

PARA UNA FENOMENOLOGÍA DEL HECHO DE ESTILO

(*Posibles fundamentos de lo significativo*)

I

NO CABE DUDA de que toda la crítica estilística contemporánea sufriría un golpe mortal en el caso de demostrarse la carencia de fundamento del principio de "significatividad". Este principio se vincula por un lado al criterio de elección del autor, por otro, a la elección del estilístico en la llamada estilística de las muestras, y en definitiva, al concepto de estímulo estilístico que es, admitiendo la posibilidad de una estilística del lenguaje escrito, el núcleo mismo de estos estudios.

La primera hipótesis que cabe plantearse para el ensayo de una definición de este concepto es la que iguala *lo significativo* al *estímulo estilístico*. Es decir, ¿hay en una página, en un fragmento, en una obra, en un género, en una escuela determinados un *elemento intransferible de estilo* que subsista de por sí, sin ser un resultado de los elementos exteriores a la obra de arte, según la expresión de R. Wellek?¹ No cabe duda que estos elementos son, "medios" importantes para nuestro propósito de definición. Como en los experimentos ópticos de la Gestalt Theorie el grabado exterior manifiesta al interior y viceversa; pero sería nuestro propósito hallar una definición esencialmente valiosa que sostuviese como fundamento metódico el concepto de significatividad, sin el auxilio de los elementos circundantes.

En caso de tomar como hipótesis válida este fundamento surge la siguiente pregunta: ¿existe un estímulo estilístico que escape a las determinaciones de época y que esté relacionado con el elemento permanentemente joven del arte? Creo que algunos estímulos pueden dejar de serlo por incorporarse como clisés, como moneda corriente, al crecimiento del lenguaje de una época; pero existen otros que aun cuando provienen de clisés están matizados por una inflexión intransferible que escapa a la determinación de la génesis social, de la sociología de

¹ Wellek, René y Austin Warren, *Teoría literaria. El acercamiento extrínseco al estudio de la literatura*. 2ª ed. Madrid, Gredos, p. 117.

los públicos y aun del mismo autor y que crean, por así decir, un nuevo espejo en cuya agua nos vemos de manera diferente. Esto concierne directamente al progreso del campo del espíritu y no puede ser alcanzado por una crítica de fuentes, por una sociología del lenguaje, sino sólo por una extraña parte de nosotros mismos, por esa apetencia que nos lleva a desentrañar un *designio* en nuestra existencia, o a *curar* nuestro dolor, o a buscar un elemento de *supervivencia*, ingredientes todos pertenecientes a la más extraña y secreta individualidad personal, que al definir su carácter de únicos, amplían los límites del alma y crean nuevos ritmos de respiración al espíritu. Ese elemento escapa a toda otra determinación; si bien su esclarecimiento puede ser histórico o social, su comprensión destruye las etapas anteriores para condensarse en ese ser memorable y colmado de futuro capaz de saturar un elemento estable del hombre que ni las épocas, ni la diversidad de las historias pueden variar. Pero se podrá preguntar: ¿es aceptable para el crítico este elemento? y ¿en dónde reside?

La primera pregunta concierne a la creación misma. Nuestra época gusta disminuir los ingredientes estéticos en la motivación del creador; creo que se trata de un error de perspectiva. En donde debía disminuirse era en la crítica; un excesivo esteticismo en ésta lleva a disminuir el verdadero sentido de la obra, se detiene en pormenores sin ver la totalidad del cuadro. La segunda pregunta concierne al creador. Su objeto será de particular significación aun cuando se trate de la más horrible crónica testimonial; el consuelo del canto permanece en quien quiere amar o atacar o pedir o herir con un gesto que apela, aun sin saberlo, a una eternidad. Y ese mensaje, a mi juicio, en los grandes creadores, incierto porque es desentrañado de un acto misterioso aunque los datos sean claros, puede quedar por debajo o por encima del canto, pero su singularidad será indiscutible. Y aquí creo, con los autores clásicos, que el alma aprende un nuevo lenguaje cuando realmente lo necesita, y que su necesidad de nuevos lenguajes no se agota, en tanto el anterior se va incorporando al crecimiento y al hábito de los ritmos del espíritu y a la riqueza del alma. Otra connotación es la *permanente contemporaneidad* de ese estímulo; además de diferenciarse éste de su determinación filológica, histórica o social, reúne, y en última instancia suprime las etapas anteriores para elevarse al campo del mito y ser fuente de crecimiento de las diversas apetencias que los hombres colocan en él.

Los métodos pretendidamente objetivos fallan en ese sentido para el establecimiento de una teoría de la creación; eligen indiferentemente en un *continuum* datos que a lo sumo pueden interesar a una socio-

logía de los públicos y que éstos no pueden captar más que en sus matices generales; la demostración a los públicos de la singularidad única de un creador sólo puede ser obra de una singularidad crítica excepcional; el alma crece en privado y se proyecta en el encuentro y en la búsqueda. De ahí que los métodos estadísticos puedan ser muy útiles unidos a una fina psicología para determinaciones generales pero nunca individualmente. La elección del creador no es "científica" a la manera en que la entienden hoy los técnicos; este punto de vista es, en esencia, grosero, y consecuente con el método que propugna, produce una satisfacción crítica pero olvida su objeto, demasiado preocupada por no perder coherencia. El *continuum* de donde escoge sus muestras es esencialmente histórico y por lo tanto desconoce un *continuum creativo* que puede transmitirse al crítico, en donde la sucesión lógica de los tiempos deja totalmente de existir (Le nouveau roman). Asimismo, al igual que la sociología literaria toma el hecho consumado en su afán "científico" de etiquetar, y le quita preferencia al elemento actuante que es el que engendra nuevas apetencias; prefiere, en suma, el pensamiento al pensar y, en definitiva, vulnera el dinamismo del proceso.

Ese *continuum creativo* no "elige", estrictamente hablando, las palabras; posee un "quelque mépris", tan magistralmente definido por Verlaine, que hace que un creador mantenga una distancia, y aun un desdén, frente a las palabras para poder ver mejor la totalidad del cuadro. La máxima maestría reside en la desaparición de los medios, como la mejor figura era para el Pseudo Longino aquella que no se hacía ver. Una simple técnica de *choix* y *écart*, aunque dotada de coherencia crítica, usada literalmente no agota las diversas "lecturas" y planos de la creación; deberíamos proponernos establecer esa *distancia* que es la que realmente está llena de posibilidades. Desdichadamente la reconstrucción y el espíritu de sistema aseguran la supervivencia del "género crítico", tantas veces en detrimento de la visión de la obra; se afirma cada vez más un derecho a la coherencia metódica en tanto que la obra y sus reales móviles pueden llegar a ser hasta un elemento subalterno.

¿Llegaremos a establecer un camino metódico que sirva para aislar, algo más que lo corriente, ese principio de significatividad? Por mi parte, trataré de hallar las vías de acceso en varias instancias que puedan permitir experimentar un progreso perceptivo y dejen de servir a una fría sistemática para dar lugar, en lo posible, a definiciones más flexibles y adecuadas a la naturaleza de la obra de arte literario.

En principio podríamos postular un *estilo subyacente*, sobre cuyas

variaciones se descubriría la creación individual y de él establecer dos grados fundamentales de subyacencia; uno, *orgánico*, que es consustancial a la obra que tratamos de definir estilísticamente; otro, *mediato*, que es una simple proyección de datos que al llegar a la meta se “corrigen” en beneficio del verdadero carácter de la obra. [P. ej. Garcilaso: Herrera (e.s.o.): Místicos del S. de Oro: Valery, P. Salinas (e.s.m.) y J. Guillén.]

Inciden en este camino metódico elementos tales como *el destino del lenguaje en que se expresa el creador*. Cada escritor, a su modo, encarna de manera peculiar un estado de la historia de la lengua que le revela sus posibilidades; pero la lengua en sí es para él un sistema de alusiones y restricciones, un movimiento particular dentro del cual ensaya su propio movimiento. La lengua entraña para él un determinado color afectivo sobre el cual ensaya su propio color; de ningún modo es un sistema instrumental y simplemente facultativo. La elección para el creador es ya una segunda instancia dentro de una primera elección que es su movimiento hacia la formulación por palabras. El concepto de elección sobre los textos pertenece a la historia del destino de la lengua, pero no reconstruye esencialmente el *mito de la palabra* de donde parte el creador. El creador así *reconstruye un particular estado de lengua* distinto a las posibilidades de la lengua misma. Un nuevo movimiento, una nueva ordenación de los dedos de la mano no puede confundir el movimiento en sí con la posición de mis dedos. Llegar a captar a través de las *palabras* el *movimiento* debe ser una de las metas de la crítica.

Es decir que más allá de las diversas tácticas de captación del fenómeno formal, expresadas algunas veces en dualismos (*langue-parole, sistema-norma-habla, predictable-impredictible, sujeción a la norma-rebeldía, irregularidad-regularidad*), queda un problema expresivo viviente siempre susceptible de “señalar” de manera distinta, un código latente que en cada escritor de talento espera su formulación. El pesimismo de Saint-Exupéry ante la *palabra* en beneficio de un optimismo por el *signo* alienta una nueva concepción del fenómeno estético en modalidades que en mucho esclarecen un lenguaje íntimo de la creación (*Oeuvres complètes*. Ed. Pléyade, pp. 583-584).

La señalización de la palabra, en virtud de ese elemento desconocido, va más allá de las determinaciones predictibles y crea una nueva inflexión susceptible de ser experimentada por los nuevos lectores de manera análoga a la que experimentó su primer lector, el autor mismo.

Un tratado de las diversas “modalidades de inspiración” nos daría un indicio relativamente satisfactorio para captar, aunque más no sea

desvaidamente, ese estado que dictó por caminos especiales la formulación de un código que dio paso a un mensaje. De todos modos, como nuestra lectura es la obra misma, ésta debe ser tomada para su consideración no como un elemento terminado sino latente, es decir desencadenante, capaz de provocar, de irritar una red de relaciones rítmico-semánticas que ponen en movimiento un "fondo común", un sentido de lo bello en su capacidad de incitar, como una de las formas más tangibles de lo universal, ideas, ritmos, emociones, mitos, conductas.

La historia del funcionamiento de una obra como "comportamiento de los lectores" nunca dejará de ser una prueba, y no digo un "test", en el grado en que su presumible comportamiento se inscribe en categorías relativamente predecibles cuando no preliminares a la experiencia. Es, más bien, una prueba en el sentido religioso de la palabra. De ahí que, a mi parecer, el problema de la "potencialidad" del léxico siga siendo, y podemos comprobarlo a través de cadenas de autores de una misma tonalidad, de una misma época, de una misma escuela, el de la experiencia de la potencialidad de ciertas palabras. La experiencia de las palabras podría dar origen a una semántica poética. Un léxico determinado que irradia hacia el plano del conocimiento engendra diversos poetas cuya operación artística consiste en la mejor explotación de los nexos intermedios entre la potencialidad de un léxico. De esa manera el léxico revela los *armónicos* que ha tocado. Y esos armónicos, si los estudiamos, no difieren tan sustancialmente de un creador a otro. La prueba de esta potencialidad podemos comprobarla del mismo modo en los efectos que por evocación despierta una nota musical o un conjunto de notas. Análogamente la sola mención de una palabra perteneciente al orden poético: *cabellera*, *oscuro*, *rio*, desata alusiones determinadas a categorías de la experiencia poética que evocan una relación diacrónica y otra sincrónica del vocabulario y que pueden ser experimentadas como valencia actual dentro de las nuevas posibilidades de desarrollo que entrañan.

A esta posibilidad de reorganización y de reordenamiento dentro de las diversas conductas que puede desencadenar el "ingrediente latente" de una palabra responde, a mi juicio, lo que pomposamente se podría llamar la "perennidad de lo bello", y que no es más que el poder simbólico y legal de la palabra para hacer entrar dentro de su inflexibilidad, sostenida por una experiencia y un destino, las diversas *relaciones de conducta ante los signos*.

Como tal, las peripecias de la palabra poética resultan ser una eterna serie representada por *la traducción* (como *mentalidad analógica preliminar* ante dos sistemas, que juzga sobre las valencias poéticas y lin-

güísticas sólo por analogía), *el símbolo* (capacidad de engendramiento de variaciones) y *el mito* (forma de conocimiento poético más allá de lo racionalizable). La traducción representa el camino de las diversas conductas de reinterpretación, según un nuevo contexto que sería la lengua vigente; el símbolo es la posibilidad de engendramiento de la palabra según coordenadas estrictas y conocidas, rigurosas y desconocidas que responden a una nueva experiencia; y el mito o visión habla a la conciencia colectiva ampliando las cualidades del símbolo hacia una conducta universal que se confronta en un presente con un pasado operante.

II

Frente a un exceso de "literaturización" de la vida se plantea el problema de una moral del lenguaje, la función de lo "no escrito" dentro del equilibrio expresivo. Y este "no escrito" concierne tanto al silencio, a los blancos de la escritura, como a un fondo esencial del lenguaje interior solitario que otorga a las nuevas codificaciones ese halo desconocido que les da fuerza simbólica y capacidad literaria ofreciendo la posibilidad de un espacio silencioso que otorgue nuevamente un "valor" a la palabra.

Pero la restitución a la literatura, a un origen que tuvo fuerza legal y que pudo engendrar sus propios caminos de lectura, nunca partió de la literatura misma, sino de una consideración de ésta como el vehículo de una verdad a la que el encanto de la gracia artística daba una formulación adecuada. Sin embargo la belleza artística cumplió sus fines más allá de su propósito; y una nueva dimensión y un nuevo conocimiento se sobrepuso al "mensaje" hablando de una manera que, por elocuente y extraña, oscurecía los datos del legislador y del sabio y creaba quizá sin quererlo, nuevas verdades que contrariaban u oscurecían el celo religioso del origen, al tiempo que parecían mirar por primera vez en la fuente desconocida de las palabras. El enriquecimiento por las "palabras no dichas" es el síntoma del fenómeno opuesto, la "literaturización".

El *estilo* se constituye sobre un concepto de colaboración universal: *expreso lo que no vivo, digo lo que no soy*. Sólo la palabra representa nuestra ausencia, nuestro vacío. El ciclo creador del lector es una nueva escritura y una nueva inspiración que arrastra nuevos mitos; es más la capacidad de engendrar nuevas palabras que la exactitud de la palabra lo que engendra una gran obra. Por eso ante toda obra se erigen dos silencios: el de la obra y el del lector. Y la fuente de comunicación que surge es algo distinto de la obra y del lector. Es, de he-

cho, la posibilidad de una nueva experiencia. La obra viene así, en cuanto palabra, a reconstituir el equilibrio universal y a darnos una nueva creatura, cuya ausencia podemos llenar con nuestra presencia. A esa prehistoria de la palabra de donde surgen las leyes y las categorías de la expresión, Pedro Salinas y Jorge Guillén han otorgado una especial importancia. Imposible dar a estos autores su exacta ubicación contextual sin una teoría de la palabra poética; y ésta se remonta a una visión que dejó sólo respirar a los objetos en un símbolo adecuado. Este símbolo "indica", es como un ejercicio preliminar a una meta que puede alcanzar cada lector por sí mismo y de acuerdo a sí mismo. Por eso a veces he pensado que un concepto adecuado de estilo podría constituirse sobre la destrucción de un concepto de sistema o de método, cuando éstos pretenden suplir el inexplicable "esprit de finesse" que hace de toda obra un problema abierto que pocas veces vuelve a llenarse de su contenido, tanto más diverso cuanto más poderosa son las raíces en que reposa. Son, en tal sentido, los creadores los que engendran la crítica; la capacidad metódica y sistemática se origina sobre una obra que toca una red de relaciones tan diversas como para reengendrar desde los más diversos ángulos una imagen de la obra que periódicamente se reintegra.

Entre una crítica puramente intuitiva y una neo positivista de mero tono clasificatorio llegaríamos a señalar que el poema sería un *no-ser* "indicativo" cuyo método de comprensión consiste en los sucesivos reconocimientos de invalidez de cada uno de los procedimientos. Ni el léxico, ni los sonidos, ni la morfología, ni los conceptos es igual al poema; ni la suma de ellos basta para construir o reconstruir un poema. Es siempre un elemento de poder diversamente dinámico que subyace y se revela diversamente en la palabra. Los métodos de análisis son positivos en tanto colaboran como preparación a una destrucción final ("con útiles nupciales" como dice Char) en favor de la "revelación" de la insularidad del poema, que corresponde a la segunda revelación de la Gestalt y a las diversas figuras que surgen de su contemplación. Así la estilística resulta ser no sólo una "especialización de la sensibilidad" sino también una *especialización de la palabra*.

HÉCTOR E. CIOCCHINI

Universidad Nacional del Sur
Bahía Blanca (Argentina)