



This is the **published version** of the bachelor thesis:

Avilés Sala, Carlota; Penedo Picos, Antonio , dir. La desautomatización en el lenguaje poético. 2022. 30 pag. (1481 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/263987>

under the terms of the license



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Lengua y
Literatura Españolas

LA DESAUTOMATIZACIÓN EN EL LENGUAJE POÉTICO

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Carlota Avilés Sala

Tutor: Antonio Penedo Picos

BARCELONA, 2021-2022

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Carlota Avilés Sala". Below the signature, there is a short, slanted line of handwriting that looks like a signature or a date.

Índice

1. Introducción: presentación de tesis	3
2. La transdisciplinariedad en el estudio.....	3
2.1. Definición.....	3
2.2. Estudio neurológico	4
2.3. Otras disciplinas	5
3. El formalismo ruso.....	6
3.1. Contexto.....	6
3.2. Asentamiento y fundación – Víktor Shklovski	7
4. La naturaleza del arte y su condición de ruptura.....	8
4.1. Emotividad y objetividad.....	8
4.1.1. Nuevos paradigmas estéticos	10
4.2. Separación de lo colectivizado	11
4.3. ¿Cómo sucede?: Trama y fábula	12
4.4. La percepción	13
4.4.1. Visión frente a reconocimiento	15
4.5. Desautomatización y desvío.....	16
5. La desautomatización en las artes escritas.....	17
5.1. Poética cognitiva	17
5.2. La poética del lenguaje	18
5.2.1. Recursos para el extrañamiento	21
6. Papel del autor	23
7. Conclusión	26
8. Bibliografía.....	28

*La creación más antigua del hombre fue la creación de palabras.
Ahora las palabras han muerto y el lenguaje se asemeja a un cementerio.*

(SHKLOVSKI, V.)

1. Introducción: presentación de tesis

Llevando a cabo esta investigación pretendo demostrar y justificar el carácter innovador del arte, así como el nacimiento y éxito de algunos géneros artísticos y estéticos que actualmente son reducidos a un ámbito muy minimizado e incluso criticado. Por eso es pertinente defender su parte teórica y objetiva, que ha sido claramente mermada y, con el tiempo, omitida en los estudios de la materia. Es decir, se trata de un trabajo donde se exhibe cómo el arte es en sí mismo una condición de ruptura con lo colectivizado, pues la percepción de los elementos que lo configuran se subyuga a una técnica mental desautomatizadora. Esta sistematización no solo repercute en el individuo que advierte la pieza artística, sino que también azota al creador, llevándolo a la ruptura de lo establecido y al desvío de lo socialmente normativizado; como consecuencia, el objeto artístico es una composición que se desmarca completamente del paradigma estético impuesto. Con todo, este estudio facilitaría la explicación de por qué algunas piezas artísticas que se han alejado tanto de lo normalizado, después de pasar por un periodo de rechazo, acaban llamando la atención e incluso cautivando a una sociedad hasta el punto de convertirse en obras de arte.

2. La transdisciplinariedad en el estudio

2.1. Definición

La desautomatización es un fenómeno que puede entenderse de distintas formas de acuerdo con su naturaleza multidisciplinar; tanto en términos neurológicos como artísticos, consiste en un proceso mental de descodificación donde nuestra mente, que está acostumbrada a recibir cierta información del entorno, al enfrentarse a un desvío del paradigma –generalmente de índole estética– propone una mirada alternativa que implica la detección forzosa de determinados estímulos que antes no se hallaban presentes, ya que lo cotidiano, al haberse naturalizado, se vuelve una información imperceptible.

Casi siempre, donde hay imagen hay singularización, y la imagen no es un estímulo constante; su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión el significado que contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, es decir, crear su visión y no su reconocimiento. De hecho, siendo un efecto sobre el emisor y el receptor, la desautomatización se revela como una necesidad creativa superior asociada al ámbito estético-receptivo, puesto que se trata, según Sanmartín Ortí, de un fenómeno que aparece cuando el receptor se enfrenta a las dificultades artísticas de la obra, a la presentación

extrañada de los objetos, al trastocamiento del orden habitual, etc. Es decir, consiste en un efecto producido en la percepción de la obra artística y que afecta a nuestra percepción de la realidad¹. Por ende, cuando hablamos de arquetipos artísticos y de sus evoluciones a lo largo de la historia, en realidad nos estamos refiriendo a esta acción desautomatizadora innata que reside en el mismo concepto del arte. En el caso de la literatura, cuando se da un cambio de disposición en el mensaje y en cómo se nos presenta, lo que sucede es que el lector recibe ineludiblemente su información, es decir, lo ordinario es transmutado.

2.2. Estudio neurológico

Entrando en materia neuronal, estos procesos mentales de los que hablamos reciben el nombre de oscilación o actividad oscillatoria, términos que se usan para referirse a las «fluctuaciones rítmicas de los potenciales postsinápticos de un grupo neuronal o de una región cortical»², es decir, a los movimientos de las células nerviosas que posibilitan la sincronización entre los grupos neuronales de una misma área cortical. Estos procesos intervienen en las acciones cognitivas y perceptivas del cerebro, por eso podemos afirmar que la actividad oscillatoria constituye un mecanismo básico del funcionamiento cerebral³.

«La visión de un objeto, la audición de una palabra o incluso la percepción de un elemento complejo, conlleva la activación de distintos grupos neuronales, columnas o incluso áreas corticales muy distantes entre sí. Cada una de ellas codifica una característica elemental del objeto.»

(*Oscilaciones cerebrales*, 2009:47)

Esta combinación de la que nos hablan los teóricos Artieda, Alegre, Valencia, Urrestarazu, Pérez-Alcázar, Nicolás, López Azcárate, e Iriarte en su artículo, constituyen un proceso conocido como *binding* perceptivo –cuya traducción sería ‘unión’ o ‘integración’–, un modelo que sigue un patrón jerárquico piramidal donde la suma de descargas neuronales asociadas a las características más simples genera la activación de neuronas progresivamente más específicas, hasta llegar finalmente a una única neurona asociada al objeto en cuestión⁴. Sin embargo, esta teoría presenta dos limitaciones: la

¹ *Desautomatización y creación*, 2004:249-250

² *Oscilaciones cerebrales*, 2009:46

³ *Oscilaciones cerebrales*, 2009:46

⁴ *Oscilaciones cerebrales*, 2009:47

primera se trata de la explosión combinatoria, que se fundamenta en la cuestión sobre la deficiencia del cerebro, pues en este órgano no existen el suficiente número de neuronas como para poder reconocer todos y cada uno de los objetos que podemos encontrar visiblemente en el mundo que nos rodea. Esta restricción conduce al segundo inconveniente; la necesidad de disponer de un gran número de ‘neuronas de reserva’ que estarían esperando a aprender a reconocer los objetos nuevos que descubrimos cada día⁵. Sin embargo, ninguna de estas limitaciones puede ser resuelta, y por eso el cerebro reacciona mediante la actividad. En otras palabras, es debido a estas limitaciones en los circuitos neuronales que el cerebro omite la información que ya ha sido integrada previamente, creando de este modo una desautomatización hacia los nuevos elementos percibidos.

2.3. Otras disciplinas

Para los formalistas rusos, la función del extrañamiento es la de llevar a cabo no solo el desplazamiento de los hábitos cognitivos automatizados, sino también el de las prácticas cotidianas integradas que separan y desconectan al hombre de su realidad inmediata. Para Shklovski, este “retorno al mundo” se produce gracias al extrañamiento del arte, cuyo objetivo es el de «dar la sensación de la cosa como visión y no como reconocimiento»⁶. En definitiva, el extrañamiento lo que hace en el individuo es liberarlo de la normatividad impuesta permitiéndole releer un mundo que pasaba desapercibido, por eso la desautomatización es, para muchos, entendida como un “renacer”, un impulso que devuelve el hombre al mundo y a sí mismo. Esta nueva impresión se articuló de diversas maneras en la época dentro de numerosos marcos, como el de la fenomenología o el artístico (comprendiendo corrientes como el futurismo y el acmeísmo⁷). Incluso tomó corrientes filosóficas nietzscheanas y psicoanalistas ya que, para el precursor del formalismo ruso, la desautomatización guarda un fuerte componente de crítica ideológica y social en los que se observa el funcionamiento del extrañamiento como un mecanismo de desmitificación y liberación del deseo cultural reprimido⁸. El movimiento literario, dice, trae consigo el principio de la yuxtaposición entre lo alto y lo bajo, lo significante y lo insignificante, lo poético y lo cotidiano, o, en este caso, lo prohibido y lo permitido:

⁵ *Oscilaciones cerebrales*, 2009:48

⁶ *Sobre arte y literatura*, 2021:24

⁷ Corriente literaria poética rusa que surgió en la década de 1910

⁸ *Sobre arte y literatura*, 2021:25

«Los temas prohibidos continúan existiendo fuera de la literatura canonizada, como existen en la psique los impulsos del deseo, que se presentan a veces bajo formas inesperadas en los sueños»

(*Sobre arte y literatura*, 2021:31)

La distinción entre las disciplinas que han tratado este fenómeno puede observarse en la contraposición que se da entre el estudio de los formalistas rusos, donde se incluye Víktor Shklovski, quien consideraba necesario mostrar especial interés hacia el uso de la técnica y el artificio para provocar esa misma desautomatización que suscita el extrañamiento, y la neuroestética, la cual nos señala un trabajo de selección y aislamiento de los componentes de nuestra cognición.

Por tanto, contrariamente a lo que cabría esperar, las materias que han trabajado en este estudio no son excluyentes, sino que su colaboración aporta muchos datos de prestigio que posibilitan el avance de la investigación. En suma, al poder explicar la desautomatización en términos neurológicos, declaramos que se trata de un fenómeno interdisciplinar en el que intervienen la cultura científica y humanística, unión que da lugar a la poética cognitiva y a la neurohermenéutica, dos prácticas y producciones culturales que, sin duda, condicionan el proceso de creación y entendimiento de las obras literarias. Con lo cual, es muy significativa la cohesión entre las artes y las ciencias, cuyo amalgama facilita la comprensión del proceso descodificante que realiza el cerebro ante la interrupción de lo habitual.

3. El formalismo ruso

3.1. Contexto

Las primeras nociones del extrañamiento surgieron en una Rusia afectada por dos acontecimientos bélicos: la Primera Guerra Mundial y la Revolución rusa; estos conflictos plantearon el contexto sobre el cual se desarrolló una nueva teoría literaria, pero sobre todo supusieron una ruptura radical que se convirtió en la forma del lenguaje y la estética. Como consecuencia se fundaron corporaciones cuyo objeto de interés específico de investigación era el lenguaje poético. En este ámbito cabe destacar la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (OPOYAZ⁹), ya que fue una asociación

⁹ Obshchestvo Izuchenia Poeticheskogo Yazika

que impuso grandes influencias y trajo consigo un cambio significativo en la percepción del lenguaje.

Los términos fundamentales elaborados por este formalismo propusieron una óptica analítica mediante la cual los estudiosos podían discernir entre el arcaísmo y la innovación, del mismo modo que trajo consigo un gran repertorio conceptual necesario para el estudio del desplazamiento y la deformación: se determinó que tales recursos como las transposiciones figurativas y las metáforas conceptuales servían para traducir la literariedad de los cataclismos sociales en el lenguaje convencional de la teoría literaria, y que, por lo tanto, ofrecían la posibilidad de transformar la «severidad de la necesidad histórica en la libertad del pensamiento teórico».¹⁰ El teórico e historiador ruso Borís Eichenbaum afirma el nacimiento del nuevo método impulsado por toda una serie de elementos dispares: «la guerra, la revolución, la muerte de los padres, el hambre, el frío, la vida en las trincheras, el encuentro con Shklovski y Tyniánov, la OPOYAZ... todos estos eran accidentes históricos y casualidades, eran los movimientos musculares de la historia»¹¹, es decir, fue este desesperanzador contexto histórico lo que instigó buena parte de la energía intelectual del movimiento.

3.2. Asentamiento y fundación – Víktor Shklovski

Sin embargo, la tendencia no se limitó a su circunstancia social y política, sino que siguió aportando nuevos modelos de estudio hasta emanciparse como corriente teórica con la intervención de Víktor Shklovski, quien introdujo las ideas clave que consolidaron la doctrina del formalismo. Su primera aparición pública tuvo lugar en 1913, reclamando la importancia del ‘intervalo’, es decir, ese momento de oscilación en que el arte antiguo ha muerto y el nuevo se encuentra todavía por nacer¹².

Tres años después, junto a Borís Eichenbaum y con la participación de lingüistas y estudiosos de la literatura como Jakobson, y Tyniánov, fundó la OPOYAZ, donde formuló un manifiesto teórico sobre la elaboración científica de un nuevo saber acerca de la literatura que propugnaba una nueva forma de trabajo filológico que uniese los materiales literarios con nuevas formas de producción de conocimiento. Con todo, su objetivo estaba claro: buscaban «transformar el estatus epistemológico de los estudios

¹⁰ *Sobre arte y literatura*, 2021:7-8

¹¹ ÉICHENBAUM, B. *Mi crónica (Moi vremmenik)*, 1929:60

¹² *Sobre arte y literatura*, 2021:11

literarios, desplazando hacia el centro de los saberes socio-humanísticos aquello que hasta entonces se encontraba en la periferia»¹³, dirigiendo de este modo la atención hacia la nueva generación de filólogos que traían consigo nuevas propuestas artísticas.

En esta etapa inicial de formación de una nueva teoría, el interés fundamental consistió en afirmar la autonomía radical de la literatura y el lenguaje poético, sin embargo se configuró un enfoque mucho más sensible a las influencias de los contextos socioculturales para redefinir las fronteras entre lo literario y lo no-literario; la ampliación de los objetos de estudio, la interdisciplinariedad, la concepción del campo literario como espacio de lucha entre tradiciones genéricas y la mezcla de estrategias discursivas científicas y literarias fueron algunos de los rasgos característicos de lo que se empezó a denominar ‘poética formal’¹⁴.

4. La naturaleza del arte y su condición de ruptura

4.1. Emotividad y objetividad

Es necesario aclarar, llegados a este punto, que nos estamos refiriendo a un concepto tan general y abstracto que sería erróneo tratar de encajarlo en un solo modelo, patrón o prototipo, ya que hay géneros que triunfan y otros que se quedan en el tintero, pero no por ello son menos artísticos. De hecho, ni siquiera la labor de seguir ciertas pautas aseguran el éxito de la obra, porque cada composición sigue unas motivaciones particulares –ya sea por cuestiones privativas o sociopolíticas–, es decir, el arte no está sujeto a una ley mecánica que dictamine su triunfo y función, pero sí a la sensibilidad. Shklovski también trata esta cuestión en el espacio pictórico, y es que para él las artes plásticas nunca han tenido como objetivo representar los objetos existentes en la realidad, sino que su cometido siempre ha sido y será la creación de objetos y formas estéticas, aunque estos sean representativos de elementos que sí se encuentran en el mundo.¹⁵ En otras palabras, ni siquiera el realismo o el hiperrealismo pueden mostrar la realidad tal y como lo es, sino que exhiben interpretaciones de esta, ya que los colores, la luz y las sombras son elementos relativos que experimenta de manera aislada el autor. En otras palabras, un cuadro es algo que está construido de acuerdo con sus propias reglas y no algo que imita una realidad exterior. Para el teórico ruso, cuando alguien propone utilizar

¹³ *Sobre arte y literatura*, 2021:14

¹⁴ *Sobre arte y literatura*, 2021:16

¹⁵ *Sobre arte y literatura*, 2021:131

los medios de las artes plásticas con el propósito de “imitar la naturaleza” lo que está pretendiendo es «usar los medios inadecuados para cumplir un objetivo inadecuado»¹⁶.

Sin embargo, pese a que estas cuestiones son relevantes, tampoco es correcto excluir de su naturaleza el aspecto objetivo y teórico, ya que no todo el comportamiento que suscita el arte se rige a la parcialidad, sino que hay un gran rasgo que, para poder ser explicado, se requiere hacer uso de fundamentos y estudios. Esta parte comprendería las cuestiones de la percepción, de cómo una corriente arraiga e influye en la sociedad e historia y por qué se produce un cambio en el paradigma estético; en resumen, se trataría de la desautomatización. Asimismo, es necesario señalar otro de los tributos propios más significativos del arte: la originalidad. Esta capacidad es el motor que conduce a la innovación, es decir, hace evolucionar al arte mismo y, por ende, supone un avance social. En definitiva, gracias a esta virtud la disciplina puede desmarcarse de sí misma y de todos los paradigmas anteriores, proponiendo así nuevas formas de interpretar y representar la vida. Por este motivo podemos afirmar que la desautomatización consiste en una «dinamización textual llevada a cabo por la necesidad de originalidad en relación opositiva respecto a una tradición de costumbre o estético-literaria»¹⁷. En otras palabras, la motivación por formular novedades no viene dada únicamente por la ambición del artista, sino que pertenece al arte en esencia porque este no puede detenerse, es esclavo del tiempo y de las nuevas formas que el humano necesita para comprender el mundo. Con la búsqueda de lo nuevo, se hace una mirada al pasado, se estudia el presente y se analiza un futuro; resurge aquello que fue olvidado y al mismo tiempo se crea un nuevo entendimiento. Sin evolución no hay arte, y el fin del arte es el fin de la vida, la muerte metafísica del ser humano:

«Solo la creación de formas nuevas de arte puede devolver al hombre la sensación del mundo, resucitar las cosas y matar el pesimismo.»

(Shklovski, V. 1914)

Por tanto, la originalidad determina esta condición de ruptura intrínseca natural del arte que yo vengo a defender; por definición, el arte debe romper con lo establecido, desgarrar aquello normalizado y sorprender la percepción humana con elementos que provoquen un extrañamiento, para que de esta manera sensaciones, formas o elementos

¹⁶ SHKLOVSKI, V. *El espacio pictórico y el suprematismo*, 1919

¹⁷ Lingüística y poética: desautomatización y literariedad: 113

nunca considerados puedan jugar un papel en el mundo artístico. Lo colectivizado es transmutado a algo inusual, que con el tiempo volverá a automatizarse, causando de esta manera un dinamismo cíclico que afecta directamente al arte y su sensibilidad. De modo que, por naturaleza, no puede ser estático ni perdurar inamovible en el espacio-tiempo; la humanidad progresá, y el arte lo hace con ella. Esta relación ya la recoge Alekséi Kruchenykh en su manifiesto *La palabra como tal*, donde declara lo siguiente: «las palabras mueren; el mundo permanece eternamente joven. El artista ve el mundo de nuevo»¹⁸.

De modo que el arte como concepto es de naturaleza libre, pero, como ya hemos dicho, paradójicamente también se encuentra sostenido por unos procesos y técnicas que lo formulan. Actualmente se ha difundido mucho la idea de la subjetividad del arte y de sus múltiples interpretaciones, por supuesto generalmente válidas, puesto que esta noción abstracta no puede limitarse, pero también es cierto que tras esa sensibilidad artística particular de cada individuo que emite un juicio de valor existe un aspecto completamente objetivo y ecuánime, porque, aunque el arte sea emotivo, también es teórico por la desautomatización. Sin este fenómeno no podrían consolidarse nuevas corrientes ni estéticas, con lo cual no evolucionaría a nuevas formas. De nuevo, la susceptibilidad y el gusto son desde luego significativos, pero cuando se genera un nuevo arquetipo estético no triunfa por su belleza, sino por ser rompedor, por sorprender, por las múltiples interpretaciones que puede llegar a ofrecer, pero sobre todo por ser algo nuevo o incluso extraño y sublime, lo cual tiene el poder de agitar a toda una comunidad con todo tipo de sensaciones, incluida la del rechazo. Pero para que un género funcione, lo único que no debe suscitar es indiferencia, porque eso es la automatización; si una composición pasa por alto significa que está normalizada y, por ende, es arte muerto. Como ya dijo una vez Shklovski en *El arte como procedimiento*:

«Así desaparece la vida cambiándose en la nada. La automatización devora las cosas, los vestidos, los muebles, la mujer y el miedo a la muerte.»

(Shklovski, V. 1917)

4.1.1. Nuevos paradigmas estéticos

¹⁸ KRUCHENYKH, A, 1913

Por tanto, el extrañamiento es lo contrario a la indiferencia; esto es lo que sucedió con el postimpresionismo, el arte abstracto, el cubismo, el surrealismo, el futurismo o incluso el arte contemporáneo. Cuando estos estilos se presentaron por primera vez ante la sociedad, lo que recibieron fue rechazo y confusión –sensaciones que las mismas obras siguen generando actualmente–, pero ese repudio ya fue una emoción que dio valor y crédito a las creaciones, por lo que marcaron un desvío. En el mismo momento en que un tipo de arte nunca producido agita a una sociedad, el cambio estético e histórico ya se ha dado. Esta ruptura en el paradigma estético es un factor objetivo porque sucede ajeno al gusto, pero es el causante del nacimiento de las obras de arte: el cubismo, por ejemplo, fue una revolución estética no porque pintara ideas –que nunca lo hizo ni se lo propuso– sino porque centró su interés en una imagen resultado de la creación autónoma a la *mimesis* convencional, es decir, con esta nueva forma se abrió la posibilidad de «ver el mundo con ojos distintos, comprenderlo de manera diferente a la tópica y convencional, visualizarlo con una perspectiva, un punto de vista que no era el de todos los días»¹⁹.

4.2. Separación de lo colectivizado

Como ya ejemplifica Víktor Shklovski en *La resurrección de la palabra*, se presta poca atención a la “muerte de las formas artísticas”. Con esto quiere decir que contraponemos lo antiguo a lo nuevo sin pararnos a pensar en las maneras en que lo antiguo desaparece, como si al dirigir la atención a nuevas estéticas, inmediatamente estuviésemos pasando por alto las viejas. La percepción artística, entonces, se caracteriza por una ausencia de interés en el objeto, y es de esta manera como lo normalizado es pasado por alto y, en consecuencia, olvidado. Con lo cual, las palabras usadas de manera cotidiana dejan de servir para la labor poética y estética, porque al haber muerto son imperceptibles, por tanto, se requiere una ruptura que las desfigure hasta que nuestra percepción de ellas cambie y sí nos afecte tanto en la vista como en el oído, solo así serían sentidas y no únicamente reconocidas. Cuando hablamos de palabras cotidianas, nos estamos refiriendo a aquellas que eliminan su calidad figurativa y que, por lo tanto, componen el discurso ordinario, por eso no se pronuncian ni se escuchan hasta el final, porque al ser habituales las reconocemos sin necesidad de analizar su forma. Su forma interior (la imagen) y su forma exterior (el sonido) dejan de sentirse, por eso el

¹⁹ *La deshumanización del arte*, 2016:36

formalismo sostiene que lo frecuente no se siente ni se ve y no se puede forzar ver aquello que simplemente se reconoce²⁰.

Este procedimiento de descomponer las formas para volver a construirlas trajo consigo las palabras “arbitrarias” y “derivadas” que usaron los futuristas para sus nuevas propuestas artísticas, ya que con esta técnica podían crear palabras nuevas a partir de raíces antiguas, romperlas a través de la rima, o incluso añadirle un ritmo versal gracias a una acentuación incorrecta. Con este método consiguieron darles nueva vida a palabras antiguas ya descartadas, pero eso implicó la presentación de un lenguaje que podría catalogarse como oscuro y difícil que requería un esfuerzo extra para su comprensión, pero desde luego, no para su percepción, ya que lo novedoso y deformado siempre atrae miradas curiosas. Como escribió en una ocasión Goethe:

«Las obras artísticas provocan nuestro entusiasmo y admiración precisamente por esa parte suya que es inaccesible para nuestra comprensión racional. Es esta parte la responsable del poderoso influjo que ejerce sobre nosotros la belleza artística, y no aquellas otras cuyo contenido podemos analizar a la perfección.»

(*Sobre arte y literatura*, 2021:92)

4.3. ¿Cómo sucede?: Trama y fábula

Shklovski elabora la llamada “teoría de la trama” para explicar la organización del lenguaje poético; afirma que este no se regula como un sistema estable de yuxtaposiciones y contraposiciones entre unidades definidas, sino que se construye sobre desplazamientos compositivos y sustituciones semánticas impredecibles –y que permanecen como poéticos en tanto que persiste su impredecibilidad–. Es decir, el sistema literario postulado por el formalista tiene un carácter abierto, y en la práctica cada nuevo texto analizado requiere de una tipología propia que consiste en un repertorio de transgresiones y desplazamientos²¹. Por este motivo rechaza la evidente analogía gramatical y asegura que la trama narrativa no puede ser concebida como el despliegue de una oración simple, sino que «solo puede ser determinada como un paralelismo desarrollado y por tanto resultado de un choque entre imágenes»²². El paralelismo, entendido como un equivalente paradigmático-estético–, dice, es el modelo poético de la destrucción de la norma y de la

²⁰ *Sobre arte y literatura*, 2021:69-70

²¹ *Sobre arte y literatura*, 2021:47-48

²² SHKLOVSKI, V. *Literatura y cine*, 1923:55

forma dificultada, y su función fundamental es la de crear la sensación de disimilación en la semejanza porque «es la trasposición del objeto desde la esfera de su percepción habitual hacia una esfera distinta, es decir, la realización de su desplazamiento semántico»²³. Dicho de otro modo, el paralelismo ejerce un desplazamiento de la percepción, y eso lo convierte en uno de los mecanismos fundamentales que realizan el procedimiento del extrañamiento.

Tras las leyes de composición de la trama se encuentra una estructura paradigmática abierta y orientada hacia la producción de la dificultad formal respecto a un contexto previo, y que distingue las obras de arte de los objetos que no son percibidos estéticamente. Por ese motivo la trama se entiende como una destrucción inesperada para el lector, quien al haber asimilado lo que está percibiendo, siente una liberación de la opresión automatizadora de la cotidianeidad que le permite «imaginar una salida respecto a los marcos sociales y culturales concretos en los que se desarrolla nuestra vida»²⁴.

En oposición a la trama, entendida como “fenómeno del estilo”, encontramos la fábula, entendida como “fenómeno del material”, en otras palabras, sería la dimensión propiamente artística:

«Fábula se denomina el conjunto de acontecimientos sobre los cuales se informa en la obra. La fábula se opone a la trama: los mismos acontecimientos, pero de la manera en que están dados en la obra. La fábula es “lo que ocurrió en realidad”, trama es “cómo el lector supo de ello”.»

(Tomashevski, B. 1925:137)

Con todo, la trama se construye como un sistema de redistribuciones, rodeos, desvíos respecto a la sucesión cronológica, recombinaciones de los materiales, repeticiones, retrasos... que sirven para superar la fábula propiamente estética. Este antagonismo, generalmente provocado por el autor, es el que permite al lector o receptor liberarse de aquello que “ocurrió en la realidad” y ser capaces de percibir una nueva realidad que ha pasado por el filtro del extrañamiento.

4.4. La percepción

²³ SHKLOVSKI, V. *El arte como procedimiento*, 1917:76

²⁴ Sobre arte y literatura, 2021:50

En el centro de la teoría se encuentra la cuestión de la percepción; la oposición lengua poética/lengua cotidiana se hace equivalente a la percepción no automatizada/percepción automatizada, es decir, la percepción es la unión que amalgama lo poético con lo desautomatizado, y lo cotidiano con lo automatizado²⁵. Pero ¿cuál es el rasgo del lenguaje identificado como cotidiano?: ese es la habitualización de la información, que al ser dictada siguiendo una pauta habitual resta atención al discurso, hasta el punto en que deja de ser percibido porque ya es reconocido y, por tanto, esperado. De esta manera es como una gran parte de nuestras actividades cotidianas ocurren en el medio de lo inconsciente y automatizado. En *Literatura y cine*, Shklovski traduce esta automatización de la siguiente manera:

«La gente que vive en la costa llega a acostumbrarse tanto al murmullo de las olas que ya ni siquiera las oye. Por la misma razón, apenas oímos nosotros las palabras que proferimos... Nuestra percepción del mundo se ha desvanecido, lo que ha quedado es un simple reconocimiento.»

(Shklovski, V. 1923)

Esta propiedad automatizada del lenguaje ordinario es la que el artista, mediante el lenguaje poético, pretende contrarrestar con técnicas como el aumento de la duración de la percepción mediante el oscurecimiento de la forma –singularizando así los objetos– o aumentando la dificultad formal –el artificio– del mensaje verbal. En otras palabras, el lenguaje poético es el vehículo desautomatizador por el que se fija el acto de la percepción no sobre el objeto, sino sobre el mensaje.

Por otro lado, en el ámbito de la percepción entra en juego el lenguaje prosaico²⁶, puesto que el objeto artístico puede ser creado como prosaico y percibido como poético, o bien, creado como poético y percibido como prosaico²⁷. Dicho de otro modo, la atribución de la cualidad de poeticidad a un determinado objeto depende de las condiciones de nuestra percepción, lo que indica que el carácter estético de un objeto y el derecho de vincularlo a la poesía es el resultado de nuestra manera de percibir:

²⁵ Lingüística y poética: desautomatización y literariedad: 106

²⁶ «Que resulta vulgar o carece de emoción o interés por estar demasiado relacionado con lo material» (Real Academia Española)

²⁷ Sobre arte y literatura, 2021:114

«Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez las acciones llegan a ser habituales se convierten en automáticas. Este automatismo generado por el hábito es el que gobierna las leyes de nuestro discurso prosaico.»

(Shklovski, V. 1916)

4.4.1. Visión frente a reconocimiento

Tolstói reafirma esta percepción en su diario: «si toda la vida compleja de tantas personas ocurre de manera inconsciente sería como si nunca hubiese existido»²⁸. Pero justamente para devolver la sensación de la vida y para sentir las cosas existe el arte, cuyo objetivo es impactar a quien lo percibe e instalarse en su mente arrollando cualquier otro tipo de pensamiento. Ese es el procedimiento del arte, un extrañamiento que aumenta la dificultad y, por tanto, la duración de la percepción, por eso lo ya realizado no interesa. Como hemos dicho, las cosas después de ser percibidas unas cuantas veces comienzan a ser percibidas solamente por reconocimiento; el objeto se encuentra delante de nosotros, pero ya no podemos verlo y por eso mismo ya no podemos decir nada de él²⁹. Como vemos, la distinción entre visión y reconocimiento no es exclusiva del arte, sino que forma parte de la cotidianidad de nuestros actos. En realidad, en el día a día se cuestionan las acciones que realizamos precisamente por esta automatización; recordar si hemos puesto el freno de mano al aparcar el coche, o si hemos cerrado con llave al salir de casa, son dos perfectos ejemplos de hasta qué punto nos afecta invisibilizar aquello a lo que nos hemos habituado. De nuevo, Tolstói usa su diario para reflexionar sobre el asunto:

«Yo estaba limpiando la pieza, al dar la vuelta, me acerqué al diván y no podía acordarme si lo había limpiado o no. Como esos movimientos son habituales e inconscientes no podía acordarme y tenía la impresión de que ya era imposible hacerlo. Por lo tanto, si he limpiado y me he olvidado, es decir, si he actuado inconscientemente, es exactamente como si no lo hubiera hecho.»

(Tolstói, L. 1897)

Tolstói sigue un procedimiento para romper con el reconocimiento: la singularización. Esta técnica consiste en presentar a los objetos tal y como los ve, sin deformarlos. No llama a los objetos por su nombre, sino que los describe como si los viera

²⁸ TOLSTÓI, L. Anotación del diario del 1 de marzo de 1897

²⁹ Sobre arte y literatura, 2021:119-120

por primera vez y trata cada acontecimiento como si nunca hubiese ocurrido, es decir, no utiliza las denominaciones habituales de las partes que las componen, sino que en su lugar usa las denominaciones correspondientes de algún otro objeto³⁰. Para exemplificar esta técnica, quisiera presentar un modelo de Tolstói; el fragmento corresponde al relato *Jolstomer*, donde el autor trata la institución de la propiedad privada de un modo poco común, el de la perspectiva de un caballo que se cuestiona por qué es considerado una propiedad, un punto de vista que, sin duda, llama la atención e incluso puede llegar a agitar al lector:

«Me resultaba imposible entender que alguien considerase a algún ser vivo como la propiedad de otra persona. Las palabras “mi caballo”, referidas a mí, me parecían tan extrañas como si alguien dijese “mi tierra”, “mi aire”, “mi agua”»

(*Jolstomer. Historia de un caballo*, 1886)

4.5. Desautomatización y desvío

Pese a que ambas nociones no pueden considerarse sinónimas ni equiparables, sí es posible entender que la primera no habría podido constituirse sin la segunda; de modo que el desvío se establece como un soporte básico para la teoría de la desautomatización como recurso esencial del lenguaje poético y se entiende como el alejamiento de la norma lingüística común. En otras palabras, se trata de una constante oposición a la retórica establecida tanto en el lenguaje figurado como en el estándar³¹; con lo cual el desvío se configura como la posibilidad de usar variantes que distingan un discurso de otro, mientras que la desautomatización trabaja con una finalidad estética que “rescate al receptor de la indiferencia”. Por eso, para que una modificación sea poética debe ser primero, de carácter estético, y segundo, debe ser sentida como deleitable o conmovedora para el público.

La noción de desvío no define ningún procedimiento, sino que es la constatación de una realidad: la disimilitud del uso común y del uso poético del lenguaje. Es además unívoca y unidireccional, ya que supone siempre una dirección contraria a la del lenguaje cotidiano. Pero la desautomatización no se conforma con esto y va más lejos: se fija en la atención sobre el mensaje como medio de individualizar la percepción de lo poético y

³⁰ *El arte como artificio*, 1991:59

³¹ *Lingüística y poética: desautomatización y literariedad*: 94-95

aislarlos de una dimensión referencial. Asimismo, no es unidireccional porque implica una relación constante con la esfera de la percepción, y eso condiciona a que haya una pluridireccionalidad, puesto que se establecen tantas direcciones y lecturas como percepciones haya.³² La desautomatización, como vemos, no se reduce al plano lingüístico –como sí lo hace el desvío–, sino que comprende también la esfera estético-literaria. De modo que, aunque no todos los desvíos sean poéticos, sí se trata de una condición necesaria del carácter estético por su calidad de nexo entre lenguaje poético y percepción estética.

5. La desautomatización en las artes escritas

5.1. Poética cognitiva

La literatura ha tomado desde sus inicios una postura práctica de investigación sobre los modos en que el lenguaje puede conceptualizar, estructurar, articular e innovar pensamiento, además de la vinculación de estas normas con nuestra habilidad sensorial, puesto que las estructuras percibidas son guardadas en nuestra memoria y experiencia después de ser influenciadas por un aspecto cultural. Asimismo, la literatura utiliza procesos neuronales que en su origen eran dedicados a otras funciones: según Dehaene, el reconocimiento visual de las letras reutiliza zonas destinadas al reconocimiento de objetos. En nuestro cerebro existe un área de reconocimiento visual específica para las formas visuales, lo que nos induce a pensar que las formas de las letras pueden ser un componente significativo de la experiencia estética, de igual modo que lo es la forma en que se nos presenta el mensaje. Teniendo en cuenta este cruce de funciones, no es de extrañar que algunos conceptos como el de ‘armonía’ y ‘disonancia’ –sin duda concepciones que pueden ser suscitadas por la contemplación de una pieza artística–, son analizados en relación con las funciones del reconocimiento y de la variabilidad/invariabilidad de los objetos, es decir, con el extrañamiento.

Desde la perspectiva histórica, todo aprendizaje es una absorción de modelo, del mismo modo que toda exploración es una transgresión de la norma, con lo cual el comienzo de todo ejercicio estético se basa en el reconocimiento de la armonía –entendida como los recursos estilísticos de repetición, simetría, resonancia, regularidad...–, y justamente este ejercicio es el que desarrolla el gozo hacia los desafíos que supone lo

³² *Lingüística y poética: desautomatización y literariedad:* 107-108

inhabitual. Por esto mismo puede sostenerse que el gusto, además de ir ligado indudablemente al carácter del individuo, es el resultado de los ejercicios cerebrales que hacemos por entender la disonancia³³. En definitiva, los procesos neuronales implicados en la experiencia estética se encuentran directamente vinculados a la percepción y cognición general.

5.2. La poética del lenguaje

La concepción de Shklovski respecto al lenguaje consiste en la contraposición de dos tipos: el práctico y el poético. Los distingue porque cada uno radica en “niveles fundamentales” distintos, es decir, se rigen de lógicas distintas que dan lugar a diversas maneras de significación, son entonces ámbitos separados: «no se puede considerar a la poesía como un fenómeno del lenguaje ni al lenguaje como un fenómeno de la poesía»³⁴. El lenguaje poético sería el lenguaje en su “forma dificultada” y requeriría un esfuerzo adicional para su percepción, un cierto “retraso” en el desvelamiento del sentido, es decir, hay una demora en su liberación y entendimiento que se alza gracias a la dificultad del discurso poético; el artificio tiene la función de prolongar lo más posible el acto de percepción. Con lo cual, este tipo de lenguaje no representa la realidad y no imita nada en absoluto, en su lugar produce los movimientos internos de la psique y encarna un estadio del sujeto lingüístico prelógico³⁵, en otras palabras, este tipo de lenguaje lo usamos a modo de epifanía para comunicar un estado que no podría ser expresado con el habla cotidiana. Por tanto, no se trata de ninguna representación, no hay articulación entre una “imagen” y un “contenido”, es decir, entre significante y significado. Tampoco hay, como hemos dicho, una transmisión a través del lenguaje de una determinada realidad externa, puesto que el arte debe transgredir y separarse de la realidad; en su lugar, lo que se produce es el sonido de la misma emoción, la realidad interna. En suma, en el caso del formalismo no se afirma la correlación entre el texto artístico con la realidad extralingüística, sino más bien su autonomía respecto a la gramática envejecida o anticuada de un lenguaje cotidiano que no es capaz de elevarse hasta el nivel sublime

³³ *Desaprendizaje e inestabilidad. Perspectivas para una teoría cognitiva de la lectura poética:* 107-109

³⁴ SHKLOVSKI, V. *Las palabras liberan la angustia de alma. Relato de la OPOYAZ*, 1983:90

³⁵ *El arte como artificio*, 1917:35-36

donde se hallan las emociones; este es insuficiente porque no es capaz de activar la conmoción del receptor.

Según Aristóteles, la lengua poética debe tener un carácter extraño y sorprendente, por eso cuando hablamos del arte escrito, es imprescindible tener en cuenta el valor condicionante del metro, de la sintaxis rítmica y de la interacción dinámica de aquellos elementos que intervienen en el texto poético. Es decir, el discurso literario viene regido por unas condiciones que orientan su especificidad tanto a la lengua cotidiana como a las tradiciones y normas. Esta especificidad, a su vez, presenta el sentido del texto como una unidad orgánica que está sometida a reglas sintáctico-semánticas, rítmicas y léxicas que están en continua y mutua interacción. Con lo cual, el texto poético resulta ser un organismo independiente, estructuralmente determinado por la función de sus elementos y determinante de la significación de estos³⁶:

«Las figuras se alejan de la manera simple, de la manera ordinaria y común de hablar, en el sentido de que podrían ser sustituidas por algo más ordinario y común.»

(Fontanier, P. 1818:3-4)

Si bien es cierto que la retórica se avino a considerar el lenguaje poético como la sustitución de unas palabras “normales” por otras de más “raras” o poco comunes, también es necesario convenir en que los orígenes teóricos de la Retórica no se limitaron a esta simple oposición del lenguaje figurado frente al lenguaje simple: sobre esta oposición se superponía, por un lado, una verdadera consideración del lenguaje figurado dentro del sistema de la lengua, y por otro, una relativización de la poético en función de la percepción estética. Con lo cual, la retórica tradicional nunca rechazó la existencia de figuras en el lenguaje cotidiano, de modo que se comportaban como figuras gramaticales dentro de una *elocutio*. Esto es importante porque se debe tener en cuenta que, aunque las figuras retóricas forman parte de la desautomatización de la poesía, como vemos, su presencia no siempre implica que estemos ante el lenguaje poético, y cito a Du Marsais: «en un día de mercado se oyen más figuras que en muchos días de sesión académica»³⁷. ¿Qué es lo que distingue entonces una figura poética a la retórica tradicional? Eso es la

³⁶ Lingüística y poética: desautomatización y literariedad: 113

³⁷ Lingüística y poética: desautomatización y literariedad: 97-98

recepción y finalidad del mensaje como cualidad diferencial entre los distintos usos del lenguaje figurado.

Jakobson también nos ofrece una interpretación de la noción de desautomatización como vehículo explicativo de la manifestación de la poeticidad, y es que él insiste en la autonomía del signo respecto al referente. En el singo poético la palabra no es un simple sustituto del objeto nombrado; no cumple solamente con la función simbólica o representativa que le es característica en el lenguaje coloquial; pero tampoco la palabra poética es expresión de emoción, con lo que el lenguaje poético no es identifiable con la simple “expresividad” o el dominio de la función emotiva del lenguaje, tal y como se podría pensar³⁸:

«Pero ¿cómo se manifiesta la poeticidad? La palabra se siente como palabra y no como un simple sustituto del objeto ni como una explosión de emoción. Las palabras y su sintaxis, su significado, su forma externa e interna no son índices indiferentes de la realidad, pero tienen su propio peso y valor. ¿Por qué es necesario enfatizar que el signo no se confunde con el objeto? Porque junto a la conciencia inmediata de la identidad entre el signo y el objeto (A es A^1), la conciencia inmediata de la ausencia de esta identidad (A no es A^1) es necesaria; esta antinomia es inevitable, porque sin contradicción no hay juego de signos, la relación entre concepto y signo se vuelve automática, el curso de los acontecimientos se detiene, la conciencia de la realidad muere.»

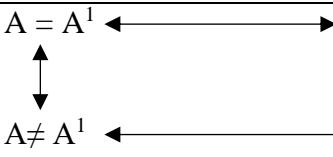
(Jakobson, R.)

Yakubinski en su estudio *Sobre los sonidos de la lengua poética* (1916) se acerca a la postura de Jakobson afirmando que los fenómenos lingüísticos «deben ser clasificados desde el punto de vista de finalidad propuesta en cada caso por el sujeto hablante», de modo que si este los utiliza con una finalidad puramente práctica de la comunicación, se trataría del sistema de la lengua cotidiana –es decir, del pensamiento verbal–, donde los formantes lingüísticos como el sonido o los elementos morfológicos, no tienen valor autónomo, como sí podría suceder en la poesía³⁹.

³⁸ Lingüística y poética: desautomatización y literariedad: 101

³⁹ EIKEMBAUM, B. *La teoría del método formal*. Recogido en TODOROV, T, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 1970:26-27

Como hemos visto en Jakobson y en Yakubinski, lo específico del lenguaje poético no consiste simplemente en desviarse de la lengua cotidiana, sino que entienden el sistema poético no únicamente como una sustitución del sistema usual de comunicación lingüística, sino como un sistema superpuesto a él. Cuando Jakobson nos habla de la antinomia se refiere a la dualidad contradictoria del signo poético, que es a la vez “lo que es” y “lo que no es” en un continuo ir y venir de un sistema al otro, es decir, al lado de la conciencia de la identidad entre el signo y el objeto (A es A^1) se sitúa la conciencia de la ausencia de esta identidad (A no es A^1). En otras palabras, lo que podría ser entendido como como una figura propia de la poesía, puede serlo o no según el contexto. Esta identidad dual y antinómica del signo poético es el punto de partida para la idea de desautomatización. Pozuelos Yvanzos en *Lingüística y poética: desautomatización y literariedad* lo explica apoyándose en el siguiente cuadro⁴⁰:

	<i>Esfera de signo</i>	<i>Esfera de receptor</i>
Lenguaje no poético	$A = A^1$	Percepción automatizada
Lenguaje poético	$A = A^1$  $A \neq A^1$	Percepción automatizada Percepción desautomatizada

Aquí el modo del ser del signo poético es explicado como desautomatizador de la percepción: al establecer la relación de superposición entre las dos esferas –la del signo y la de la recepción–, se sitúa al lenguaje poético en una posición relativa y no absoluta, con lo cual se establece que el lenguaje poético es una percepción simultánea de los dos sistemas, no como el cotidiano que es de uno solo. Sin esta dualidad no habría desautomatización, ya que es por la convergencia de estos dos sistemas que el signo poético rompe con la unión habitual de signo y objeto.

5.2.1. Recursos para el extrañamiento

Los elementos que provocan la desautomatización pueden ser cualquier cosa que se desvincule de la cotidianidad del objeto y llame la atención. En la literatura, algunos de estos recursos consisten en un final interrumpido, un cambio de narrador –como por ejemplo que la historia pase a ser contada, de repente, por un manuscrito, en el caso de

⁴⁰ *Lingüística y poética: desautomatización y literariedad*: 102-104

Don Quijote de la Mancha–, el uso de eufemismos, el cambio en el léxico… pero también es significativa la ruptura que pueden provocar las figuras retóricas. En definitiva, cualquier desvío que se desmarque de lo natural o habitual por contexto, haciendo de la literatura un juego creativo donde el lenguaje muestra su consideración artística y capacidad enriquecedora.

El epíteto es un ejemplo de un recurso poético que no introduce nada nuevo – considerado desde el plano del contenido–, pero que sirve para subsanar la pérdida de la cualidad figurativa. Aunque pueda parecer un recurso que pase inadvertido para el extrañamiento, lo cierto es que hubo un cierto momento en la historia literaria donde la imagen se desgastó y se necesitaba una renovación; el epíteto sirvió en ese momento para renovar la palabra y convertirla de nuevo en poética, aunque se tratase de términos cotidianos. Sin embargo, como sucede constantemente en el arte, pasó el tiempo y debido a la fuerza de la costumbre, dejó también de sentirse⁴¹. Otras figuras interesantes son el oxímoron, para contrastar la falta de correspondencia entre la situación objetiva y la emoción o el significado que provoca, y la metáfora, que además de facilitar la evasión crea entre los elementos reales otros de imaginarios. Si la estudiamos más a fondo, podemos ver bajo ella «un instinto que induce al hombre a evitar realidades»⁴²; de hecho, después de la intervención de la psicología en el estudio de la metáfora, pudo hallarse que el origen de esta misma se encuentra en el “tabú”, ya que hubo una época en la que el miedo fue la máxima inspiración humana y se rompió con la evasión de ciertas realidades ineludibles que hasta entonces fueron censuradas⁴³. La metáfora, entonces, hizo posible la inclusión de elementos vetados, y esto provocó el interés del público que sentía el afán de leer sobre temas prohibidos. Como expone Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, la metáfora llegó a convertirse en el destino poético; antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, pero durante el Vanguardismo se eliminó por completo el elemento real dejando a la metáfora como la *res poética*, es decir, la esencia pura del texto poético⁴⁴.

Sin embargo, «lo que es “hecho literario” para una época será un fenómeno lingüístico dependiente de la vida social para otra»⁴⁵. Quiere decirse que la

⁴¹ Sobre arte y literatura, 2021:71

⁴² La deshumanización del arte, 2016:80

⁴³ WERNER, H. *Die Ursprünge der Metapher*, 1919

⁴⁴ La deshumanización del arte, 2016:83

⁴⁵ TINIANOV, I. *Sobre la evolución literaria* en TODOROV, T. *Teoría de la literatura*: 93

desautomatización no supone la sustitución de lo regular o normal por lo elaborado, sino que del mismo modo puede suceder lo contrario cuando lo complejo fuese el uso aceptado en un determinado contexto. Esta posición relativa y no unidireccional es la que la hace capaz de explicar todo el mensaje poético, y no solo aquel construido por figuras alejado de lo coloquial⁴⁶. Esta perspectiva adversa nos advierte del carácter inverso del extrañamiento: lo sencillo entre artificios también desautomatiza. Si nos fijamos, la poeticidad de muchos poemas de Quevedo no reside en su dificultad o acumulación de artificio, sino en lo contrario: la presentación de un lenguaje sencillo, coloquial e incluso basto. Este uso se desmarcaba del culteranismo y de los tópicos petrarquistas que destacaban en la época, automatizados por su probabilidad de aparición. Cuando el lector espera artificio y se encuentra un uso poético no desviado, también se produce este extrañamiento, con lo cual la clave del vehículo desautomatizador es presentar algo que la gente no se espera, ya sea por contexto, tradición o lenguaje. En definitiva, un lenguaje no figurado en un contexto retorizado puede resultar poético.

Otros autores también se sirven de la desautomatización para que sus descripciones sean más efectivas, entendidas o incluso integradas en el público: Boccaccio usa el extrañamiento cuando quiere referirse al acto sexual sin hacer una referencia directa a él en el *Decamerón*, y para ello usa expresiones como “raspado de los barriles” o “atrappar a un ruißenor”. En el caso de algunas canciones populares rusas recopiladas por Sadóvnikov, Zelenin y Afanásiev, los órganos sexuales se representan habitualmente como una cerradura y una llave, un arco y una flecha, un anillo y una aguja... como vemos, las adivinanzas y los símiles también consisten en la descripción de un concepto u objeto a través de palabras inhabituales, que de esta manera dificultan la percepción y obligan a una reconsideración de su sentido⁴⁷.

6. Papel del autor

El autor también es partícipe de su propia desautomatización; frente al discurso poético es quien controla la (des)codificación con tal de reducir las posibles faltas de atención del receptor, y esto lo hace ofreciendo una especial atención a los componentes que no podrán dejar de percibirse desde la premisa «los elementos que no pueden escapar a la atención del lector deberían ser imprevisibles»⁴⁸. En esta oposición entre

⁴⁶ *Lingüística y poética: desautomatización y literariedad:* 108

⁴⁷ *Sobre arte y literatura*, 2021:126

⁴⁸ *Lingüística y poética: desautomatización y literariedad:* 123

previsibilidad –o elementos esperados y reconocidos, según Shklovski– e imprevisibilidad –elementos vistos– se encuentra la diferencia específica del estilo, que se trata de la desautomatización del acto de percepción mediante el relieve de elementos textuales imprevisibles. De hecho, el lenguaje poético propone siempre un contraste entre elementos no marcados (automatizados) y elementos marcados introducidos por el autor en un contexto para causar una imprevisibilidad, y por lo tanto su efecto de información realizada; la desautomatización. Riffatterre defiende que el contexto es lo que desempeña el papel de la norma y el estilo tan solo se crea por una derivación que se da a partir del contexto, con lo cual el contexto se convierte en el fondo sobre el que actúa la codificación desautomatizadora del autor⁴⁹, de modo que se trata de una especie de patrón lingüístico alterado por un elemento imprevisible.

Es lógico pensar que el productor es, en cierto sentido, el primer lector de su propia obra, solo que a diferencia del receptor debe combinar dos actitudes en el momento de crear una obra artística: por un lado debe desarrollar una actividad racional y consciente, destinada a resolver los problemas técnicos que pueden surgir en una producción artística, pero por otro lado, el autor debe preocuparse por el impacto estético de la obra, que ha sido construido a partir de elementos no controlados o predecibles. La primera actitud se corresponde con la labor autorial, mientras que la segunda comprende el aspecto receptivo del que también participa. Por lo tanto, en la creación artística el autor no se comporta solo como un artesano que aplica una destreza técnica, sino que además debe actuar como un lector de sí mismo y dejarse sorprender por sus hallazgos poéticos, no siempre previstos; es evidente, pues, que en la creación artística hay algo que sobrepasa el control intencional de su autor⁵⁰.

Mukařovský distingue la función estructural que el autor adopta en la creación artística teniendo en cuenta la dicotomía clásica entre el *ingenium/ars*: el problema de esta oposición radica en el grado de pasividad/actividad que se le atribuye al autor, puesto que tradicionalmente se entendía el poeta como el genio inspirado (*ingenium*), título que le atribuía cierto grado de pasividad ante la creación poética. Sin embargo, Mukařovský trató de corregir esto al advertir sobre el papel activo tanto del poeta como del receptor en la elaboración del significado artístico. Por otra parte, la corriente que consideraba al autor como un hábil ejecutor de las técnicas artísticas (*ars*), reducía su participación a la

⁴⁹ *Lingüística y poética: desautomatización y literariedad*: 125

⁵⁰ *Desautomatización y creación*, 2004:250

parte más estratégica y premeditada de la labor poética⁵¹. Descubrimos entonces que la ausencia de control sobre el proceso creativo, es decir, la parte pasiva que Mukařovský reivindicaba, no es en realidad incompatible con el ámbito más técnico de la actividad poética.

¿Qué mueve al poeta a crear? Según Shklovski «el lenguaje poético es una representación de la realidad externa o del mundo interior del poeta»⁵², en cualquier caso, el núcleo de la obra se corresponde a la percepción del autor, donde entran algunos elementos emotivos como la inspiración, la sorpresa, la incertidumbre o la sensibilidad superior. Para Chillida la emotividad es igual de necesaria para el proceso creativo que la técnica; de hecho, considera que es un ‘algo’ que va más allá de la previsión racional o la habilidad manual:

«Estoy convencido de que un artista sin emotividad no puede hacer nada. Todos los artistas importantes que he conocido son emotivos. Tienen una emotividad mayor que la normal. A lo mejor son unos cobardes, a lo mejor son unos bestias, pero son emotivos. Yo soy un poco emotivo también. Acaricio las cosas que termino, que estoy viendo por vez primera.»

(Chillida, E. 2003:23-24)

La sensibilidad que muestra Chillida hacia su propia obra, la cual percibe con deleite al verla acabada por primera vez, muestra cómo el artista se mueve en su creación con el deseo y la esperanza de encontrar el asombro, anhelo que solo puede cumplirse si el creador entra en contacto con esta fuerza emotiva de la que hablamos, que trasciende los principios técnicos y otras cuestiones previamente calculadas. Con lo cual, si el artista busca ser sorprendido por su propia creación, es necesaria una pasividad y receptividad fuera de todo plan, porque cuando algo se calcula, se prevé o ya se ha visto antes, se sabe de antemano cómo va a resultar y, por lo tanto, no sorprende⁵³. Con lo cual el artista no solo provoca este efecto en el receptor, sino que él mismo necesita percibir la realidad al margen de los medios habituales y anticipados por automatismo. En definitiva, busca ser novedoso: «lo que ya está realizado no interesa para el arte»⁵⁴. En cuanto a este carácter

⁵¹ *Desautomatización y creación*, 2004:251

⁵² *Sobre arte y literatura*, 2021:32

⁵³ *Desautomatización y creación*, 2004:254

⁵⁴ SHKLOVSKI, V. *El arte como artificio*, 1917

intrínseco del arte, Chillida confesó que cuando quiso repetir un tipo de escultura ya hecho con anterioridad, no quedó satisfecho con los resultados; al haberse enfrentado ya a ello, había menos de descubrimiento que de previsión, es decir, el automatismo se «apoderaba del espíritu, adelantándose a su voluntad», y de ahí la firme convicción de que, en el arte, debe hacerse lo que no se ha hecho⁵⁵.

7. Conclusión

Como hemos podido ver, debido a la condición del arte es necesario el fenómeno de la desautomatización porque sin este no podría haber evolución, más bien el arte se estancaría en una obsolescencia permanente donde ya nada llamaría la atención ni removería al público; sin el extrañamiento, no habría rupturas en el paradigma estético. Este abandono a lo colectivizado puede venir de múltiples direcciones: primero del mismo público que, cansado de ver siempre lo mismo, necesita algo nuevo que se adapte tanto a las necesidades modernas de la sociedad como a la angustia o agitaciones individuales, y en segundo lugar del artista, que respondiendo a su ambición adopta una posición de innovador para destacar desmarcándose de lo habitual. En cualquier caso, se confirma esta naturaleza cambiante causada por el aspecto progresivo y commovedor – porque sin sensibilidad no hay creación– que siempre va de la mano con la misma evolución de la humanidad, por eso el crecimiento de uno no puede darse sin el otro.

Por otro lado, vemos afirmada también la dualidad objetivo-subjetivo: desde luego toda creación artística debe responder a unas técnicas, pero lo que eleva realmente una pieza es mucho más que las impresiones emotivas que ha podido causar, sino su relevancia en un contexto mucho más amplio en el que se considera cuán transgresora ha sido su propuesta respecto al resto de los géneros y las épocas en las que estos han aparecido. Es decir, lo que magnifica a una obra es su capacidad de extrañamiento en comparación a todo lo que se ha visto hasta ese momento, y eso se consigue mediante las herramientas escogidas según el ámbito artístico: jugando con la perspectiva, la distancia, la relación con la realidad, la retórica, el objetivo del lenguaje empleado... todo responde a un aspecto teórico que participa activamente en la composición de la pieza. Sin embargo, la subjetividad y la percepción también son papeles significativos, ya que sin estos factores la obra no podría impactar y el efecto se perdería en la nada. La sensibilidad y la emotividad son igual de esenciales que la técnica porque son el motor de la

⁵⁵ CHILLIDA, E. 2003:179

inspiración, que es justamente lo que mueve a crear y consumir; de hecho, actualmente lo que se busca en el arte no es solo el goce de presenciar algo bello, sino que el público se ha convertido en una masa de individuos afligidos que necesitan verse reflejados en algo hermoso con el fin de evadirse de su propia realidad opresora y limitada, y no hay nada más emotivo que eso.

Por último, quisiera terminar con una reflexión totalmente personal: a mi ver, actualmente estamos atrapados en un período artístico que no ofrece nada nuevo y por eso necesitamos una nueva ruptura en el paradigma. Parece que ya nada nos sorprende, es como si esta sociedad se hubiese inmunizado a la sensibilidad artística y como resultado se haya creado una normatividad donde ya se ha visto todo. Las nuevas propuestas poéticas se mueven en una previsible simplicidad que no destaca porque la sociedad se ha vuelto del mismo modo, y ahora parece que los poemas se copian unos a otros; las notas musicales han sido combinadas en millones de estructuras y ahora no hay melodía que se desmarque; el arte pictórico ha sido destruido y construido una y otra vez, haciendo que todo cuadro ya parezca haber sido contemplado; incluso el cine se ha visto obligado a recurrir a otros modos de producción –como las remasterizaciones– porque no encuentran el modo de crear algo que no haya sido ya explotado. Es como si estuviéramos viviendo en una era transepocal donde no existe una corriente artística unificada, más bien parece que el arte de hoy día consista en una fusión de los géneros que han ido surgiendo a lo largo de la historia. Acabo con una cita muy reveladora de Shklovski que, a mi criterio, guarda relación con la problemática actual a la que me vengo refiriendo:

«Ahora el arte antiguo ya ha muerto y el nuevo todavía no ha aparecido. Las cosas también han muerto, hemos perdido la sensación del mundo. Somos semejantes a un violinista que ha dejado de sentir el arco y las cuerdas.»

(Shklovski, V. 1914)

8. Bibliografía

- ARTIEDA, J., ALEGRE, M., VALENCIA, M., URRESTARAZU, E., PÉREZ-ALCÁZAR, M., NICOLÁS, M.J., LÓPEZ AZCÁRATE, J., IRIARTE, J. (2009): *Oscilaciones cerebrales: papel fisiopatológico y terapéutico en algunas enfermedades neurológicas y psiquiátricas*, pp. 46-48.
- CHILLIDA, E. (2003): *Elogio del Horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Barcelona, Ed: Destino.
- EIKHENBAUM, B. (1929): *Mi crónica (Moi vremmenik)*, p. 60.
- EIKHENBAUM, B. (1970): *La teoría del método formal*. Recogido en TODOROV, T, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp. 26-27
- FONTANIER, P. (1818): *Les tropes de Du Marsais, avec un Comentaire raisonné...*, París, pp.3-4.
- GAMONEDA LANZA, A. (2019): *Desaprendizaje e inestabilidad. Perspectivas para una teoría cognitiva de la lectura poética*. Universidad de Salamanca, UNED. Revista Signa 28 (2019), pp. 105-137.
- KRUCHENYKH, A. (1913): *La palabra como tal*.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2016): *La deshumanización del arte*. Ed: Austral.
- POZUELOS YVANCOS, J. M. *Lingüística y poética: desautomatización y literariedad*, pp. 91-144
- SANMARTÍN ORTÍ, P. (2004): *Desautomatización y creación*, pp. 249-268.
- SHKLOVSKI, V. (2021): *Sobre arte y literatura*. Ed: Ediciones Asimétricas.
- (1917): *El arte como procedimiento*, p. 76.
- (1919): *El espacio pictórico y el suprematismo*.
- (1923): *Literatura y cine*, p. 55.
- (1970): *El arte como artificio*: Théorie de la littérature, versión española en Madrid, pp. 55-70.
- (1983): *Las palabras liberan la angustia de alma. Relato de la OPOYAZ*, p. 90.
- TINIANOV, I. *Sobre la evolución literaria* en TODOROV, T. *Teoría de la literatura*, p. 93.

TODOROV, T. (1917): *El arte como artificio*, pp. 55-70.

TOLSTÓI, L. (1886): *Jolstomer. Historia de un caballo*.

WERNER, H. (1919): *Die Ursprünge der Metapher*.