

Estilística Moderna en los Autores Clásicos

1.—Introducción

Las presentes páginas han nacido al calor de las explicaciones de clase. Como el mismo título lo indica, son de actualidad en un sentido temático, pero también —creemos— en cuanto se hacen eco de exigencias y posibilidades en el avance estilístico.

Más de uno de los adictos a los estudios de Estética, con toda seguridad, se habrá sentido inquieto ante los nuevos horizontes presentados por los vanguardistas del estilo: creadores de poesía y científicos de la crítica. Y uno cualquiera de nosotros, profesores de letras humanas clásicas, si no se ha sentido insatisfecho de los cauces tradicionales de la antigua estilística, se siente sinceramente tentado de atrapar esos nuevos hitos estilísticos y aplicarlos a sus antiguos temas de clase, porque le parece que una fusión de dos perspectivas heterogéneas, puede darnos una visión más completa y a veces —por qué no— más interesante de los autores antiguos. Le parece también a ese cualquier profesor de letras humanas que los caracteres artísticos y humanos que tiene que dirigir y encauzar, se sienten extraña y legítimamente atraídos, no sólo por unos autores más cercanos a su idiosincrasia, sino también por una metodología, que crean y tienen razón, más profunda y más artística. La verdadera meta de estas notas está todavía un poco lejos. Pretendemos en último término ser prácticos y presentar una iniciación de análisis estilístico del *Pro Murena*.

Es corriente hablar hoy de estilística antigua contrapuesta a estilística moderna o normativa. Cualquiera, un poco dentro en esta línea de estudios estilísticos, se habrá dado cuenta que hemos utilizado las nociones de Wolfgang Kayser ¹. «La concepción del estilo

¹ Cfr. WOLFGANG KAYSER.

que podríamos denominar anticuada es la que predomina en los métodos de trabajo del siglo XIX y aun hoy lleva una existencia nada obscura en algunos tratados populares. En último término se basa en la interpretación de la obra poética como algo «fabricado» conscientemente, algo que no es más que lenguaje adornado y embellecido con determinados recursos. Estos medios de embellecimiento son las conocidas «figuras» de la «retórica antigua». Observa que el estudio estilístico de un autor conforme a esa concepción, consistiría en la simple enumeración de las figuras retóricas que contenga. Y naturalmente por ese camino no se puede penetrar en el interior de una obra ni en el de una personalidad.

Prescindimos de la verdad que pueda haber en algunos casos o quizás muchos entre los análisis estilísticos; creo, con todo, que pocas *personalidades* dedicadas a los estudios clásicos, aunque hayan seguido cauces estilísticos tradicionales, se han conformado en sus obras o en sus clases con un resultado tan profundamente superficial. Más aún, no nos sería difícil aducir trabajos que intentan y logran perforar estilísticamente la personalidad artística en un sentido implícitamente moderno.

Con todo, se van levantando voces de jóvenes promesas que se lamentan de una preceptiva trasnochada y, creo que es justo confesarlo, esas voces son voces con inquietud de vanguardia, y que han demostrado ser lo suficientemente profundas y sinceras para que nos encojamos de hombros o procuremos ahogarlas en un triste silencio.

La postura, sin duda, más honrada es asentarse sobre bases tradicionales y procurar oír y aprovecharse —sin excesivas críticas unilaterales— de lo bueno y positivo que ambas estilísticas pueden encerrar.

Que ciertas preceptivas —Kleutgen etc.— hayan dado margen a una acusación tan brutal y anonadante como la de W. Kayser parece indudable. Si quizás el estudio que requiere la sistematización de los cuadros de figuras hechos a molde clásico, supone algo más que espíritu externo, la aplicación mal hecha de esas figuras a un autor determinado —y no es difícil por lo que se ve caer en ese escollo— lleva ineludiblemente a una contemplación marginal del autor. Y aunque no se reduzca a una simple enumeración y trate de gustar y comparar y aun apropiarse determinadas imágenes, con

todo, parece que puede darse un estudio más profundo y eficaz en este quehacer estilístico. Y en este sentido habría que dar la razón a cuantos se quejan de poca hondura y falta de entidad formativa de determinados autores y determinadas maneras.

Sin embargo, no parece honrado desvirtuar demasiado pronto y demasiado a rajatabla la eficacia de las figuras clásicas. Plumas equilibradas y de gran fuerza analítica hacen justicia a esos mínimos elementos significantes. Quizás no poco de ese misterio de la belleza sea cuestión de esas minucias significantes. Trabajar sobre esas minucias es trabajar sobre la materia viva de la poesía y acotar su misterio, dice Dámaso Alonso.

Y esos parciales significantes a que se refiere nuestro gran crítico son cosas tan baladíes como un hipérbaton, una metáfora, el ritmo del verso o la acentuación.

Pero decíamos que en la línea estilística es posible hoy reconocer más segmentos de profundidad y eficacia. Autores como Wolfgang Kayser, René Wellek, Austin Warren, Dámaso Alonso, Bousoño y Schökel, por no citar sino a unos cuantos, hablan decididamente o lo muestran en la práctica, de una estilística moderna, normativa. Dice Kayser que como la nueva ciencia del estilo trabaja ya desde hace más de una generación con otros conceptos y otros métodos, es de creer que logre conquistar en breve no sólo los círculos de los interesados por la literatura, sino también la escuela. Puede afirmarse que están contados los días de aquella «estilística» que, frente al estado actual de la ciencia, está completamente anticuada.

Nos parece que Dámaso Alonso ha superado la antigua estilística en dos dimensiones. La antigua se quedaba en la contemplación o «enumeración» de los distintos significantes. En este sentido Dámaso Alonso ha dado un poco en profundidad y ha examinado no tanto los significantes cuanto la vinculación consciente o inconsciente de esos significantes con el significado. Cosa a nuestro parecer mucho más interesante. La segunda dimensión de abajo hacia arriba, de significado a significante es característica en el autor: se trata en ellos de ver como afectividad, pensamiento y voluntad creadoras se polarizan hacia un moldeamiento, igual que materia, aún amorfa, que busca su molde. La Estilística del futuro, si ha de ser

algo, tendrá que atender por igual a estas dos perspectivas: forma exterior y forma interior.

Wellek y Warren ² apuntan que «los antiguos métodos de la retórica, la poética y la métrica clásicas son y deben ser revisados y replanteados en revisión del mayor número de formas de la literatura moderna. En Francia el método de explicación de textos, en Alemania el análisis morfológico, basado en paralelos con la historia de las bellas artes cultivado por Oscar Walzel».

Bousoño ³ añade: «Los antiguos retóricos (que tan claros servicios han prestado a lo largo del tiempo al conocimiento del instrumental literario) se limitaron a describir aquellos procedimientos que podían ser lógicamente capturados sin intervención alguna de la sensibilidad... Sabiendo esto, nuestro método ha sido esencialmente diverso». Y ha dicho un poco antes: «Pero no nos vamos a detener en una mera descripción de ellos (procedimientos de expresión) como hicieron los retóricos de vieja cepa, sino que procuraremos calar más abajo, buscando tentar la elemental raíz que los sustenta, su causa más profunda, su más evidente finalidad».

En general estos autores están conformes en señalar que la teoría del lenguaje, la filosofía, y la estética han proporcionado ya elementos más que suficientes en orden a un afrontamiento más hondo y más genuinamente estilístico.

No me interesaba hasta ahora sino enfrentar dos posiciones espirituales de la estilística. Están claras dos cosas por lo menos: que ambas perspectivas son distintas y que no son contradictorias. Puede una sumarse a la otra apoyándose en ella. Naturalmente si los materiales se enriquecen y se afinan en el laboratorio, los precipitados son más exactos y de mejor calidad. Pues bien, una cosa parecida ha pasado en nuestro terreno, como expresamente lo anotan algunos de los autores presentados.

Quizás no esté tan clara la dirección concreta del avance. Y —hay que notarlo desde el principio— esa dirección se irá oscureciendo cuando, entre las manos, queramos deslindarla, desdoblarla

² Cfr. RENE WELLEK y AUSTIN WARREN, *Teoría literaria*.

³ Cfr. BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética*.

en espectros. No es vano hemos quedado en llamar a la poesía misteriosa y el estilo va abriéndose camino entre esta tiniebla.

Hablando un autor a propósito de un tema distinto dice que se dan en la vida del hombre hechos y actitudes del corazón cuyo misterio creemos poseer en razón de que todos hablan de ello: creemos saberlo porque a primera vista ofrecen una faz simple. Pero, en verdad, los más potentes y simples hechos del corazón son los más impenetrables y sólo a la larga puede de veras sondearlos el hombre. El profundo misterio poético queda encerrado ahí, en el corazón del hombre, en ese punto de intersección de oscuros e inabarcables impulsos. Nuestra inteligencia esencialmente abstractiva trata de mirar cuando su verdadero papel debería ser intuir y apoderarse del objeto en la simple visión. Pero esto no es dado al hombre. Sólo por este camino áspero, los que se sientan llamados siguen adelante hacia este tajo de la poesía.

Por eso digo que cuando vayamos concretando el camino quizás se nos oscurezca un poco el horizonte. Sin embargo, estamos seguros de que caminamos por el sendero auténtico del estilo. Su misma dificultad nos habla claramente de ello. Para conquistar una meta difícil es difícil caminar por caminos fáciles.

Sin embargo tenemos interés en ir adentrándonos un poco en esta tercera cuestión: ¿hacia dónde se dirige la nueva estilística?, ¿en qué sentido añade algo a la antigua?

Lo primero de todo parece claro que esta nueva estilística dirige todos sus pasos hacia el hombre. No que le interese el carácter del hombre, su temperamento, sus reacciones síquicas. Si esto le interesa, es en cuanto alumbra lateralmente al hombre artista. No me interesa Shakespeare como hombre, sino lo que me interesa directamente es Shakespeare en cuanto artista y realizador de sus obras. Ese no sé qué inaprehensible con que el artista va grávido hacia su obra.

En un sistema de estudios humanos cuya principal dimensión es la dimensión en profundidad, íntima y cordialmente humana, es difícil no caer en la cuenta de que el estudio llevado marginalmente no tiene sentido. Cuando el discípulo posee ya cierta capacidad y desarrollo, sobre todo si viene con los estudios terminados de bachillerato o quizás con estudios universitarios, exige de los autores consciente o inconscientemente, mucho más que la simple enume-

ración de figuras o la reducida delectación estética de ciertas maneras de decir. Quiere encontrar algo que merezca más la pena, algo cuyo contacto llague en profundidad, un colocarse a la orilla del autor y sintonizar con lo que el artista tiene genuinamente de artista. Por eso es difícil que no caiga en la cuenta muy pronto el profesor o encauzador de que hay algo en su sistema flojo e inadaptable. Si es que no prefiere con inconsciente insinceridad quejarse vanamente de la flojedad del alumno.

Quizás también se cae en la cuenta al explicar un discurso, de que el camino externamente preceptivo no conduce a nada. Y se orienta la clase en un plano de erudición histórica, de continuas comparaciones con otros autores. Y casi dé la impresión de que a propósito del discurso se pretende dar una clase de cultura.

Sería necio en unos momentos como los actuales de tan enorme progreso en todas las ciencias y consiguiente aumento de erudición, pretender ensanchar demasiado una formación estrictamente humana. Existen los términos medios y quizás hoy en una formación esencialmente humanística habrá que dar cabida a una mayor porción de cultura. Esto parece tan evidente que optamos por crear clases especializadas de cultura al margen de estudios más individuales y específicamente humanos. Pero seguimos creyendo en la eficacia extraordinaria del contacto íntimo, cordial con autores de valía reconocida, y cuyo número — no será necesario decir —, hoy s. xx, es mayor que el s. xv. Habrá por tanto que reducir los «adjunta» a los materiales estrictamente necesarios para facilitar el contacto.

Quizás también se haya hecho gustar a los discípulos esa rica savia medular y haya conseguido, por lo menos parcialmente, formar verdaderos hombres. De ahí que estemos plenamente convencidos de que es absurdo inculpar al método, cuando lo que sinceramente habría que culpar sería a los profesores. Pero puede suceder a veces que el profesor eminente guste mucho más que el discípulo. Esto naturalmente no es extraño. Lo que sí realmente extraña es que el discípulo se permita ver cosas vulgares cuando el profesor, de mucha mayor capacidad, ve verdaderas obras de arte. Esto naturalmente puede argüir muchas cosas.

Entre ellas me permito insinuar que falla algo en el método de avance estilístico. Estoy persuadido de que si con seriedad y espí-

ritu científico se enseña al alumno a adentrarse por sí mismo hasta el fondo del autor, de manera que experimente al final un hallazgo psicológico artístico y este hallazgo lo considera seguro; no hay más remedio; hay que confesar que no hay pedagogía que se acerque a ésta.

Pero quiero explicar esa seguridad psicológica. Consiste simplemente en que el discípulo haya encontrado un método que sea para él ruta segura de viaje. Así no temerá acercarse científicamente al misterio del estilo y colocarse a la orilla del artista. Esto supone un suministro previo e inteligente por parte del profesor de los materiales de estudio. Hay que preparar al alumno —no hay más remedio— una buena metodología.

Quizás sea la hora de decir que esos elementos eficaces nos los presta sólo la estilística antigua. Es menester confesar que en ese punto tiene algo y aún mucho que decir la estilística moderna.

Aquí —y volvemos de nuevo a tomar el hilo— en esta dirección hacia la perforación de la personalidad, se nos presenta la respuesta a la segunda pregunta planteada un poco antes. ¿En qué sentido la nueva estilística añade algo nuevo a la antigua preceptiva?

2.—Parte Teórica

A. *Teoría general.*

Hemos intentado en la primera parte insistir en la conveniencia de una propedéutica complementaria a la preceptiva en uso. Los recursos del habla se han ampliado y lo mismo la filosofía del lenguaje y la metodología.

Es necesario atrapar científicamente y con seriedad esta vertiente del estilo; esto no es sino una preparación de materiales o, si se quiere, una iluminación hacia una vertiente de este inmenso problema humano. Hacia esta complejidad resbaladiza y sutil del estilo, humanamente aceptado, vamos caminando lentamente. Y en primer lugar vamos a iniciar unas consideraciones generales sobre el estilo que fundamentan conclusiones todavía lejanas.

La definición de estilo es un problema bastante complicado. Las teorías no son escasas. Hemos llegado hoy en pleno esfuerzo

por conseguir la verdad de las cosas a una conclusión evidente: los problemas son todos complejos. Apenas pretendemos mover el resorte de una idea en un campo determinado de investigación, e inmediatamente sentimos el eco insistente devuelto por concavidades al parecer demasiado lejanas. Ese eco es, a veces, débil, pero no por eso deja de ser real e influyente.

En problemas que de por sí no tienen el contorno neto, a la dificultad indicada se añade la evidente del manejo. Un químico manobra con cantidades fijas de líquidos y gases. Y la mezcla o combinación es también fija y constante. Sería pueril esperar de los problemas literarios una respuesta tan visual e intuitiva.

El estilo es un resultado. Casi todos los autores coinciden en la definición. Coincidencia debida en parte al terreno abstracto en que se mueven. Terreno abstracto y general que, si tiene la ventaja de la simplificación, no se compromete en terrenos complejos, en matices y precisiones y alargamientos e interpretaciones que todo problema lleva consigo, pero más uno de esta indefinición.

Aceptamos para empezar la definición de Fox Morcillo. Estilo es cierto carácter, genio o forma de decir, derivado ya del ingenio de cada uno ya de la cuestión de que se trata. Claramente distinguimos en ella un elemento objetivo y otro subjetivo. Elemento subjetivo es el carácter individual que da a su obra el artista en virtud de su propia psicología y temperamento. El elemento objetivo está constituido por las características que impone el asunto o el género literario.

Así, sin más, en un terreno poco comprometedor está dicho todo suficientemente. Pero no podemos quedarnos ahí. Queremos enredar un poco y complicar paulatinamente el asunto y al mismo tiempo adentrarnos más en el problema real.

Para complicar el problema no es menester añadir nuevos datos, sino tratar de profundizar en los ya adquiridos.

FACTOR SUBJETIVO

Aquí tenemos al hombre. Y con él ha entrado en escena un ser complejísimo.

Vayamos por pasos. Si todo hombre fuera un individuo estanco, sin herida abierta al ambiente y a la circunstancia exterior, un

ser perfectamente original, me imagino yo que el problema se simplificaría muchísimo. Describiríamos en un simple golpe de vista y en este espacio literario ese ser único en su especie sin repetición consonante. Lo calificaríamos de una manera concreta, precisándolo como se precisa un elemento químico.

Y sin embargo no es tan sencillo el problema.

Fulano de tal, aun en el momento agudo de creación, es un hijo del ambiente del que ha recibido y recibe constantemente un torrente de influencias, chorro helado hacia su originalidad. «Nuestra vida social entera —dice García de Diego—⁴ es una apropiación de los modos extraños y nuestras creaciones se hacen sobre materiales ajenos de otros autores o de la sabiduría popular. Fuera del plagio escandaloso en bloque, el aprovechamiento de elementos aislados es el método normal de todos los literatos de todos los tiempos. Frecuentemente la apropiación se hace de buena fe y en pura inconsciencia sobre las impresiones, lecturas y recuerdos que el autor no sabría aducir ni ante sí mismo, porque el cúmulo de plagios fragmentarios se ha ido fundiendo en su conciencia en un complejo que le parece a él mismo creación».

Y aquí tenemos ese santuario de la originalidad violado de influencias ambientales que hacen difícil el delimitado exacto.

El hombre es ya de por sí un ser complejo. Y el poeta lo es todavía más. No podemos pretender que todas las expresiones poéticas provengan de la pura inteligencia, como un teorema de geometría. Podríamos aceptar en estas notas la división de supraconciencia—conciencia—infraconciencia. Ninguno de los tres planos es el hombre, pero sí una parte del hombre. El inmenso y complejísimo imperio —y turbio— de nuestros instintos que surge cuando la alarma mental cesa, es un extremo del segmento humano; al otro lado, en un suave despiste de color, queda la franja híbrida de claridades humano-divinas.

Lo que acabamos de decir puede resumirse en estas dos ideas: El hombre es hijo del ambiente y, en segundo lugar, es un ser complicado que anula en su complicación al estilo. Las consecuencias en un orden estilístico son claras. Sería menester, en una interpreta-

⁴ Cfr. GARCÍA DE DIEGO. *Lecciones de Lingüística Española*.

ción honda estilística echar mano de disciplinas y datos afines que lograran las influencias que de costado y por detrás van a verterse en el escritor. Y quizás también de disciplinas que, como la sicología, precisarán contenidos en un sentido de profundidad.

FACTOR OBJETIVO.

El segundo elemento del estilo es el objetivo. En él podemos englobar tanto el lenguaje en cuanto dado, como normas que son una especie de ética de la literatura y que, en algún sentido, connotan los géneros literarios.

El lenguaje es algo más que el léxico. Cuando se examina el artículo de un principiante alimentado sobre lecturas cuya dirección se conoce, no es difícil encontrar resonancias —muchas veces inconscientes— no sólo de ideas ajenas, sino aun expresiones casi fotocopiadas. Por no hablar de imitaciones de partes del estilo más impalpables como el «tempo» interior, la velocidad de planificación etc. Esto que acontece en el principiante es menester, en su grado, proyectarlo a toda la obra literaria.

Además existe lo que hace poco hemos llamado ética literaria que, en algún sentido, connota a la esencia de los géneros literarios: hay maneras de decir que, objetivamente, desentonan del asunto, circunstancias, etc.

El poema —término único de la investigación literaria— está por tanto, lleno de citas.

Allá va el hombre, allá el lenguaje. El hombre complejo, desdibujado en sí mismo por el influjo externo y el lenguaje que es algo más que el léxico, porque entran giros y frases hechas, metáforas e imágenes de subjetividad ajena.

Apenas es posible distinguir en el poema lo característico: el estilo del autor y lo objetivo: lo que es dado, lo que puede ser al mismo tiempo creación de otro. En teoría no habría dificultad. Pero el poema concreto —que es la vida, sí que es difícil. Y el estilista trata sobre poemas concretos, sobre obras grávidas ya de unidad y complejidad, de estratos y sistematizaciones, de personalidad y de impersonalidad.

Pero hay en él un factor principal, algo que en mayor o menor grado aglutina y orienta, un siroco que sopla en una dirección

y va llevándose —quizás desperdigados— los elementos graves de estética. Sobre ése aglutinante va a caer la mayor cantidad de quehacer estilístico.

Ver y pesar este elemento coordinador es ver y ponderar el poema en cuanto «este» poema, en cuanto mensaje único y específico, individual y discernido de los demás: objeto grandioso de la Estilística.

Ahora bien, el atrape de este elemento coordinador es fruto de visión simple e intuitiva y no de un contacto analítico y abstractivo. Con todo, puede prepararse ese gran nacimiento a la emoción nueva con la discriminación y análisis previos. Y no sólo puede prepararse, sino que debe, puesto que nuestra gnoseología humana está hecha —querámoslo o no— de acercamientos paulatinos y de perspectivas aunadas.

¿Cuáles son esos elementos coordinados por esa fuerza intensa? En primer lugar nos encontramos con el fondo y forma.

Todos los autores están conformes en hallar de una manera o de otra, el fondo y la forma, en una obra literaria. No están conformes todos en definir ese fondo y esa forma. Y mucho menos —consecuentemente— en los grados de separación. Quizás la sentencia más verdadera esté en el equilibrio. Entresacamos algunas ideas de la magnífica obra de conjunto debida a René Wellek y Austin Warren. «La distinción entre forma como factor estéticamente activo y fondo, que es estéticamente indiferente, tropieza con dificultades insuperables. Si entendemos por contenido las ideas y emociones que conlleva una obra literaria, la forma contendrá todos los elementos lingüísticos con que el fondo se expresa. Pero si examinamos más de cerca esa distinción, veremos que el contenido implica algunos elementos formales; v. gr. los acontecimientos referidos en una novela forman parte del contenido, mientras que el modo en que se exponen en un «argumento» forma parte de la forma».

Realmante la distinción de forma y fondo es distinción de naturaleza moral y por tanto de contorno no matemático o de frontera indecisa. Podemos por tanto, por fines pedagógicos ensanchar o estrechar los límites de la forma y consecuentemente los del fondo, no a capricho, pero sí aprovechándonos de este espacio indeciso.

La distinción entre factor objetivo y subjetivo no equivale —cla-

ro es — a la dicotomía fondo-forma. Personalidad, lenguaje y exigencias externas normativas van a verterse como un torrente en el poema. Cuando la criatura ha surgido al mundo, individua, única, independiente, con la posibilidad de ser interpretada ella misma recta o zurdamente, como dice Wellek, se nos presenta con un fondo y una forma de concepto algo elástico.

Julius Petersen señala siete campos de observación que pueden ser estudiados en todas las obras y que son los elementos o extractos que componen la variedad del poema y que van orientados hacia la unidad estética:

1) La escritura. 2) La palabra aislada. 3) La vinculación de las palabras. 4) Su colocación. 5) La sintaxis. 6) El período. 7) La estructura. Cada uno de estos campos debe ser determinado por medio de diez parejas de categorías o puestas. Son las siguientes: 1) Plástico-musical. 2) Objetivo-subjetivo. 3) Claro-confuso. 4) Común-peculiar. 5) Bajo-exaltado. 6) Sensible-conceptual. 7) Penetrante-distanciador. 8) Lógico-fantástico. 9) Lúdico-imaginativo. 10) Acumulado antitéticamente-simetría armoniosa.

Estos pueden ser algunos de los elementos que se coordinan. Ir detrás de ellos, examinar su desarrollo hacia la madurez, verles cristalizar en esa criatura única que es el poema, exigiéndose mutuamente, explicándose de consuno, he ahí una labor intensamente estilística.

Este ataque frontal del estilo nos ha hecho detenernos y profundizar un poco en el poema. Lo hemos hallado complejo. Hemos colocado a la personalidad artística, en cuanto tal, es decir actuando hacia «este» poema, en el primer plano del «hacer» estilístico. Al mismo tiempo hemos visto esa personalidad recruzada de cuerpos extraños en su santuario por vías a veces inconscientes. Hemos colocado el problema dentro de lo concreto, dentro del cauce de lo realizado y por tanto uno e individuo. Y por esa misma unidad y por el hecho de constituir un organismo nos era difícil separar campos. Hubiera muerto el poema como muere el hombre cuando el alma se le separa.

Todos los autores —dice Wolfgang Kayser— coinciden en que el estilo es algo individual. Consecuentemente deben considerar al estilo como una unidad. Todas las características pertenecientes al estilo, es decir, los rasgos estilísticos, se armonizan entre sí de al-

gún modo. Hay todavía un tercer punto especial, en todas las corrientes: que el estilo es expresión y que todos sus caracteres son también expresión de lo íntimo. Lo «íntimo» que se expresa a sí mismo es de carácter síquico en el sentido más amplio de la palabra.

Nos interesaba afrontar el estilo en sí mismo. Pero nos interesa mucho más las consecuencias en orden al análisis estilístico, Ahí las tenemos orientadas hacia el hombre en el poema, hacia la personalidad artística declarada en el poema concreto con sus necesidades orgánicas. No podemos desvincular al hombre y al poema. El punto central de mira literario son las obras literarias, pero en éstas hay una unicidad en una multiplicidad. Hay, por tanto, como un principio de finalidad que va aglutinando los elementos. Ese principio interno es la personalidad del artista. Sobre ella recae en gran parte el trabajo duro y humano de la estilística.

B. *Particularizaciones teóricas.*

Nos queda ahora el trabajo —amplio y arduo— de llevar a cabo la teoría a la práctica.

Pero en este nuevo punto, para proceder con orden, creo necesario amplificar el concepto de camino, de vía. ¿Qué caminos se nos presentan hacia esta cumbre estilística?

Escogemos en primer lugar el camino que nos ofrece Dámaso Alonso⁵ en su magnífica obra. Podríamos sencillamente ofrecer al lector la lectura de la obra, pero por varias razones y principalmente porque pensamos hacer algunas precisiones, creemos necesario exponerla con alguna claridad.

Los quicios alrededor de los cuales gira su estilística son dos: Significante y significado.

Significante es tanto el sonido físico como la imagen acústica síquica. Significado es concepto mas elementos afectivos, imaginativos, sensoriales.

⁵ Cfr. DAMASO ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos.*

Hay que partir de la base de que las relaciones entre ambos no son arbitrarias. El poeta escoge —consciente o inconscientemente, pero no arbitrariamente— para su significado este significante. Hay por tanto vinculación querida. Esa vinculación será más o menos comprobable elemento a elemento en unos autores y otros, pero el hecho real queda ahí entero fundamentando la estilística, porque en esa selección de elementos múltiples se fija la personalidad estética.

Hay dos vías de acercamiento.

- 1) De significante a significado.
- 2) De significado a significante.

«Los estudios de estilística todos... están hechos preferentemente con la perspectiva de la forma exterior, sencillamente porque es lo más fácil, porque en ésta se parte de realidades concretas fonéticas».

«Los estudios en la perspectiva de la forma interior son mucho más difíciles: se trata en ellos de ver cómo afectividad, pensamiento y voluntad creadores, se polarizan hacia un moldeamiento, igual que materia, aún amorfa, que busca un molde. El instante central de la creación literaria, el punto central de mira de toda investigación que quiere ser peculiarmente estilística (y no andarse por las afueras) es ese momento de plasmación interna del «significado» y el inmediato de ajuste en un «significante».

Nos interesa estudiar este segundo camino con alguna mayor detención, porque principalmente en él se nos aclara un método sumamente amplio, científico y eficaz de avance estilístico.

Pero antes quiero hacer algunas acotaciones.

Puede suceder muy bien que en autores de categoría, los significantes no sean tan comprobables o, aunque lo fueren, no sean tan importantes estéticamente. Esto lo dice claramente el mismo Dámaso Alonso. Soy consciente de que apurando podrían oponerse, en cuestión de matices, muchas cosas a lo apuntado. Pero hago observar que procuro en todo el trabajo buscar el término medio entre lo científico y lo pedagógico, entre la teoría y la práctica estilística adecuada al alumno.

De esta manera —ampliando el concepto de significante— creo encontrar el camino más expedito para el examen pedagógicamente provechoso en clase. Así el examen de vinculaciones será más

fácil y más amplio y quizás no tenga tanto el peligro de «formularse».

Ya, más en concreto, Dámaso Alonso camina sobre Fray Luis respondiendo a estas dos preguntas: 1) Cómo largas huellas de pensamiento pueden ir a concluir en una composición y, sobre todo, 2) Cómo esas tradiciones del pensamiento se moldean para adaptarse a las necesidades orgánicas de la obra de Fray Luis.

Vamos a explicar un poco cada una de ellas. En primer lugar era necesario formularse las dos preguntas so pena de no ser consecuente con el camino elegido. En la primera respondemos al significado. Significado constituido por la caridad del cristianismo, armonía platónica, la inmensa música concorde pitagórica. Todo ello va a concluir en Fr. Luis.

Pero esto no nos basta. Recordemos ahora que la personalidad es compleja; así lo decíamos en un principio. Es menester trabajar sobre el mismo carácter de Fr. Luis. «Han de ser tenidos en cuenta los datos biográficos en cuanto iluminan posiciones estéticas y aún modalidades de expresión: estaba hecho para la armonía, pero no la poseyó nunca en la vida y sólo la expresó como anhelo en su arte. Temperamento impetuoso. Hombre perseguido. Entereza. Deseo de huir. Todo ello es un movimiento permanente de su espíritu. Dámaso Alonso, por procedimientos inductivos, halla la ley de polaridad entre armonía y desarmonía en que se mueve todo el enorme quehacer vital de Fr. Luis. Todo esto forma parte del estudio del significado en cuanto tal. Pero hemos quedado en que el análisis estilístico es algo relativo en que tenemos que examinar la vinculación entre el significado y el significante. Por eso nos es necesario explicar la segunda cuestión: cómo esas tradiciones de pensamiento se moldean para adaptarse a las necesidades orgánicas de la oda de Fr. Luis. Para actuar con alguna claridad explicamos —conforme a Dámaso Alonso— estas necesidades orgánicas:

Las características de la estrofa en la lira son:

1) Poesía de contención y refreno. Versos nutridos, apretados de materia significativa.

2) La relación entre las estrofas no es lógica. Es sumamente viva, activa, técnica, yuxtapositiva de alejados temas.

3) Estructura climática y anticlimática.

Vamos a delimitar el estudio a como esas tradiciones de pensa-

miento vienen a adaptarse a la estructura climático-anticlimática.

«La primera parte de la oda tiene movimiento ascensional. La música logra que el alma: 1.º conozca su concordancia original; 2.º desprecie todo el trabajo exterior; 3.º llegue a la música esencial y primigenia del mundo. «La marcha ascensional continúa aún, y la estrofa siguiente, la estrofa quinta, es la contemplación de Dios». Viene ahora como un descanso —el anticlímax— «la estrofa siguiente ya no es contemplación: ya es concordancia, fusión, entremezclamiento, «después» viene la dicha, el placer, el deliquio.

Aquí el alma navega
por un mar de dulzura, y finalmente
en él así se anega,
que ningún accidente,
extraño peregrino oye o siente.

«Pero el momento de dichosa unión es muy breve en Fr. Luis... Ya está el poeta en la tierra del llanto». Estamos ya dentro del anticlímax.

«Se cumple en ella por tanto la ley melódica que el poeta bebió en Horacio».

Concluye el autor: «Su fisiología (la de Fr. Luis) y su temperamento, las luchas espantosas en que se vió prendido, su interés por el mundo, su carácter polémico... le arrastraban lejos de la serenidad y de la contemplación. Su nutrición filosófica, sus vivos deseos de amor y poesía le hacían contemplar y describir los prados altos, inasequibles, con una belleza de intensidad... «Toda la poesía de Fr. Luis es un desganado anhelo de unión». «Si hay armonía... es sólo como una lejana visión inalcanzable en la vida».

Aquí tenemos el modelo fundamental —claro, profundo— de un examen estilístico. La armonía y desarmonía del temperamento de Fr. Luis se han plasmado *precisamente* en una estructura climático-anticlimática. Se podría estudiar cómo precisamente también este poeta interior va a escoger una poesía que estructuralmente es de contentación y refreno con versos apretados de materia significativa.

Que entre significado y significante haya una relación de interdependencia parece fuera de duda. Uno escoge el género epistolar, cuando pretende escribir una carta, y el filósofo selecciona una sólida estructuración y encadenación de capítulos y materias. ¿Quién

no ha visto contentarse con el género de ensayo al que de una u otra manera no quiere o no puede profundizar? El ensayo es algo aparentemente profundo, donde se insinúan problemas y horizontes, pero sin acabar de poner toda la carne en el asador.

Hemos pergeñado un camino bastante concreto de actuación estilística. Quizás bastaría ya. No obstante pretendemos precisar un poco más este camino árido y oculto.

Hablábamos en un principio de la personalidad de un autor como punto céntrico sobre la obra literaria de investigación estilística.

Wolfgang Kayser estudia esta personalidad relacionada con la investigación estilística. Una de las dificultades que se presentan es la siguiente: «Puede darse el caso de que dos obras del mismo autor sean de estilo completamente diverso y que expresen, por tanto, cosas totalmente diferentes». El autor utiliza aquí la comparación como el concepto metódico más importante para solucionar. «Si comparamos dos obras pertenecientes al mismo género, procedentes de la misma época y escritas en la misma fase de la vida de sus autores, dos obras que no dependan una de otra y que acaso traten del mismo asunto, tal vez podemos considerar dominados aquellos espíritus maléficos y nos encontremos al fin con la expresión pura de la personalidad».

En este estudio de la personalidad es clave a su vez el estudio de la actitud. Todos tenemos ante las cosas nuestra actitud. Lo cual quiere decir que reaccionamos ante ellas de una manera distinta. En este sentido el estilo es la unidad e individualidad de la percepción. Ese momento inefable de la decisión, de la elección personal, es el momento grávido de estilística. A ese momento concurren el carácter, el lenguaje, las circunstancias, los mil dardos disparados a nuestra personalidad desde los montículos de nuestros semejantes. El lector y el crítico deben ponerse en esa orilla y dejarse llevar por la corriente del poeta embarcándose en su actitud. Sobre este acercamiento a las orillas de la obra queremos decir todavía una palabra,

«Las obras literarias —dice Dámaso Alonso— han sido escritas para un ser tierno, inocentísimo y profundamente interesante: el lector». Y las piezas oratorias normalmente tienen un punto de referencia: el oyente. Cuando queremos por tanto enfrentarnos con la personalidad del artista, es necesario que no perdamos de vista esa

relación. A veces en nuestros ejercicios escolares nos despegamos un poco sin querer de esta pista de aterrizaje: juzgamos al orador desde una posición de ánimo alerta, pausada y crítica, de atrape de faltas. Con eso encontramos faltas verdaderas, pero que en realidad no tienen sentido, porque todo se arreglaría si el orador nos explicara su actitud fundamental provocada por los oyentes y las circunstancias. El oyente no se detiene normalmente a pensar. Sobre todo en discursos que manejan masas de las que quieren conseguir «actu» una decisión, es enteramente impertinente enfocarlos suponiendo un alerta demasiado prolongado y una actitud reposada en los oyentes. Cosas ambas que se dan en el discípulo.

El camino que de raíz parece superar este obstáculo está en comenzar el análisis con «una intuición del lector». Esto naturalmente tiene el peligro de ser arbitrario. Con la disculpa de despegar de un hecho de conciencia, puede uno lanzarse a los espacios desde un plano falso y de ahí verter conclusiones gratuitas sin valor objetivo. El hecho queda ahí cierto. Pero reclamamos la ayuda del profesor sereno, inteligente y de sensibilidad equilibrada. Aun sin esta ayuda puede el alumno partir legítimamente de este hecho de conciencia. De ley ordinaria —sobre todo en géneros literarios en los que no es necesaria una especial iniciación, v. gr. la oratoria— el orador hacia el final de sus discursos va simpatizando con sus oyentes, de manera que como dos vasos comunicantes van subiendo paralelamente los significados respectivos. Fundamentalmente, después del contacto, son los mismos. El oyente que parte de su estado de ánimo provocado para ulteriores análisis parte de un hecho por tanto legítimo. Y además se ha colocado —por eso mismo— en el plano de acción que ha escogido el artista.

Pongamos un ejemplo poético tomado de Bousoño:

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean.
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

«Pocas composiciones de tan breve extensión habrán movido nuestras almas tanto como ésta. Nos ha visitado una onda síquica,

lenta, pausada, majestuosa. Después de leerla hemos permanecido como mudos, meditabundos... Ante todo nuestro sentimiento al terminar la lectura fué de pesadumbre... Sentimos que, cansadamente, el poeta ha dicho —agua muerta—, pensando en el agua quieta de un estanque, pero contemplando esta agua como paradigma o modelo de todo lo quieto, de todo lo muerto: la ilusión, la humana esperanza, la felicidad».

He ahí la intuición del lector. Sobre ese plano inclinado hay que resbalar nuestro análisis. Comienza a preguntarse la razón de ese volumen de pesadumbre y tras una labor intelectual va hallando el símbolo bisémico y el fenómeno de la reiteración «el doliente desencanto, el tinte funeral que borrosamente sombrea las palabras «crepúsculo», «ascua» y «morado» ingresa en los vocablos «negro», «cipresal» y «humean».

Dejaremos el ejemplo oratorio para más adelante.

Antes de terminar este apartado, creemos oportuno enlazar algunas ideas desarrolladas en estas páginas.

Comenzábamos el examen afrontando la definición de estilo. En él hemos encontrado elementos subjetivos y objetivos. Todos ellos reunidos en el poema, enlazados, entremezclados en un organismo independiente. La estilística trata primariamente y casi exclusivamente de obras literarias, pero hay como un principio de casualidad en la obra literaria que es el temperamento del artista haciendo converger en una dirección el complejo de funciones gramaticales y sintácticas, de ideas y sentimientos. Esa personalidad es la que da sentido al poema, la que convierte la complejidad en unidad, las funciones en organismo. Sobre ella cae principalmente la labor del análisis.

Pero no sobre ella sólo, sino sobre esa personalidad realizada en este poema. De ahí la importancia en el análisis estilístico del estudio de las vinculaciones tal como las hemos explicado.

Esa personalidad la hemos encontrado desdibujada y como emborronada de elementos extraños que hacen más difícil el encuentro con el artista. En el estudio atento del significado no habría que perder la vista el estudio de las circunstancias que le rodean, del lenguaje, de lo que cohibe consciente o inconscientemente el «yo» del artista.

Naturalmente que el delimitado de estas cuestiones laterales es

difícil y aún a veces imposible. Esto hay que reconocerlo ampliamente, si es que actuamos con sinceridad. Habría que echar mano de la historia de autores convergentes, de comparaciones. Aún así ¿no será la excesiva lejanía temporal de algunos autores causa de espejismos literarios? Teniendo la modestia, dice Alonso Schökel, de no sobrepasar el valor de las hipótesis, se irán aclarando despacio una serie de problemas parciales.

Con este método científico, queremos, por una parte, desvirtuar otros acercamientos que entran de lleno en lo que pudiéramos llamar estilística piadosa; pero, por otra parte, declarar que el problema literario es específicamente distinto del problema de contornos matemáticos, y que por tanto es imposible esperar de él respuestas de límite preciso. Nos basta la solución moral.

Recordemos lo que decíamos en la primera parte: es necesario o muy conveniente, que el alumno ingrese en estos exámenes bien preparado con una propedéutica que indicábamos: que vaya familiarizándose con el lenguaje, con las diversas perspectivas del mismo. Y que sobre todo en los primeros ejercicios vaya de la mano del profesor.

Por fin, vamos a entrar en la parte estrictamente práctica del trabajo. Procuraremos dar con alguna claridad los pasos que creemos necesarios.

En primer lugar, vamos a enlazar este comienzo del fin con lo que acabamos de decir sobre la intuición del lector u oyente. Todo orador verdaderamente convencido y convincente, antes de ponerse en contacto con «su» público, se halla grávido de determinadas cargas de ideas-emociones que por medio de la palabra va a intentar grabar en otros sujetos. Vamos a suponer —y no es mucho— que en su trabajo preliminar consciente o inconsciente —o híbrido de conciencia y de inconsciente— ha elaborado un camino para que esas ideas-emociones lleguen mejor al oyente.

Es legítimo pensar que en una situación normal oratoria, el oyente se siente más impresionado por lo que el orador siente con más ahinco y para la consecución de lo cual, he repensado un camino cuyos puntos principales son precisamente esas ideas-emociones predominantes.

El partir, por tanto, de esta intuición del lector nos coloca de repente en ese fondo de la cuestión estilística. Además nos sirve para

no perdernos en la maraña de significantes imaginables, parciales y menos importantes.

Supongamos, por tanto, los nn. 43-54 del *Pro Murena*.

Para la labor estilística nos es indispensable hallar el significante y el significado.

Comencemos por el primero.

III.—Parte práctica

Después de una lectura atenta de los números indicados queda el espíritu grávido de estas ideas-sentimientos:

I. Servio ha pedido mal el consulado. Y por tanto lo ha perdido.

II. Lo ha merecido además por imprudente y quisquilloso. Este sentimiento queda en un segundo plano. Algo inconsciente en nosotros, ha quedado alerta sin explicitarse.

III. Cicerón guarda las formas con Servio Sulpicio.

IV. El consulado ha venido a manos de Murena más, quizás, por la fuerza de las circunstancias que por méritos personales.

Hemos hablado de lectura atenta. Vayamos a explicarnos.

El orador dice relación al público. De manera que no pueden explicarse perfectamente la longitud y anchura de una pieza oratoria y, por tanto, la calidad del orador, sin que haya precedido un maduro examen del público y sus circunstancias. Cuando hablamos, por tanto, de lectura atenta, debemos distinguir por lo menos dos posturas. Si el orador habla a la masa, sabe perfectamente que la psicología de las reacciones de un hombre disipado en una multitud son distintas a la del mismo aislado. Por tanto escogerá especiales significantes que logren perforar esa psicología masiva. Si nosotros aplicamos el bisturí con un espacio, un tiempo y una intensidad distintos, es lógico que no comprendamos ni al orador ni su actitud.

Esto quiere decir que debemos medir nuestro grado de lectura atenta: procurando ponderar esas circunstancias y corrientes masivas, acercándonos al orador como uno cualquiera de aquellos romanos incluso en el devenir de aquella vida compleja como la vida del organismo.

Si el orador —segunda postura— habla a un tribunal, debe

también el hombre —lector tender al hombre— juez. Y desde esta circunstancia comenzar el análisis.

2. El segundo paso es más lógico. Se trata de escoger aquellos significantes que han provocado en nosotros aquellas ideas-sentimientos. Esto aliviará el análisis de esfuerzos exhaustivos por conseguir todos los significantes. Esta labor es relativamente fácil y se parece bastante a las síntesis que empleamos generalmente en el estudio de los autores.

Hemos conseguido mediante estos dos pasos apropiarnos del primer elemento estilístico: el significante.

Pretendemos, con los pasos que vamos a dar a continuación, conseguir el segundo elemento estilístico: el significado.

I. ¿Cuál es el carácter de Cicerón? Se pueden leer al alumno, entre otros, los siguientes testimonios: Gaston Boissier en «Cicerón y sus amigos» p. 13-27. Véase también Mommsen.

II. ¿En qué circunstancias se encuentra Cicerón en este momento? Está pisando terreno débil y, por tanto, debe emplear con cuidado todos los recursos posibles. Y en primer lugar debe poner en claro cómo todo se explica «sine ambitu».

III. Le interesa también al orador no violentar demasiado la cuerda que tira de la fama de Servio Sulpicio.

IV. Se pueden estudiar en un cuarto punto los argumentos que se ofrecían a Cicerón. Con ello podríamos adquirir un elemento precioso del estilo que responde a una pregunta estilística esencial: ¿qué selecciona?

V. No podemos olvidar que la parte más esencial del significado está constituida por la intuición del lector.

Estimamos que con lo que precede hemos logrado los dos elementos esenciales del análisis: el significante y el significado.

Wolfgang Kayser nos ilumina lateralmente al precisarnos desde otro punto de vista el significante y el significado. «La explicación del concepto de estilo nos ha demostrado que hay categorías importantes para la estructuración. Por consiguiente la investigación estilística debe esforzarse también por comprenderlas y percibir su repercusión lingüística». Creemos que esta concepción no se desarrolla lejos de la dicotomía «significado- significante». De ahí que, como anunciábamos, puede en este punto iluminarnos lateralmente.

El examen de vinculaciones debe hacerse entre los dos polos

de: A. Categorías opuestas (o examen de significado) y B. Extructuración lingüística de la obra (o examen de significante)

A. *Categorías.*

1. Plástico-musical.
2. Objetivo-subjetivo.
3. Claro-confuso.
4. Común-peculiar.
5. Bajo exaltado.
6. Sensible-conceptual.
7. Penetrante-distanciador.
8. Lógico-fantástico.
9. Lúdico-imaginativo.
10. Antitético-simétrico.
11. Espacio-tiempo.

B. *Extructuración lingüística.*

1. Escritura.
2. Palabra aislada.
3. Vinculación de las palabras.
4. Colocación.
5. Sintaxis.
6. Período.
7. Estructura.

Todo lo que acabamos de apuntar no es sino la preparación de materiales estilísticos. El estudio propiamente estilístico no ha comenzado, porque no hemos realizado aún ningún estudio de vinculaciones entre significado y significante. Pero el discípulo ahora dispone de material precioso para palpar la formación de esa criatura que se le presenta en el significante.

En el momento en que, partiendo del significado, comienza a vincularlo a los significantes escogidos —precisamente éstos—, está el discípulo realizando uno de los aspectos del estudio de las vinculaciones, analizando la tendencia selectiva del orador hacia determinados argumentos.

Nos atrevemos a apuntar que el mero hecho de haber realizado aquella adquisición preestilística de materiales, invita sin querer al estudio efectivamente estilístico de vinculaciones. Porque cada uno de los significados viene iluminado desde dentro: vemos trabajar al hombre y en este «quehacer» hallaremos ese mensaje profundo que debemos recoger siempre del hombre artista.

El estudio de las vinculaciones en Kayser está más adaptado al análisis poético. Sin embargo, hay categorías opuestas que pueden servir mejor a la prosa-oratoria por ejemplo, el grupo objetivo subjetivo, bajo-exaltado, acumulado-simétrico:

Para la perfecta comprensión de esta evolución artística, ayudará sin duda al lector la lectura del comentario que Edgar Allan Poe⁶ hace de su poema «El Cuervo». Naturalmente que no podremos conseguir de todos los autores esa precisión de significado, pero debe el profesor acercarse a este ideal.

IV.—Conclusión

No pretendo, naturalmente, haber solucionado en este trabajo todas las dificultades de adaptación de la estilística moderna a los autores clásicos. Puede que esté clara la dirección más gruesa de avance estilístico. Esto exige que unas manos más ágiles y experimentadas modelen esa grosura hasta plastificarla en perfección.

No estará de más —ahora al final— recopilar algunas observaciones. En el estudio práctico que acabamos de hacer se tocan suficientemente aquellos puntos de estilo, que en la parte teórica del trabajo considerábamos indispensables para la perfecta comprensión estilística. Veíamos al hombre en medio de su personalidad diluída. Este es un punto que el profesor deberá profundizar y explicar al alumno en la medida que crea conveniente. Nosotros hemos tocado el carácter de Cicerón, pero hemos orillado por no creerlo pedagógico en estos números, la serie de influencias que como cuerpos extraños se han vertido sobre el orador. Vossler considera el estilo de un autor como el «imán-polo», el lugar anímico al que convergen y en torno al cual cristalizan una serie de formas lingüísticas. En la sinopsis de trabajo práctico arriba apuntada, pueden adquirirse esas formas en la clasificación de Kayser: sonoridad, extractos, etc. O también pueden tenerse en cuenta los significantes según los entendíamos al glosar el estudio de Dámaso Alonso.

Por fin, y con objeto de que el análisis nos colocase de pronto «in medias res» hemos utilizado el camino de la intuición del lector como vía hacia el significante.

LUIS ELLACURIA, S. I.

⁶ *Narraciones Completas* (Ed. Aguilar).