklovski ha sido previamente estudiado a través del prisma de la movilidad y el

---

2 Para una introducción al formalismo ruso, véase Tihanov, “Russian Formalism”.

nomadismo (Dwyer “Revivifying Russia”, “Standstill as Extinction”)<sup>3</sup>; el presente artículo trata de subrayar tanto su participación activa como su reacción ante los discursos y prácticas en torno a la “literatura mundial” producidos durante los primeros años de la Unión Soviética<sup>4</sup>. En primer lugar, nuestro trabajo tratará de ubicar la obra de Shklovski en el contexto más amplio de la teoría literaria rusa (y especialmente, de los escritos de Mijaíl Bajtín) y el interés de la misma por la literatura mundial. A continuación, el *Viaje sentimental* de Shklovski se analizará no solo como un documento de guerra y revolución, sino también como una intervención en los debates acerca de la teoría literaria y la literatura mundial.

Hoy en día, el legado de la teoría literaria moderna no está disponible de manera pura y concentrada, sino de forma dispersa, disipada e incluso apropiadamente elusiva. Ello es debido a que esta herencia se despliega actualmente en un clima dominado ya por un régimen de relevancia distinto, al cual se enfrenta directamente y con el que debe negociar. El patrimonio de la teoría literaria se encuentra hoy activo dentro de un régimen de relevancia que evalúa la literatura basándose en su valor de mercado y de entretenimiento y evocando únicamente de manera residual su otrora preciada autonomía. Este régimen de relevancia ha engendrado un marco interpretativo distintivo que recientemente ha crecido adquiriendo enorme popularidad, especialmente en las aulas, bajo el nombre de “literatura mundial”. Resulta preciso entrecomillar estas palabras ya que, a estas alturas, tienden a referirse a un discurso anglosajón particular de corte liberal, basado en una supuesta movilidad, transparencia y una circulación recontextualizadora (pero también descontextualizadora) que permite el libre consumo y la comparación sin restricciones de los artefactos literarios.

Un vistazo hacia la teoría literaria rusa durante el período de entreguerras revela que algunas de sus vertientes poseen gran relevancia, ya sea de manera oblicua o más directa, para este nuevo marco de comprensión y valorización de la literatura en el régimen de su producción y consumo globales. Mijaíl Bajtín comienza su libro sobre Rabelais precisamente con una referencia a la literatura mundial: “Rabelais es el menos popular, el menos estudiado, el menos comprendido y estimado de los grandes escritores de la literatura mundial” (*La cultura popular* 1). Bajtín, sin embargo, emplea la potente noción de literatura mundial meramente como un corpus de obras canónicas al comparar aparentemente a Rabelais con Cervantes, Shakespeare y Voltaire. Pero esta concepción de la literatura mundial no interesa en realidad a Bajtín, que trata de seguir otro camino al reconceptualizar el estudio de la literatura como el análisis de los procesos que dan forma a la novela hasta convertirla en un género mundial, un poder discursivo global. Por supuesto, Bajtín contrae aquí una deuda con respecto a los formalistas rusos: para él, también, la novela constituye un caso de éxito inesperado en la literatura mundial al ser un género cuyas energías discursivas son en un primer momento

---

3 Para un acercamiento reciente al nomadismo en la cultura rusa véase Hansen-Löve.

4 Acerca de Shklovski y la literatura mundial, desde una perspectiva muy diferente que no aborda ni su contexto histórico ni el *Viaje sentimental* y su interés directo por el proyecto de “literatura mundial” de Gorki, véase Hamilton.

débiles y dispersas, sin nombre durante largo tiempo, hasta que comienzan a confluír y a adquirir prominencia<sup>5</sup>.

El tratamiento de la literatura mundial por parte de Bajtín posee una carga claramente antieurocéntrica y, factor muy a tener en cuenta, antifilológica. El pensador soviético trabaja con novelas que cita mayormente en traducción, tal y como hiciera Shklovski antes que él. Mientras que Bajtín aparentemente utiliza el canon occidental para validar sus tesis, su interés primario se ubica en la literatura y la cultura de la premodernidad, cuando Europa no es aún una fuerza dominante ni se ve a sí misma como el centro del mundo. Bajtín siente fascinación por el acervo cultural subterráneo compuesto por el folklore, los discursos menores, los géneros antiguos y las masas verbales anónimas, muy anterior a la cultura europea de la modernidad —que comienza aproximadamente en el Renacimiento, pero que se manifiesta especialmente a partir del siglo XVIII cuando los *philosophes* franceses elaboran la doctrina del eurocentrismo cultural y que no vivirá su primera crisis importante hasta los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial—, que es la única cultura europea (eurocéntrica) *dominante* que conocemos. Incluso la novela de Rabelais interesa a Bajtín sobre todo por sus capas tradicionales, premodernas y folklóricas. De este modo, se aleja del eurocentrismo escribiendo no acerca de culturas extraeuropeas, sino de culturas preeuropeas, es decir, culturas que se alimentan de la base común de folklore, ritos, rituales y narrativas épicas, siglos antes de que Europa ni siquiera comenzase a asomarse como una entidad en el mapa cultural y político del mundo. El de Bajtín es pues un viaje antieurocéntrico no a través del espacio, sino del tiempo<sup>6</sup>. Algunos de sus coetáneos, como los paleontólogos semánticos Nikolái Marr y Olga Feidenberg, cuya obra conocía Bajtín, consiguieron algo parecido en sus trabajos acerca del mito y los discursos preliterarios (Tihanov, “Framing Semantic Paleontology”). Ver a Bajtín desde esta nueva perspectiva nos permitiría considerarlo como un precursor de los programas académicos anglosajones en literatura mundial surgidos en nuestros días, que se caracterizan por su aproximación no eurocéntrica y su uso de traducciones. De este modo, resulta posible apreciar que Shklovski no era un caso único, ni mucho menos, en su interés por el programa de la literatura mundial. En todo caso, se ocupó de estas cuestiones antes que Bajtín y —como veremos más adelante— su obra tuvo implicaciones fundamentales en la metodología futura de este paradigma particular.

---

5 Para otra inclusión de Bajtín en el contexto de los debates rusos acerca de la literatura mundial en los años 1930, véase Clark.

6 Lo cual no quiere decir que Bajtín no fuese consciente de la necesidad de llevar a cabo una investigación seria acerca de las literaturas fuera del ámbito europeo y occidental. Véanse por ejemplo sus alabanzas al importante libro de Nikolái Konrad Zapad i Vostok [*Occidente y oriente*] (*Estética de la creación verbal*, 347). Konrad fue el más importante niponólogo y sinólogo soviético de los años 1950 y 1960 así como el mayor impulsor de la *Historia de la literatura mundial*, obra en varios volúmenes producida en la Unión Soviética, durante los primeros compases de la elaboración de su metodología.

## Guerra, revolución, literatura mundial

Los avatares editoriales de *Viaje sentimental* en Rusia son característicos de las turbulencias sociales y políticas que Shklovski retrata en sus memorias. Escrito y publicado por partes entre junio de 1919 y enero de 1923, *Viaje sentimental* es un libro comenzado en Rusia y terminado en el exilio. Es un libro acerca de la guerra, la revolución, y la teoría de la literatura, si bien también se ocupa de la literatura mundial de maneras que no han sido apreciadas ni discutidas hasta la fecha. *Viaje sentimental* fue publicado por primera vez en versión íntegra en Berlín en enero de 1923; las numerosas ediciones rusas que aparecieron desde 1923 omitieron diversas partes del libro (consideradas incompatibles con los dogmas oficiales), hasta que finalmente en 2002 se republicó en Moscú la versión berlinesa<sup>7</sup>. De este modo, trata también del exilio y del largo retorno a casa que a menudo se concluye solo de manera póstuma (Shklovski había fallecido en Moscú en diciembre de 1984).

En una primera lectura, *Viaje sentimental* es un libro acerca de dos revoluciones (las de febrero y octubre de 1917) y la posterior guerra civil que devoró a Rusia y su imperio. Comienza con pasajes memorables acerca de la vida de Shklovski antes de las revoluciones: monotonía, aburrimiento, y la constante opresión a través del tedioso paso del tiempo conforman el tono dominante en los primeros pasajes de la obra. De este modo, el comienzo de la obra sugiere tácitamente el cataclismo y el extrañamiento a punto de suceder, mitigando un insoportable sentimiento de apatía. El extrañamiento es la técnica predilecta de Shklovski en *Viaje sentimental*: a menudo desordena cronológicamente los episodios que narra, deja colgadas sin resolverse unidades semánticas enteras y resucita la tradición del ingenio y la paradoja para presentar al lector una exposición no lineal de la guerra y las dos revoluciones. Básicamente, Shklovski evita tomar partido y trata de ignorar las líneas que dividen la política. En un pasaje extraordinario acerca de la muerte de su hermano Yevgueni, Shklovski escribe: “¿Le mataron los blancos o los rojos? No me acuerdo, realmente no me acuerdo. Le mataron injustamente” (189-90). Resultaría difícil encontrar un ejemplo mejor de cómo la política queda en un segundo plano en favor de un fuerte juicio ético; únicamente Kolya, el protagonista de la novela de Gaito Gazdánov *Una noche con Claire* [*Vyécher u Kler*], escrita en el exilio en 1929 y publicada el año siguiente, puede rivalizar con Shklovski a la hora de evitar comprometerse políticamente cuando dice que unirse a los blancos fue un mero accidente, ya que podía haberse unido a los rojos con la misma facilidad.

Si bien es posible que el concepto de extrañamiento de Shklovski tuviese sus fuentes en varias tradiciones académicas y filosóficas que el autor ruso podría haber conocido (a menudo de manera indirecta), el factor formativo crucial que contribuyó a la formación de este concepto fue sin duda la Primera Guerra Mundial (Tihanov, “The Politics of Estrangement”). La guerra fue el terreno propicio en el que una visión del mundo materialista y orientada a la

---

7 Todas las citas pertenecen a la traducción española (1972), que modificamos ocasionalmente para mayor exactitud. Para la primera reedición completa en Rusia (2002) de la edición berlinesa de 1923, véase Shklovski, “Sentimental’noe puteshestvie”.

sustancia pudo fortalecerse y florecer en medio de —y en última instancia como una protesta contra— la cacofonía y el caos del exterminio. Para muchos otros autores de la generación de la guerra, posibilitar un retorno a la naturaleza original de las cosas parecía el mayor regalo que el progreso de la tecnología, la industria y el armamento, tan evidente en la víspera de la guerra y durante el desarrollo del conflicto, podía devolver a una Europa frustrada. El extrañamiento era una técnica diseñada para facilitar este proceso al equipar al público lector con la agudeza de la percepción necesaria. Es hora de ubicar al primer Shklovski —aún con más fuerza de lo que se ha hecho ocasionalmente hasta ahora— en el contexto que le corresponde, el de la Primera Guerra Mundial, y de verle como un autor que participaba en una constelación más amplia de brillantes ensayistas europeos cuya obra y cuyas ideas se encontraban arraigadas en su experiencia de la guerra. Al mismo tiempo, resulta preciso tener en cuenta el papel desempeñado por la Revolución de octubre en la evolución de Shklovski a partir de 1917. La revolución se conjugó sin duda con su experiencia de la guerra, amplificándola y poniendo de relieve su principal dilema, el de la innovación estética (de manera ambigua y a veces precaria) frente al conservadurismo social y político. Fue este dilema el que le llevó a rechazar la Revolución de octubre como miembro del Partido Socialista Revolucionario, pero también a subrayar su atractivo, su profunda inconmensurabilidad, su dimensión y su fuerza purificadora. La revolución provocó la superposición de una nueva dinámica política que, si bien no canceló las disposiciones de la experiencia de la guerra, sí requería respuestas diferentes; en otras palabras, en las memorias de Shklovski, la Guerra y la Revolución se piensan juntas sin llegar a mezclarse. Además, resulta llamativo que las memorias de Shklovski integren dentro de estas poderosas narrativas una tercera vertiente: el análisis de la identidad judía y el antisemitismo durante la guerra (en Oriente Medio, durante su estancia en Persia, Shklovski identifica la ausencia del antisemitismo como un factor que facilita su reconciliación con la población local y su aceptación de la misma). *Viaje sentimental* es por tanto un libro que combina una intensa introspección y un abandono absoluto del yo ante el destino: Shklovski se refiere a la famosa parábola spinoziana de la “piedra que cae” (163) para replicar, autoirónicamente, que “una piedra que cae no necesita pensar”<sup>8</sup>.

Pero las memorias de Shklovski no solo tratan de la guerra y la revolución, sino también de la literatura mundial. Shklovski participó directamente en el por entonces aún naciente debate ruso en torno a la literatura mundial, si bien, como solía ser costumbre de Shklovski, de manera caracterizada simultáneamente por la distancia y el compromiso. En 1919, Shklovski se unió al proyecto de Gorki de “Literatura mundial”, consistente en un plan editorial de gran calado íntimamente relacionado con la mejora social y educativa<sup>9</sup>. La idea principal de este proyecto consistía en establecer un nuevo y ampliado canon de literatura mundial en la Rusia

8 Spinoza utilizó la parábola de la piedra que cae para sugerir que el libre albedrío era una ilusión: si la piedra tuviese consciencia, seguiría convencida de que actuaba *motu proprio*, incluso cuando fuese lanzada por alguien o estuviese cumpliendo la ley de la gravedad.

9 El Proyecto de Gorki recibió el nombre de “Vsemírnaya literatura” en ruso, un término que puede traducirse tanto por *literatura mundial* como por *literatura universal*.

postrevolucionaria que incluyese —por vez primera— obras procedentes no solo de las literaturas occidentales sino también de las literaturas de Asia, Medio Oriente y Latinoamérica. Estas obras debían traducirse —en algunos casos, retraducirse para sustituir las mediocres traducciones existentes—, acompañarse de introducciones y de un aparato crítico serio así como publicarse en ediciones económicas pero fiables para hacerlas accesibles a aquellos que hasta la Revolución habían carecido de cualquier derecho: trabajadores, campesinos y soldados, es decir, las clases oprimidas. El proyecto estaba centrado en Petrogrado, y su infraestructura incluía una editorial que, en el momento en que estuviese a pleno rendimiento, preveía dar empleo a unos 350 editores y traductores, junto a un estudio de traducción destinado a familiarizar a los traductores más jóvenes con la teoría de la traducción, la teoría de la literatura y otros campos aledaños<sup>10</sup>.

Shklovski fue precisamente contratado en 1919 por Gorki en este estudio para dar clases de teoría literaria. Cabe recordar que en aquella época Petrogrado era una ciudad asolada por la guerra civil y la hambruna y presa de la miseria y la inseguridad más absolutas —en *Viaje sentimental*, Shklovski menciona lacónicamente el fallecimiento de su tía, víctima de la inanición. Es pues en esta atmósfera en la que el joven escritor se lanza al proyecto liderado por Gorki. La ambición de fomentar un estudio no eurocéntrico de la literatura era especialmente importante: muy pronto Gorki formó un comité editorial de literaturas orientales bajo la dirección de su viejo amigo y gran figura de la indología rusa, el académico Serguéi Oldenburg. El comité también incluía al brillante sinólogo Vasili Alekséyev, al insigne arabista Ignati Krachkovski, al por entonces ya famoso arqueólogo y lingüista Nikolái Marr, al escritor y periodista Aleksandr Tijonov y al propio Gorki<sup>11</sup>. El carácter paradójico de este proyecto no subyacía, por supuesto, en el hecho de que Gorki se dispusiese a remediar décadas de injusticia social. Consideraba que su proyecto era precisamente un instrumento de transformación social radical mediante el cual las capas de la sociedad que habían estado desfavorecidas bajo el anterior régimen pudiesen tener acceso a las obras maestras de la literatura. Sin embargo, se suponía que esta transformación radical, ideada para facilitar el ascenso social de millones de personas, debía conseguirse mediante el método más conservador posible: invocar un canon estable, aunque ampliado, de aquello que, citando la definición de cultura de Matthew Arnold en *Cultura y anarquía*, podríamos definir como “lo mejor que se ha pensado y dicho en el mundo” (6)<sup>12</sup>. El proyecto radical de Gorki se encontraba de este modo moderado por su noción humanista de literatura mundial como un canon de textos y una herramienta para inculcar las virtudes de la

10 Acerca del Proyecto de Gorki, véanse los trabajos recientes Khotimsky y Tyulenev; para un acercamiento más ensayístico, véase el capítulo “Petrograd, 1918” en David. Acerca de los debates en torno a la literatura mundial en la Unión Soviética durante el período de entreguerras, véase, desde un punto de vista general, Epelboin.

11 Cuando publicó en Berlín su revista *Beseda* años después (1923-1925), Gorki trató una vez más de conseguir la participación de Oldenburg y Alékseyev (Yedlin 158); según Jodasevich, la idea de crear *Beseda* (inicialmente bajo el título de *Putnik*) fue originalmente de Shklovski (Yedlin 157-58).

12 [The best which has been thought and said in the world]. La traducción es nuestra.

educación y la erudición. Esta manera de entender la “literatura mundial” se remonta a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, momento en que Wieland (autor, no por casualidad, de la primera gran novela alemana de aprendizaje), unos veinticinco años antes que Goethe, habló de forma un tanto elíptica de la literatura mundial como un instrumento de autodesarrollo que nos enseña a comunicarnos mejor con los demás y nos proporciona un conocimiento del mundo al cual no podríamos tener acceso de otro modo<sup>13</sup>.

El estudio de traducción fundado en 1919 tenía a su disposición a algunos de los mejores escritores y traductores rusos de la época: Yevgueni Zamiatin, Nikolái Gumiliov, Kornéi Chukovski (uno de los mejores traductores de inglés y que ya había publicado traducciones de poemas de Walt Whitman); así como el formalista ruso Borís Éijenbaum. Shklovski observa en sus memorias que el estudio de traducción evolucionó rápidamente en un “estudio literario” en el que se discutían borradores de obras literarias y se debatía acerca de teoría y crítica literaria. “Nunca había trabajado tanto como en ese año” (222), escribe el autor ruso en *Viaje sentimental*. Ante un joven público, Shklovski enseñaba las obras de Cervantes y Sterne, escribiendo, en conversación con sus estudiantes, los capítulos sobre estos autores que se incluirían más tarde en su libro de 1925 *Sobre la prosa literaria* [*O teorii prozy*, segunda edición ampliada en 1929].

### **La portabilidad de la literariedad: la pervivencia de Shklovski**

Llegados a este punto, resulta preciso ubicar el compromiso de Shklovski con la idea de literatura mundial en el contexto más amplio de nuestros debates actuales acerca de la cuestión. Para entender la “literatura mundial” como una construcción específica, hemos de plantearnos la pregunta ineludible acerca de la localización de la “literatura mundial” con respecto a la lengua, lo que posee importantes consecuencias en el modo en que interpretamos el disperso legado de la teoría literaria moderna. Esta cuestión podría parecer banal a primera vista, pero resulta difícil encontrar en la reflexión literaria un problema más fundamental que el de la lengua. Resulta necesario enfrentarnos a la cuestión de la traducción y reconocer su legitimidad, no meramente en referencia a los debates actuales, entre los adalides del rol benéfico de la traducción y aquellos que defienden la idea de intraducibilidad como una forma de resistencia frente a las equivalencias políticamente equívocas<sup>14</sup>, sino remontándonos a los orígenes mismos de la teoría literaria moderna y al trabajo que el propio Shklovski estaba llevando a cabo en 1919/1920, parte del cual aparece recogido de manera sucinta en *Viaje sentimental*.

A nuestro juicio, es necesario empezar a entender el actual discurso anglosajón acerca de la literatura mundial, en el que la legitimación de la lectura y el análisis de la literatura en y a través de traducciones desempeñan un papel fundamental, como un eco y una intervención tardía en un debate que comienza en los primeros tiempos de la teoría literaria clásica<sup>15</sup>.

13 Véase Tihanov, “Cosmopolitanism in the Discursive Landscape of Modernity”, esp. 143.

14 Para estas dos posturas véanse respectivamente Damrosch y Apter.

15 Este argumento aparece desarrollado en profundidad en Tihanov, “The Location of World Literature”.

Por “teoría literaria clásica” entiendo el paradigma de pensamiento acerca de la literatura apoyado en la hipótesis de que la literatura es un discurso único y específico, cuyos rasgos distintivos se cristalizan en la noción abstracta de la “literariedad”. Esta forma de pensar acerca de la literatura da comienzo en torno a la Primera Guerra Mundial —con Shklovski y el resto de formalistas— y desaparece casi por completo a finales de la década de 1980. En *Viaje sentimental*, Shklovski entra en cólera ante aquellos que piensan que la literatura es principalmente un vehículo de ideas políticas y de valores cívicos en lugar de un uso específico y autónomo del lenguaje: “Es extraño, la historia de la literatura rusa ha sido sustituida por la del liberalismo ruso” (229). Pero la teoría literaria clásica no desaparece sin dejar tras de sí un legado difuminado que consiste en ensayar, de diversas maneras, la cuestión de la centralidad —o no— de la lengua en nuestra forma de entender la literatura. El debate actual en torno a la “literatura mundial” es parte integral de este legado difuminado de la teoría literaria clásica al reconstruir el debate acerca de si resulta posible pensar la literatura dentro del horizonte de la lengua o más allá de este mismo horizonte. Nuestra tarea consiste, por tanto, en reconocer que las polémicas actuales en torno a la “literatura mundial” en la academia angloamericana son una extensión de los debates anteriores acerca de la lengua y la literariedad que tenían su origen en la teoría literaria clásica, entre otras razones puesto que, como tantos otros discursos liberales, el discurso anglosajón en torno a la literatura mundial también guarda silencio acerca de sus propias premisas, sin llevar a cabo una reflexión suficiente acerca de las mismas e incluso, a veces, llegando a naturalizarlas.

Como es bien conocido, los formalistas rusos estaban de acuerdo en que la especificidad de la literatura era la literariedad, pero se tiende a olvidar que no se ponían de acuerdo en qué era lo que constituía la propia literariedad<sup>16</sup>. Roman Jakobson<sup>17</sup> creía que la literariedad se ubicaba en los sutiles e intrincados mecanismos de la lengua. Para él solo importa la lengua del original, puesto que su complejidad no puede captarse a través de la traducción. No es casualidad que Jakobson pasase toda su carrera, en su faceta de estudioso de la literatura, analizando textos escritos en verso, basando sus análisis en la lengua del original. Shklovski, Éijenbaum y, en cierta medida, Tyniánov, por otra parte, creían que los efectos de la literariedad también, y en cierto modo en primera instancia, se producen a niveles que están por encima y más allá de la lengua. En claro contraste con Jakobson, Shklovski optó por analizar prosa en vez de poesía, y, además, prosa traducida. Este es precisamente el trabajo que estaba haciendo en el estudio de traducción de Petrogrado, tal y como recuerda en *Viaje sentimental*. Es este nivel de la composición, en lugar del micronivel de la lengua, el que captó la atención de Shklovski a la hora de tratar de explicar los efectos de la literariedad. Su

16 Para una lúcida interpretación temprana, desde una perspectiva diferente, del desacuerdo dentro del formalismo ruso acerca de dónde había que ubicar la literariedad y cómo debía entenderse, véase el artículo de Hopensztand de 1938 “Filozofia literatury formalistóv wobec poetyki futurizmu” (traducido pasablemente al inglés como “Formalist Literary Philosophy versus Poetics of Futurism”).

17 A quien se hace mención una única vez en *Viaje sentimental* pero aparece con más frecuencia poco tiempo después en los volúmenes posteriores de las memorias de Shklovski, *Zoo o cartas de no amor y La tercera fábrica*

célebre distinción entre *fabula* y *siuzhet*, por ejemplo, funciona sin perder su validez también cuando leemos una traducción<sup>18</sup>. No necesitamos el lenguaje del original para apreciar la transposición del material y su reorganización mediante retrospectión, retardo, etcétera (técnicas que el propio Shklovski, a veces siguiendo a Sterne, utiliza en *Viaje sentimental*)<sup>19</sup>. Además, Shklovski y Tyniánov demostraron que, incluso en el nivel del estilo, la lengua del original no es el único vehículo de la literariedad. Los aspectos paródicos de *Don Quijote*, por ejemplo, también pueden recogerse y comprenderse en traducción, siempre y cuando tengamos ciertos conocimientos previos acerca de la cultura y las convenciones del mundo caballeresco. De este modo, el debate interno de los formalistas rusos acerca de qué era lo que constituía la literariedad —y la creencia de Shklovski en su portabilidad más allá de la lengua del original— tuvo como consecuencia inesperada en la actualidad la aportación de argumentos y justificaciones a aquellos que creen en la legitimidad de leer y analizar literatura en traducción.

Resulta preciso insistir en que el discurso actual sobre la “literatura mundial” es una reiteración de esta cuestión fundamental de la teoría literaria clásica: ¿se debe pensar la literatura dentro del horizonte de la lengua o más allá de él? Esta reiteración específica replantea la cuestión reteniendo su fuerza teórica. Shklovski —quien no tenía problemas en ser monolingüe y enseñar en el estudio de traducción a Cervantes y Sterne en ruso— junto con Éijenbaum —quien, a pesar de leer en inglés y poder trabajar, tal y como hizo, con prosa literaria en su lengua original, también pondría énfasis en la idea de que la literariedad se materializa a nivel compositivo y no solo en el micronivel lingüístico—, se enfrentaba a uno de los enigmas fundacionales de la teoría de la literatura: cómo es posible explicar la literariedad haciendo referencia tanto a las lenguas individuales como al lenguaje en sí. Para sentar cátedra en términos *teóricos*, la respuesta de Shklovski tenía que ocuparse tanto de la *singularidad* lingüística (la lengua del original) como de su *multiplicidad* (las múltiples lenguas en la que un texto literario llega a sus públicos potenciales a través de la traducción). No podría existir ninguna pretensión legítima de constituir una teoría a no ser que pudiera demostrarse que la literariedad puede operar a través de diversos idiomas, en un acto de extrañamiento continuo con respecto a la lengua del original.

El discurso anglosajón en torno a la literatura mundial, capitaneado por David Damrosch, ha seguido a nuestro juicio los pasos de Shklovski al subrayar la legitimidad de trabajar con traducciones. Damrosch se ha enfrentado implícitamente a la tensión entre la singularidad y la multiplicidad lingüística al concluir que estudiar una obra literaria en las lenguas de su socialización es más importante que estudiarla en la lengua de su producción, entre otras razones porque esta nueva prioridad restringe y socava el monopolio del nacionalismo

---

18 Para los formalistas rusos, *fabula* era la secuencia cronológica de los eventos a medida que progresan desde el comienzo hasta el final de un texto narrativo, mientras que *siuzhet* era la manera en que estos eventos se reorganizan y se presentan (a través de recursos como la retrospectión, la prolepsis, el retardo, etc.) en la obra de arte literaria (una novela, un cuento, etc.).

19 Para los usos que hace Shklovski de la prosa de Sterne y su deuda con él, véase Finer.

metodológico en los estudios literarios. Por supuesto, las lenguas de creación y socialización pueden coincidir, y las implicaciones que de ello se derivan, especialmente cuando esta coincidencia se da en idiomas globales como el inglés, merecen cierta reflexión; del mismo modo, existen casos en los que más de una lengua puede entrar en juego en la producción de una obra literaria —pero nunca tantas como la multiplicidad de lenguas que configuran la infraestructura necesaria para su circulación)<sup>20</sup>.

El *Viaje sentimental* de Shklovski es, pues, no solo un monumento a las revoluciones de febrero y octubre así como a la posterior guerra civil, sino que es también un monumento a uno de los momentos más determinantes de la teoría literaria clásica cuyos ecos aún resuenan en nuestros debates actuales en torno a la literatura mundial. Las profundas implicaciones del énfasis que hace Shklovski en la legitimidad de leer y analizar literatura en traducción mitigan, al menos hasta cierto punto, las reservas que expresaron algunos de sus coetáneos frente al hecho de que el concepto formalista de literariedad estuviese basado en la discusión de un corpus de textos abrumadoramente eurocéntrico y por tanto relativamente restringido e insuficientemente representativo<sup>21</sup>.

Sin embargo, no hay que dar por supuesto que Shklovski se uniera al proyecto de Gorki sin ningún tipo de reservas. En un espléndido pasaje de *Viaje sentimental*, Shklovski se distancia irónicamente de aquello que percibe claramente como un proyecto a una escala excesivamente ambiciosa que trataba de revolucionar la cultura mediante las conservadoras herramientas educativas del canon. En el pasaje en cuestión, Shklovski se refiere tanto al proyecto gorkiano de literatura mundial como a la editorial homónima:

“Literatura mundial”. Un escritor ruso no tiene que escribir lo que quiera, debe traducir los clásicos, todos los clásicos, todo el mundo tiene que traducir y todo el mundo tiene que leer. Todo el mundo leerá todo y lo sabrá todo, absolutamente todo. No tienen que haber centenares de editoriales, con una basta, la de Grzhebin. Y un catálogo de esta editorial valedero para cien años, de ochocientas páginas en inglés, francés, indochino y sánscrito. Y todos los literatos y todos los escritores, registrados con esmero bajo la vigilancia del propio Oldenburg y de Alexandre Benois, repetirán los esquemas, y nacerán estanterías de libros, y todo el mundo leerá todas las estanterías y lo sabrá todo. Para hacerlo no hace falta heroísmo y muchos menos fe en los hombres (225).

En estas líneas podemos encontrar al mejor Shklovski: apasionado y moderado, irónicamente distanciado y comprometido al mismo tiempo. Obviamente, plantea objeciones al proyecto de literatura mundial de Gorki, puesto que lo considera como un instrumento coercitivo con el que imponer un canon no negociable (“los clásicos”); incluso llega a sugerir que este

20 Acerca del bagaje político y cultural del inglés (y por tanto, acerca de los peligros de considerarlo como un medio aparentemente transparente de traducción), véase por ejemplo Mufti.

21 Para una discusión más detallada de estos problemas, véase Tihanov, “On the Significance of Historical Poetics”, esp. 426–27.

proyecto es una forma de censura y un atropello de la libertad de expresión. Hay asimismo un nacionalismo larvado en el ataque de Shklovski a la crítica implícita de Gorki a la literatura rusa como provincial frente al canon de la literatura mundial. La enumeración de las lenguas en las que debía publicarse el excesivamente ambicioso catálogo de la editorial “Literatura mundial” posee —sin la menor duda— un tono entre la seriedad y la sátira (el “indochino” es la forma que tiene Shklovski para referirse a un idioma único e inexistente que cubriría toda Asia, mientras que el sánscrito era por aquella época una lengua que había acumulado un enorme capital cultural a lo largo de los siglos, pero que sin embargo poseía un uso vernáculo muy restringido). De hecho, la editorial “Literatura mundial” había publicado dos catálogos distintos (ambos en 1919): uno que contenía una lista (marcada como “provisional”, según el catálogo) de traducciones de obras literarias de Europa y Norteamérica y otra de traducciones (planeadas) de literaturas no occidentales (titulada “La literatura de Oriente”); el primer catálogo contenía un ensayo de Gorki así como información editorial traducidos al francés, inglés y alemán, mientras que el segundo catálogo poseía una breve introducción anónima e información editorial, ambos disponible únicamente en ruso y en francés (cf. *Katalog 1919a* y *Katalog 1919b*). Incluso antes de la crítica expresada en sus memorias, Shklovski había escrito a Gorki expresando su descontento con la noción amplia de literatura mundial del proyecto, que según él corría el riesgo de reproducir una visión mecánica de la misma como la suma de sus partes y de dar cuenta de su variedad únicamente en términos espaciales: “La editorial de Grzhebin, y la Casa de los eruditos, y “Literatura mundial” (nombre real: “toda la [literatura] mundial) —también [un caso de] percepción espacial”<sup>22</sup>. La ironía de Shklovski fue compartida por Éijenbaum, quien en su artículo de 1925 “O. Henry y la teoría de la narración corta” se refería al período de 1919-1924 como a la época en la que, en Rusia, la literatura rusa “perdió su silla frente a la ‘literatura mundial’” bajo la presión de una floreciente industria de la traducción; Éijenbaum pone deliberadamente las palabras “literatura mundial” entre comillas para marcar su sarcasmo (166).

La fascinación que produce *Viaje sentimental* en el lector de hoy en día reside en su idiosincrática —a veces incluso extravagante— descripción de la guerra y la revolución, en unas memorias que zigzaguean a través de cinco años de historia, desde Rusia hasta Galitzia y el norte de Irán hasta volver a Rusia, trasladarse a Ucrania, regresar a Rusia, de nuevo a Ucrania y una vez más a Rusia para marcharse a Finlandia y a Alemania, captando hechos de profunda transformación histórica a través de lo efímero de la vida cotidiana, unas memorias que muestran la alegre despreocupación de Shklovski por las fechas —no recuerda si se casó en 1919 o en 1920 (212)— y el uso lúdico de técnicas compositivas de extrañamiento a la Sterne. Pero el *Viaje sentimental* de Shklovski es también un valioso ejercicio de teoría de la literatura a través de la ficción: un intento —pionero para la época— de practicar teoría sin metalenguaje teórico. Esta osada tentativa, que comienza con *Viaje sentimental*, se intensifica

22 Carta de Shklovski a Gorki (abril 1922), citada en Shklovski, *Sobranie sochinenii* I: 191: [Grzhebinskoe izdatel'stvo, i Dom uchionyj], i “Vsemirnaia literatura” (nastoiashchee nazvanie: vsia vsemirnaia) – tozhe prostranstvennoe vospriatie’]. La traducción es nuestra.

en las siguientes partes de sus memorias, *Zoo o cartas de no amor* y *La tercera fábrica*, anticipando los esfuerzos posestructuralistas (especialmente visibles en el último Roland Barthes) de amalgamar de manera productiva teoría y ficción en un viaje de descubrimiento a través del texto. Paradójico, irónico, difícil, y a veces sobriamente pesimista, el mayor logro de Shklovski en su *Viaje sentimental* consiste en darse cuenta de que es preciso confrontar y poner a prueba el idioma de la teoría literaria (formalista) con respecto a la lengua de la ficción mediante la escenificación de su existencia simbiótica en una única obra. A lo largo de las primeras memorias de Shklovski —incluyendo su *Viaje sentimental*—, el formalismo ruso se encuentra a sí mismo y descubre que la mejor compañera de la teoría literaria es la propia literatura<sup>23</sup>.

Es esta doble relevancia del texto de Shklovski —como excéntrico documento de su tiempo y como intervención en importantes debates de la teoría literaria y la literatura mundial— la que extiende su vida a través del tiempo y del espacio. Shklovski continuaría interviniendo en el discurso soviético acerca de la literatura mundial durante los años 30, especialmente en las diferentes versiones de su *Marco Polo*<sup>24</sup>, un libro de viajes a y desde Asia oriental que, en realidad, escenificaba una travesía a través de masas de tierra que se convertirían en parte de los territorios asiáticos de la Unión Soviética. Orientalismo, imperio y literatura mundial<sup>25</sup> acabarían fusionándose en este libro engañosamente modesto de una forma que era a la vez fascinante y profundamente ambivalente desde un punto de vista ideológico.

Shklovski tuvo de este modo una implicación directa con el discurso y las prácticas soviéticas en torno a la literatura mundial, pero su contribución más importante, a nuestro juicio, fue haber planteado la pregunta acerca de qué es lo que constituye la literariedad —y responderla de una manera que aún hoy ejerce su influencia sobre nuestras polémicas actuales en torno a la literatura mundial. Su insistencia en que el núcleo literario de la literatura puede viajar sin mayores problemas, su creencia, en otras palabras, en que la literariedad es en última instancia portátil sigue siendo un argumento ineludible en estas disputas, aunque los representantes de “literatura mundial” en la academia actual no siempre estén dispuestos a admitirlo. Shklovski, pues, constituye un ejemplo ideal de la difusa y subterránea vida después de la muerte de la teoría literaria rusa en nuestro siglo.

23 Véase Tihanov, “Pamiat’ teorii”.

24 Se publicaron diversas versiones de este texto a lo largo de más de 35 años, desde 1931 hasta finales de la década de los 60; la versión de 1936 que apareció en la colección “Vida de personajes ilustres” [Zhizn’ zamechatel’nyj liudej] fundada por Gorki fue especialmente influyente.

25 Baste mencionar la importancia del libro de viajes de Marco Polo para Coleridge, Kafka, Borges y Calvino, entre otros.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Londres, Verso, 2013.
- Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1875-1932.
- Bajtín, Mijaíl M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, traducido por Julio Forcat y César Conroy. Barcelona, Barral, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Estética de la creación verbal*, traducido por Tatiana Bubnova. México, Siglo Veintiuno, 1982.
- Clark, Katerina. *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2011.
- Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton, Princeton University Press, 2003.
- David, Jérôme. *Spectres de Goethe : Les métamorphoses de la "littérature mondiale"*. París, Les Prairies Ordinaires, 2011.
- Dwyer, Anne. "Revivifying Russia: Literature, Theory, and Empire in Viktor Shklovsky's Civil War Writing". *Slavonica*, vol. 15, nº 1, 2009, pp. 11–31.
- \_\_\_\_\_. 2016. "Standstill as Extinction: Viktor Shklovsky's Poetics and Politics of Movement in the 1920s and 1930s". *PMLA*, vol. 131, nº 2, 2016, pp. 269–288.
- Éijenbaum, Borís. "O Genri i teoriia novelly". *Literatura: Teoriia. Kritika. Polemika*. Leningrado, Priboi, 1927, pp. 166-209.
- Epelboin, Annie. 2005. "Littérature mondiale et Révolution". *Où est la littérature mondiale ?*, Christophe Pradeau y Tiphaine Samoyault (eds.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, pp. 39-49.
- Finer, Emily. *Turning into Sterne: Viktor Shklovsky and Literary Reception*. Leeds, Legenda, 2010.
- Hamilton, Grant. "Defamiliarization and the Act of Reading World Literature". *Deleuze and the Humanities: East and West*, Roisi Braidotti et al. (eds.), Londres, Rowman & Littlefield, 2018, pp. 11-26.

- Hansen-Löve, Aage. "Russkie kak kochevniki: Kontsepty nomadizma v russkoi kul'ture". *Verba volant, scripta manent: Festschrift k 50-letiiu Igoria Pil'shchikova*, Nikolai Poseliagin y Mikhail Trunin (eds), número especial de *Zbornik matitse srpske za slavistiku*, vol. 92, 2017, pp. 317–30.
- Hopenzstand, Dawid. "Filozofia literatury formalistóv wobec poetyki futurizmu". *Zycie literackie*, vol. 5, 1938, pp. 182–92.
- \_\_\_\_\_. "Formalist Literary Philosophy versus Poetics of Futurism", traducido por Bogdan Lawendowski. *Literary Studies in Poland/Études Littéraires en Pologne*, vol. 21, 1989 pp. 107–19.
- Katalog izdatel'stva "Vsemirnaia literatura" pri narodnom komissariate po prosveshcheniiu. Vstupitel'naia stat'ia M. Gor'kogo/Catalogue des éditions de la «Littérature mondiale» paraissant sous le patronage du Commissariat de L'Instruction Publique. Préface de M. Gorky*. Petrogrado, Vsemirnaia literatura, 1919a.
- Katalog izdatel'stva "Vsemirnaia literatura" pri narodnom komissariate po prosveshcheniiu. Literatura Vostoka/Catalogue des éditions de la «Littérature mondiale» La littérature de l'Orient*. Petrogrado, Vsemirnaia literatura, 1919b.
- Khotimsky, Maria. "World Literature, Soviet Style: A Forgotten Episode in the History of an Idea". *Ab Imperio*, vol. 3, 2013, pp. 119–54.
- Mufti, Aamir. *Forget English: Orientalisms and World Literatures*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2016.
- Shklovski, Víktor. *Marko Polo*. Moscú, Zhurnal'no-gazetnoe ob"edinenie, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Viaje sentimental. Crónicas de la revolución rusa*, traducido por Carmen Artal. Barcelona, Anagrama, 1972.
- \_\_\_\_\_. "Sentimental'noe puteshestvie". "*Eshche nichego ne konchilos'...*", Víktor Shklovski, A. Galushkin (ed.). Moscú, Propaganda, 2002, pp. 15–266.
- \_\_\_\_\_. *Sobranie sochinenii*, vol. 1: *Revoliutsiia*, editado por Ilya Kalinin. Moscú, Novoe literaturnoe obozrenie, 2018.
- Tihanov, Galin. "The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsky". *Poetics Today*, vol. 26, nº 4, 2005, pp. 665–96.

- \_\_\_\_. "Cosmopolitanism in the Discursive Landscape of Modernity: Two Enlightenment Articulations". *Enlightenment Cosmopolitanism*, D. Adams y G. Tihanov (eds.), Londres, Legenda, 2011, pp. 133–152.
- \_\_\_\_. "Russian Formalism". *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4ª ed., Ronald Greene et al (eds.), Princeton, Princeton University Press, 2012a, pp. 1239–42.
- \_\_\_\_. "Framing Semantic Paleontology: The 1930s and Beyond". *Russian Literature*, vol. 72, nº 3-4, 2012b, pp. 361–84.
- \_\_\_\_. "Pamiat' teorii: o nasledii russkogo formalizma". *Russkaia intellektual'naia revoliutsiia, 1910–1930-kh godov*, S. Zenkin y E. Shumilova (eds.), Moscú, Novoe literaturnoe obozrenie, 2016, pp. 58–63.
- \_\_\_\_. "On the Significance of Historical Poetics: In Lieu of a Foreword". *Poetics Today*, vol. 38, nº 3, 2017a, pp. 417–28.
- \_\_\_\_. "The Location of World Literature". *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 44, nº 3, 2017b, pp. 468–81.
- Tyulenev, Sergey. "Vsemirnaia Literatura: Intersections between Translating and Original Literary Writing". *Slavic and East European Journal*, vol. 60, nº 1, 2016, pp. 8–21.
- Yedlin, Tovah. *Maxim Gorky: A Political Biography*. Londres, Praeger, 1999.