

Extrañamiento, epifanía y estilo tardío

Pedro Serra*

Universidad de Salamanca

Resumen

Propongo, en este ensayo, algunos términos para una revisión de la noción de «extrañamiento» acuñada por Viktor Chklovski hacia 1917. Concretamente, pongo a prueba el desarrollo argumentativo de un acercamiento de dicha noción a los conceptos de «epifanía» y «estilo tardío»: la primera teniendo en cuenta la modulación llevada a cabo por Hans Ulrich Gumbrecht, y la segunda en función de Theodor W. Adorno y Edward W. Saïd.

3031

Palabras clave:

· extrañamiento · epifanía · estilo tardío

Abstract

I propose, in this paper, some terms for a review of the notion of «estrangement» coined by Viktor Chklovski around 1917. Specifically, I test the development of an argumentative approach to this notion mediated by the concepts of «epiphany» and «late style», the first taking into consideration the modulation undertaken by Hans Ulrich Gumbrecht, and the second depending on the theoretical framework proposed by Theodor Adorno and Edward W. Saïd.

Key words:

· estrangement · epiphany · late style

* *Profesor titular de literaturas portuguesa y brasileña de la Universidad de Salamanca. Publicó recientemente el libro Estampas del imperio. Del barroco a la modernidad tardía portuguesa (2012), organizó el volumen Aula de los medios. Poesía, cine y fotografía (2012), editó la antología del XXII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana concedido a Nuno Júdice (2013) y co-organizó, con Patrícia Vieira, Imagens Açadas. Documentário, Política e Processos Sociais em Portugal (2014). Coordina el Grado en Estudios Portugueses y Brasileños por la Universidad de Salamanca, donde dirige el Área de Filología Gallega y Portuguesa.*

El objetivo de mi artículo es el de vincular el concepto de «extrañamiento» a dos otras nociones que pueden ser iluminadas y a su vez iluminar el productivo objeto teórico que en psicoanálisis tuvo su conformación, como sabéis, en el *unheimlich* freudiano y que, en el ámbito más específico que nos congrega, el del arte y su hermenéutica, tuvo un curso sobre todo asociado a la *ostranenie* de Victor Chklovski. Muy concretamente, y como el título de mi ensayo consigna, me referiré a la noción de *epifanía*, en realidad ya en el pasado vagamente relacionada con la *ostranenie* (cf. Nichols)¹ y, también, a otro objeto teórico que me viene interesando en los últimos años: el de «estilo tardío», tal como le dio una primera caución teórica, en el ensayo «Spätsil Beethoven» —en español: «El estilo tardío de Beethoven»—, Theodor W. Adorno; y, más recientemente, retomado por el genial crítico Edward W. Saïd, de quien vinieron a ser reunidos un conjunto de conferencias y ensayos, en gran medida tentativos e incompletos, en un libro póstumo cuyo título es *On Late Style. Literature and Music Against the Grain*. El presente texto, en este sentido, tendrá un sesgo especialmente teórico.

Así, y en síntesis, pondré en relación muy pocos textos. Por una parte, «El arte como artificio» de Viktor Chklovski, escrito hacia 1917, publicado en 1925 y vertido al español por Ana María Nethol (Chklovski). Adoptaré, asimismo, la noción de «epifanía» tal como la acota Hans Ulrich Gumbrecht en «Epiphany / Presentification / Deixis», capítulo de su *Production of Presence. What meaning cannot convey* (Gumbrecht). Por otra parte, me centraré en el ya mencionado «El estilo tardío de Beethoven», escrito por Adorno hacia 1937 (Adorno:15–18). Además, destacaré del ya mencionado libro póstumo de Saïd tan sólo uno de sus capítulos, el que tiene por título «Timeliness and lateness» (3–24).

El texto de Viktor Chklovski, «El arte como artificio», como todos los demás que aquí convoco, tiene sus dificultades. No podré, claro está, detenerme en todas ellas. Quisiera destacar lo que en él implica la obra de arte como unidad sensible. Es decir, la obra de arte como objeto que se impone a los sentidos. La obra de arte en su dimensión *estética*. Aludo a la *aesthesis* en su acepción de *datum* percibido sensorialmente. La reflexión de Chklovski empieza por desmarcarse de la premisa de que «El arte es el pensamiento por medio de imágenes» (55). El crítico ruso repetirá la máxima algunas veces, una fórmula que recoge del poeta Potebnia y busca contrariar. Ahora bien, si nos centramos no en el término aparentemente dominante en la proposición —el «pensamiento»— y sí en «imagen», podremos abducir una serie de lugares en los que Chklovski amplía lo que acarrea el segundo término. Así, no se trata, en el contexto del arte —y desde un inicio se recorta el caso del arte verbal, concretamente de la poesía— de una *imaginación práctica* la que produce la imagen que interesa, ya que dicha facultad de producción de imágenes se encuentra a lo largo y ancho de la pragmática del uso de la lengua. La *imaginación* que Chklovski pretende objetivar mediante un concepto tiene, de inmediato, un nombre. He aquí el lugar en que su analítica produce una síntesis de los dos modos de *imaginación*: «existen dos tipos de imágenes: la imagen como medio práctico de pensar, como medio de agrupar los objetos; y la imagen poética, medio de refuerzo de la impresión» (57). El nombre de esa otra facultad, como

vemos, es el de *imaginación poética*. Todo esto es conocido. Pero lo que quisiera subrayar es el sintagma «medio de refuerzo de la impresión», un sintagma que describe ya no un modo experiencial de atribución de sentido —ese sería el caso de la *imaginación práctica*—, y sí un modo de experiencia sensorial. Una «impresión» que podemos ya entender o bien como siendo una huella o marca sensible, o bien como la alteración de un cuerpo mediante otro cuerpo; o mejor, un cuerpo otro, un cuerpo extraño. Sobre todo, Chklovski añade un importante matiz: no se trata sólo de la imagen como impresión, sino como impresión reforzada. Alude, pues, a una experiencia que supone un cambio cuantitativo en la perceptividad sensorial. La imagen poética, así, atañe a una fuerza, pero a una fuerza intensificada.

Quisiera seguir destacando en el manifiesto «El arte como artificio», aquellos lugares donde se insiste en la refracción teórica de la *imagen poética* como fenómeno que implica una experiencia estética. Para ello propongo que se suspenda, momentáneamente, lo que en Chklovski se subordina a la conformación de un modelo formal y formalista del arte. Sabemos bien que interesa al teórico ruso el sustanciar objetos tales como «dispositivos», «técnicas» o «procedimientos». Para Chklovski, «dispositivos», «técnicas» o «procedimientos» conllevan como corolario la noción de la posibilidad de repetición, y por ende previsión, de la experiencia estética. «Ostrannenie», que podemos encontrar traducida por «extrañamiento», «defamiliarization» o «singularization», es el nombre para esa propiedad del arte como forma. Una propiedad que definiría su ley interna, su «autonomía». No obstante, el texto de Chklovski no deja de enfrentarse, encorsetándolo en el marco de la forma como cálculo, al acaso de la perceptividad sensorial como fuerza intensificada.

El teórico ruso echa mano de Edmund Spencer para seguir centrando lo estético de la imaginación poética en una suerte de «energía perceptiva», de cuya ley, de cuya «economía», propone un modelo. Así, establece una dialéctica entre «percepción sensible», por un lado, y «hábito» o «automatismo», por otro. Así, al contrario del «mundo de la vida» en el que una sensación se repite hasta un límite «anestésico», en el arte lo que tendríamos, justamente, sería la reposición de lo sensible. En el arte, el artista presenta un objeto «como si lo viera por primera vez» o presenta un acontecimiento «como si ocurriera por primera vez» (61). La experiencia estética estriba en esta ficción —«comme si», «as if»— de una *visión* y un *acontecer* primevos. En otras palabras, el momento propiamente estético del arte es la *repetición de una singularidad*. He aquí la «dificultad», como le llama, del arte, de la *imaginación poética*: la ficción de la «sensación» es producción de una «sensación» más intensa que la «sensación» vivida. Y para que ello sea así el arte tiene que poner en suspensión su dimensión cognitiva:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: 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. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. (60)

La entelequia del arte es la «visión» y no «reconocimiento» o, por otras palabras, es producir sensaciones y no un sentido: la finalidad de la *imaginación poética* «no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento» (65).

Aesthesis que subsume lo intelectual, lo paradójico del modelo teórico de la *imaginación poética* o del arte de Chklovski es que la «ostrenenie», el «extrañamiento» entendido como «procedimiento», como «técnica» o como «dispositivo» conduce a la noción de un control cognitivo de la «perceptibilidad sensible». Sin querer mistificar mi argumento, diría que radica aquí «extrañeza del extrañamiento». En este sentido, no puedo dejar de señalar que es en el propio texto de Chklovski que puedo encontrar lo que podemos considerar la desfiguración de la forma. ¿Cómo se puede *producir* la sensación primeva de un objeto, es decir, de una sensación? Hacia los mismos años Fernando Pessoa enfrentaba, según me parece, la problemática aquí implicada en el *sensacionismo* de que su heterónimo Alberto Caeiro es el intratable maestro. Su gran hallazgo, resumido en el verso «La naturaleza es partes sin un todo» (Pessoa:277),² pudiera ser una descripción del corolario antimetafísico de lo que pudiera ser la *visión* del mundo de un sujeto que dice «Me siento nacido a cada momento/ para la eterna novedad del mundo» (204).³ Sea como fuere, Chklovski encuentra dificultades, acaso la mayor dificultad posible, en una institución poética como es el «ritmo» con la que concluye el texto y que dejó sin ampliar de forma cabal. Por un parte, subyace a su «ostranenie» una modelización heroica del autor/creador. Así, el «extrañamiento» es ubicuo en la obra de arte, nos dice; y lo es, en realidad, en virtud de un modelo de agencia autoral que describe así: «Su visión representa la finalidad del creador y está construida de manera artificial para que la percepción se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y duración» (68–69). Por otra parte, y si la detención de la percepción es el corolario de un artificio dirigido a fines por el control del artista, ¿cómo entender la peculiar resistencia del «ritmo» —como «procedimiento», «artificio» o «dispositivo» de «extrañamiento» que debiera ser— a su modelización teórica en el marco de la «ostranenie»? Leemos al final de «El arte como artificio», un final que supone un *envoi* que quedaría por cumplir:

Ya se ha intentado sistematizar estas violaciones y es la tarea actual de la teoría del ritmo. Es de pensar que esta sistematización no tendrá éxito: no se trata, en efecto, de un ritmo complejo sino de una violación del ritmo, y de una violación tal, *que no se la puede prever*. Si esta violación llega a ser un canon, *perderá la fuerza* que tenía como artificio—obstáculo. (70; yo subrayo)

Un «extrañamiento» que parece hacer dos cosas realmente extrañas, si lo vemos en el contexto de lo anteriormente argumentado: 1. «no se puede prever»; 2. «perderá su fuerza». Lo que en esta vuelta de tuerca final se insinúa, en rigor, es la condición mucho más enigmática del «extrañamiento» de lo que a primera vista pudiera parecer.

Es aquí donde puede intervenir la noción de «epifanía» como modelo de experiencia que puede aportar valencias heurísticas y hermenéuticas productivas para una estética del arte, para una estética de la *imaginación poética*. En realidad, aunque no lo nombre como tal, el texto de Chklovski va apuntalando lo estético como experiencia que conlleva una componente epifánica —no sólo una «arquitectura», como una «balística»—. Procedo, por consiguiente, como indiqué al inicio, al repaso de las reflexiones llevadas a cabo por Hans Ulrich Gumbrecht en «Epiphany / Presentification / Deixis». Tomaremos «epifanía», en un principio, prestando atención a su etimología, significando, así, «manifestación» o «aparición», pudiendo referirse a un modo experiencial en el que algo se hace presente de forma abrupta, una súbita manifestación de presencia. Podemos empezar por aquí a leer

a contrapelo el modelo formalista de Chklovski donde se presupone lo que podemos llamar sincronización entre forma y sensación. Como la forma es autónoma, su clausura en un todo autocontenido hace necesaria, siguiendo hasta las últimas consecuencias el razonamiento del teórico ruso, la prolongación de la «perceptividad sensible» aumentada o intensificada. Lo cual tendría su producción y garantía de reproducción en «procedimientos», «técnicas» o «dispositivos». Si ello fuera así, la dimensión «estética» encontraría en las formas artísticas su automatización. Una, digamos, familiarización de lo extraño; una habituación del «extrañamiento». Lo genial del «turn of the screw» al final del ensayo de Chklovski, cuando tropieza con el problema del «ritmo», es que significa que se cuele en la argumentación una alternativa conceptual que desfigura el edificio teórico anteriormente articulado. O mejor, *revela* una latencia impensada en lo que venía argumentando: la «perceptividad sensible» ni se puede prever ni su fuerza es prolongable. Así, el modelo crónico —es decir, el modelo de una temporalidad *cronológica* que subyace al modelo formalista hasta entonces razonado— se acerca mucho a su conmutación por un paradigma anacrónico. El arte, en tanto su unidad proviene de la sensibilidad, de lo sensible, de la sensación intensificada, supone exposición a «momentos de intensidad» que, como en una epifanía, *se hacen presentes*.

34 35

Chklovski, en el fondo, plantea un modelo teórico que permita garantizar el control intelectual del proceso artístico, de la producción de imágenes y lenguajes poéticos. Es decir, el momento propiamente estético se verifica cuando la conciencia libera la percepción del automatismo. Lo que ocurre en este momento, no obstante, en este momento de «singularización», como le llama, es no ya el «reconocimiento» de un objeto, pero sí su «visión». Esto significa que se opera una alteración de la descripción de los atributos de la «percepción». Es interesante la fenomenología del «paralelismo psicológico», como le llama, que lleva a cabo. Así, la *ostrannenie* es una suerte de «detención» de la «percepción». Esta «detención» supone que la «percepción» cambie, no en su naturaleza, sino en su grado y en aquello a que podemos llamar, su direccionamiento. Efectivamente, lo que ocurre en la *ostrannenie* es que la percepción se dobla sobre sí misma, deteniéndose en la «visión»: el extrañamiento, si leo bien, tiene que suponer *la percepción de una visión*. En realidad, la complejidad de la «desfamiliarización» es que supone este pliego autorreflexivo. Asimismo, la doblez es concomitante de que la «percepción» llega, como dice Chklovski, al «máximo de su fuerza», por una parte, y al máximo de su «duración» (69). La «visión» o «atención retenida», en fin, desubica el objeto, es decir, se desubica *como* objeto. Vale la pena citar el siguiente lugar: «El objeto no es percibido como una parte del espacio, sino, por así decirlo, en su continuidad. La lengua poética satisface estas condiciones. Según Aristóteles, la lengua poética tiene un carácter extraño, sorprendente» (69). En otras palabras: la «aparición» del objeto supone, además, la «ausencia» del espacio. Es una experiencia paradójica. Y ello porque no es sin consecuencias que Gumbrecht corone su relato de cómo llegó a la noción de «materialidades de la comunicación» destacando el lugar privilegiado que el texto poético puede ocupar en este campo de estudios. Los materiales que conforman la «substancia de la expresión» son los que permiten la manifestación de contenidos *en el espacio*. En consecuencia, «hablar de la «producción de presencia» implica que el efecto de tangibilidad (espacial) que proviene del medio de comunicación está sujeto, en el espacio, a movimientos de mayor o menor proximidad, y mayor o menor intensidad» (Gumbrecht: 17). Así, el balance pendular entre sentido

y presencia es determinado por la modalidad mediática del objeto de la experiencia estética (cf.:109). Creo que todo esto tiene como corolario que un poema, en tanto forma de un acto estético, «está» y «no está» en la superficie que lo inscribe.

No podré desgranar todas las implicaciones del texto de Gumbrecht y, asimismo, de la confrontación de un paradigma formalista al paradigma material que tenemos teorizado en *The Production of Presence. What meaning Cannot Convey*. En todo caso, proporciono un resumen que pretende ir directo a lo esencial. Gumbrecht cambia la noción de «experiencia estética» —la que pudiera y efectivamente ha sido tentativamente sistematizada, por ejemplo, por la filosofía de la estética, de Kant, pasando por Hegel, hasta Adorno— por la noción de «momento de intensidad». El «momento de intensidad» es una afección de los sentidos, es el puro afecto sensible, al que nos exponemos al ser atraídos por un objeto artístico, pero también objetos y eventos que no pertenecen al conjunto de objetos que podemos reunir bajo los sintagmas *belles lettres* o *beaux arts*. Sea como fuere, es en la amplia fenomenología de las artes que buscamos «momentos de intensidad» que, suponiendo un agonismo radical y no dialéctico entre sentidos y sentido, entre *aesthesis* y hermenéutica, nos *separan* súbita y momentáneamente del «mundo de la vida» (cf.:96–111). El «momento de intensidad» supone la «subyugación» del cuerpo y de la mente en su exposición a esa violencia, disponiéndose a ella y enfocándola. Arrebato y clarividencia pueden describir ese «momento de intensidad» (116–118). Emergiendo y agotándose en un mismo punto, de ahí que sea una experiencia de «insularización», produciendo tanto presencia como fantasma de la presencia, el «momento de intensidad», como *epifanía*, supone una estructura que da forma a la tensión oscilatoria entre las dimensiones sensible e intelectual del arte, en los términos que Gumbrecht sintetiza en el siguiente resumen: «tres atributos conforman el modo como la tensión se nos presenta: la impresión de que la tensión entre presencia y sentido, cuando ocurre, proviene de la nada; la emergencia de esta tensión como teniendo una articulación espacial; la posibilidad de describir su temporalidad como un “evento”» (111). El cuadro teórico así esbozado es muy poderoso: permite obviar productivamente versiones más declaradamente metafísicas de aquellos modelos en que la experiencia es origen fuerte de la representación; permite pensar la *situación* materialmente determinada de lo «estético»: su instantaneidad (emergencia y apagamiento) que requiere de espacialidad para manifestarse. Acaso pudiera ser éste un modelo que permita iluminar la extrañeza final del «extrañamiento» de «El arte como artificio» de Chklovski.

Un modelo que, en este sentido, y como prometido al inicio de mi intervención, puede también iluminar y ser iluminado por otra noción que me es muy cara: la noción de Theodor Adorno y Edward Saïd de «estilo tardío». Una noción también espinosa porque con ella tanto Adorno como Saïd hacen teoría del fenómeno estético. La valencia hermenéutica del marco material y materialista de la *aesthesis* como «momento de intensidad» estriba en el hecho de que en «El estilo tardío de Beethoven» Adorno, en el fondo, nos habla de *su* experiencia estética oyendo piezas de la llamada última fase del compositor alemán como *Missa Solemnis*. Así, la máxima de que las obras tardías, en su oscuridad —son *methéxis* en las tinieblas— se exilian, puede ser leída a contrapelo como objeto interpretativo de la «insularidad» de la *aesthesis* como «momento de intensidad». Por otra parte, en la versión que propone Edward Saïd del «estilo tardío», el modelo material descrito puede ampliar el valor teórico de dos aporéticas que me parecen especialmente relevantes en «Timeli-

ness and lateness». En primer lugar, cito el siguiente pasaje: «La condición del que llega tarde es la de ser al final, con conciencia plena, lleno de memoria, y también muy consciente (incluso de una forma preternatural) del presente» (Saïd:14). Lo tardío como esa senectud juvenil que supone una suerte de «conciencia alterada» que agoniza ausencia y presencia. Por otro lado, Saïd añade algo que también está implicado en la primera aporía: «El estilo tardío está *en*, pero extrañamente *aparte* del presente. Sólo determinados artistas y pensadores se preocupan lo suficiente con su oficio como para llegar a creer que también él envejece y debe enfrentar la muerte con sentidos y memoria que fallan» (24; yo subrayo). Reencontramos una modalidad de lo «extraño», uno de sus atributos: el de suponer «separación». Pero se trata de una separación «extraña» porque lo que un «estilo tardío» significa, como podemos leer, es el colapso entre «*en* y *aparte* del presente». Es posible, creo, reconocer en esta fórmula la actualización espacial del evento que define el «momento de intensidad»; y que define un «estilo tardío» como nombre para una experiencia estética del arte. Además, Saïd dimensiona esta experiencia a partir de los «sentidos» y de la «memoria», cuya tensión, cuya intensidad, definen la *aesthesis* como epifanía.

36 37

Notas

¹ A la noción de «epifanía» literaria está especialmente asociada, como se sabe, la figura de James Joyce.

² Versos del poema XLVII, «[Num día excesivamente nítido]», de *O Guardador de Rebanhos*.

³ Versos del poema II de *O Guardador de Rebanhos* cuyo título es «[O meu olhar é nítido como um girasol]» fechado del 8 de marzo de 1914.

Referencias bibliográficas

ADORNO, THEODOR W. (2008). «El estilo tardío de Beethoven», en Ralph Tiedmann (ed.). *Escritos musicales IV. Obra Completa*. Vol. 17. Madrid: Akal, 15–18. Traducción al español: Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz.

CHKLOVSKI, VIKTOR (1978). «El arte como artificio», en Tzvetan Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 3ra ed. Madrid: Siglo XXI, 55–71. Traducción al español: Ana María Nethol.

GUMBRECHT, HANS ULRICH (2004). *The Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford/California: Stanford University Press.

NICHOLS, ASHTON (1987). *The Poetics of Epiphany: Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Movement*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

PESSOA, FERNANDO (1986). *Obra Poética*. Maria Aliete Galhoz (ed.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

SAÏD, EDWARD W. (2006). *On Late Style. Literature and Music Against the Grain*. London: Bloomsbury.

Serra, Pedro

«Extrañamiento, epifanía y estilo tardío». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 31–38.

Fecha de recepción: 10 · 09 · 14

Fecha de aceptación: 14 · 11 · 14