

SOBRE ESTILÍSTICA Y FORMALISMO RUSO

CARLOS BLANCO AGUINAGA
Universidad de California, San Diego

Puede decirse que, hasta la aparición del post-estructuralismo, las principales escuelas o tendencias de la crítica literaria desde que ésta existe con conciencia de ser tal han sido el positivismo, el formalismo ruso, el estructuralismo y el marxismo. En nuestra cultura, es decir, en el amplio mundo de la lengua castellana, ocupa un lugar privilegiado entre esas tendencias la estilística, muy especialmente la de Amado Alonso. Ahora bien, creo que no se puede entender qué lugar es ése, o sea, por qué la estilística ha de importarnos, si no tomamos en cuenta su relación con otras tendencias, en particular con el formalismo ruso, por comparación con el cual han de medirse, en mi opinión, todas las tendencias críticas de nuestro siglo. Empezaré, pues, recordando —a mi manera, claro está— algunos de los conocidos principios básicos de ese formalismo.

1.1. El formalismo ruso en su momento histórico

Para bien entender las conocidas propuestas del formalismo ruso importa ante todo situarlo, aunque sea esquemáticamente, en su contexto histórico. No en vano Eikhenbaum, uno de los principales formalistas, terminaba en 1925 un importante ensayo con estas palabras:

Entre nosotros, la teoría y la historia forman un todo [...] Hemos sido demasiado bien educados por la historia para creer que se puede evitar esta unión.

Pero, ¿qué historia fue aquella que había “educado” a los formalistas rusos? Trataré de recordar aquí dos o tres de sus determinantes principales, unas de tipo socio-político, otras de tipo literario.

En primer lugar, importa tener siempre presente el hecho de que cuando funcionaba el “Círculo lingüístico de Moscú” (1914-1915), ya había estallado la Primera Guerra mundial. Es decir, se había roto el

equilibrio del sistema de la “Pax Europea” (o “Pax Imperial”) que sostenía las relaciones entre las principales potencias europeas desde 1871: casi 45 años en los que, sin conflictos intra-europeos, llega a su cima la segunda gran fase de la Revolución Industrial durante la cual se consolidan el capitalismo y el sistema imperialista, en el que ahora, frente a la anterior hegemonía casi absoluta de la Gran Bretaña (momentos primero y medio de la era victoriana), se ha establecido una repartición “razonable” de diversas áreas del mundo entre Gran Bretaña, Francia, Alemania, Bélgica, etc. (Por ejemplo: la llamada “partición” de Africa en 1876). Sistema que acaba por entrar en crisis no sólo debido a contradicciones del sistema capitalista mismo, sino a la competencia entre potencias imperialistas.

Pero aquella guerra del 14 no sólo enfrentó a las potencias imperialistas, sino que fue el momento en que la clase obrera, después de muchos años de tranquilidad aparente (tras el alzamiento de la Comuna de París) se lanzó en Rusia al asalto del poder. De modo que cuando en 1917 se funda la “Sociedad para el estudio del lenguaje poético” (Opaïaz), Rusia estaba ya al borde de la Revolución, momento crucial de la crisis de valores del siglo XIX.

Por lo demás, la crisis de valores del sistema burgués venía de lejos, por lo menos desde mediados del XIX y, ya al filo del 900, tanto los seguidores de Nietzsche como Bergson, y luego Croce (y otros) están lanzando su asalto al positivismo, la filosofía hegemónica antes de la crisis filosófica y artística. Como resultado seguramente imprevisto por estos filósofos, poco antes de 1914 (entre 1907 y 1909) aparecen ya movimientos artísticos y literarios (el cubismo, el futurismo...) que proponen la liquidación total de los valores burgueses y sus formas. Por lo que respecta concretamente a los posibles acercamientos a la literatura, ya para 1914 la que se calificaba de “crítica académica” (que era el positivismo) venía siendo atacada por poetas, y por toda clase de “guerrilleros” literarios (Jarry, por ejemplo).

Los formalistas, muy jóvenes entonces, participaron de todo aquel confuso proceso de crisis y rebelión del que brotarían los cambios tal vez más extraordinarios desde el Renacimiento. La obsesión puramente teórica de sus primeras formulaciones podría hacernos creer que vivían al margen de la historia (¿a quién se le ocurre fundar en plena Guerra Mundial una “Sociedad para el estudio del lenguaje poético”?), pero de hecho están inmersos en ella, sin excluir el proceso transformador de la revolución bolchevique.

De ahí, seguramente, lo radical y agresivo de sus propuestas, de sus teorías, de sus actitudes; y de ahí que el ya citado Eichenbaum escriba que los formalistas querían preparar “el terreno para una revolución decisiva”. A lo que añade:

La historia nos exigía un verdadero pathos revolucionario, tesis categóricas, el rechazo audaz de todo espíritu de conciliación.

1.2. *Tesis categóricas, no a la conciliación:*

Todo arranca, según sabemos, de lo que podríamos calificar de “teoría de la diferencia”, la observación de que lo que los formalistas llamaban “materiales literarios” tienen “cualidades intrínsecas”, un “carácter intrínseco que los distingue de otros materiales” (o productos humanos). Sería clave, por tanto, descubrir cuál era ese “carácter”. Pero no recurriendo “a una estética especulativa” (Kant, Hegel, Croce) sino confrontando en la práctica esos “materiales” con otros tipos de “materiales”.

Llegados a este punto, el segundo paso parecía evidente: lo que había que confrontar era la literatura con “materiales” no considerados literarios pero que tuviesen en común con la literatura lo esencial: el lenguaje.

Tercer paso: de todos los “hechos” humanos fundamentados en el lenguaje (discurso histórico organizado, discurso científico, noticia periódica, etc.), la confrontación más obvia, al parecer la más fácil y clara, sería con el lenguaje cotidiano que, frente a otros tipos de discurso, es, al parecer, el más espontáneo, el menos elaborado.

En esta confrontación, con Yablonski a la cabeza, los formalistas descubrieron pronto ciertas cosas que hace tiempo nos son familiares. Básicamente:

- que el lenguaje cotidiano tiene una finalidad práctica: la comunicación;
- que sus componentes (sonidos, sintaxis, etc.) no tienen valor autónomo (no llaman la atención sobre sí mismos).

Frente a esta característica de la lengua cotidiana se encontró que en la lengua poética todos y cada uno de sus elementos tienen valor propio, independiente, incluso, del “mensaje” que proyectan... si es que proyectan mensaje alguno.

Y, así, como bien sabemos, los formalistas llegaron a su primera y más radical conclusión: la lengua poética y la lengua cotidiana eran dos lenguas diferentes, siendo lo esencial de la lengua poética, no los elementos que la constituyen, sino la utilización particular que se hace de

ellos. Schlovski lo decía así: “La lengua poética difiere de la lengua prosaica en el carácter perceptible de su construcción”.

Con lo que ya se puede pasar al concepto de “Forma”, que “no es ya una envoltura, sino una integridad dinámica y concreta que posee un contenido en sí misma”.

La forma poética así comprendida —añade— no se opone a un fondo que le sería exterior y difícil de integrar, sino que constituye el verdadero fondo del discurso poético.

De lo que se deduce que lo característico de la literatura (y del arte en general) es lo que Schlovski llama “el principio de la sensación de la forma”. Es decir, “la percepción por la cual ‘sentimos’ la forma”. O sea: en la literatura “la forma” llama la atención sobre sí misma. De todo lo cual resulta (y aquí hay un gran “salto” conceptual que, sin embargo, podemos seguir) que “El arte se define como un medio para destruir el automatismo perceptivo”.

Estos principios o tesis “categóricas” nos parecen hoy de una evidencia abrumadora.

1.3. *Problemas*

Ahora bien, si el oponer radicalmente la lengua poética a la lengua cotidiana fue lo que permitió estos descubrimientos que todavía hoy son nuestros porque nos permiten acercarnos a la literatura (al arte en general) en su especificidad, hace tiempo que se ha aclarado que esa diferencia entre “dos” lenguas no es sostenible.

Sólo hay una lengua, y lo que nos permite hablar *metafóricamente* de “dos” lenguas resulta de que los elementos de lo que llamamos “lengua poética”, que no son distintos de los elementos de la “lengua cotidiana”, tienen (o parecen tener) una *función* (o funciones) diferentes en la “lengua poética” y en la “cotidiana”.

En su polémica de 1928 contra los formalistas más extremos ya el marxista Medveneov proponía que:

El lenguaje adquiere propiedades poéticas sólo en construcciones poéticas concretas. Estas propiedades no pertenecen al lenguaje en su capacidad lingüística, sino precisamente a la construcción, sea cual sea esa construcción.

Y Medveneov, al igual que Bajtin y Volosinov, hablaba ya de “funciones”.

Tan importante fue aquella polémica, y tan evidente era ya para entonces la propuesta de los marxistas, que los más de los formalistas

la aceptaron. Así, por ejemplo, Eichenbaum cuando reconoce que, “lanzada hace poco tiempo, la noción de lengua poética atraviesa ahora una crisis, provocada sin duda por el sentido demasiado impreciso de esa noción”. Y él mismo recurrirá más de una vez al concepto de “función”, sobre el cual Roman Jakobson montará años más tarde toda su poética.

No nos detendremos en el famoso modelo de Jakobson, en el cual se da por supuesto que el poema (o el texto literario), como todo discurso, es un “mensaje”, y en el que se propone que el lenguaje tiene seis funciones (*la emotiva*, si el mensaje remite al emisor; *la conativa o imperativa*, si remite al receptor del mensaje; *la poética*, si remite al mensaje mismo; *la fática*, que simplemente indica el contacto establecido entre emisor y receptor del mensaje; *la referencial*, si remite al contexto; y *la metalingüística*, si remite al código). Recordaré solamente que en todas estas funciones operan dos principios, el de la *selección* y el de la *combinación*, siendo lo característico del mensaje poético el predominio de la combinación sobre la selección. Ya antes, en *De la evolución literaria*, (1927) Tinianov lo había dicho así:

El lazo que une a los componentes [en la lengua poética] parece ser más fuerte y más estrecho que el que los une en la lengua ordinaria. Entre las palabras [y quien dice “palabras” dice fonemas, acentos, imágenes, etc.] surge una relación posicional inexistente en la prosa.

Así, pues, mayor o más intensa conciencia de la forma, pero no lenguas diferentes.

El otro aspecto del formalismo que podía haber resultado problemático radica en que, si bien los trabajos sobre la forma específica de textos literarios concretos, a más de hacer posible el paso a la teoría de la literatura (o poética), nos pueden revelar cómo funciona cada uno de estos textos, el hecho de tomarlos “aisladamente” podía impedir nuestra comprensión del lugar que ocupan en la historia literaria (no olvidemos que se trataba de llegar a una “ciencia *de la literatura*), así como, por supuesto, tendía a impedir el estudio de sus relaciones, en cuanto productos humanos, con todo lo que no es el texto mismo o, en general, la literatura.

(Los “epígonos” del formalismo de que ya se quejaba Eichenbaum, dedicados al estudio “inmanente” de textos particulares, han pretendido siempre cerrar el paso al estudio de esas posibles relaciones, desmarcándose así de los mismos formalistas rusos que muy pronto se plantearon el problema.)

La obra de Tinianov es aquí fundamental ya que en ella se encuentra la posibilidad de asumir el hallazgo básico del formalismo (la especificidad de la forma) sin por ello perder de vista la, digamos, “historicidad” de los textos.

Tinianov parte de la idea (“convención”, la llama) de que “la obra literaria constituye un sistema y que la literatura constituye igualmente otro”. Ahora bien, ¿cómo se relacionan estos dos “sistemas”?

Aquí entra en juego lo que Tinianov llamaba la *función constructiva*, cuyos elementos cumplen, por una parte, una *función sinónima* y, por otra, una *función autónoma*. Veámoslo con un ejemplo. Tomemos un elemento central del *Quijote* cuya “función constructiva” es evidente, los libros de caballería.

Dentro del *Quijote*, dentro del “sistema” que es el *Quijote*, los libros de caballería son, por lo pronto, el motor primero de la narración, y a lo largo de ella tienen, evidentemente, una “función constructiva”, desde la locura misma de don Quijote hasta su lenguaje, pasando por su forma de amar a Dulcinea y su conversación sobre libros con el cura. En relación, por tanto, con otros elementos del “sistema *Quijote*” los libros de caballería cumplen una *función sinónima*.

Ahora bien, a su vez, y antes, los libros de caballería formaban (o forman) otro “sistema”, un sistema rigurosamente ajeno al *Quijote*, que no es un libro de caballería. La función constructiva sinónima que los libros de caballería cumplen en el *Quijote* no excluye, por tanto, que su presencia en el texto nos remita al otro sistema. De hecho, es inevitable y esencial para la comprensión del texto que así ocurra. Es decir, dentro del sistema aparentemente “cerrado” que es el *Quijote*, la presencia de los libros de caballería nos lleva hacia el exterior del texto; o lo que es lo mismo: en el *Quijote*, los libros de caballería funcionan también de manera *autónoma*.

Entendida la relación dialéctica entre estos dos polos aparentemente contrarios de la *función constructiva*, entendemos que el *Quijote*, como todo texto literario, se estructura, a una vez, de manera puramente interna (según sus necesidades propias) y por su relación con ese algo exterior a sí mismo que eran los libros de caballería. Más aún: no podemos decir que se relacionan con “algo exterior a sí mismo” ya que los libros de caballería están en el centro mismo de su interior. (Generalizando: el llamado contexto está siempre en el texto).

Se puede (y se debe) establecer así la relación entre todo texto “cerrado” y la historia de la literatura o, como la llamaba Tinianov, “la serie literaria”.

(Por cierto que cuando los “inmanentistas” han reconocido la necesidad de “salir” del texto se han limitado a esta su relación con la “serie literaria”, como ocurrió con el estructuralismo tardío cuando empezaron a hablar de “intertextualidad” por aquello de que “la literatura habla con la literatura”).

Pero hay más. Porque Tinianov, según sabemos, planteaba ya la necesidad de relacionar el “sistema” texto particular no sólo con el “sistema literario”, sino con “las otras series”: lo que llamaba la “serie histórica”, la “serie económica”, etc., con “la vida social”, en suma; “series” todas con las que la “serie literaria” “se encuentra en perpetua correlación”. Sólo que, claro, el problema está en saber cómo captar esas relaciones, y Tinianov pregunta: “¿Cómo y en qué terrenos entra en correlación la vida social con la literatura?”.

La respuesta parece perogrullesca: “La vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal”.

En efecto, ¿cómo, si no “por su aspecto verbal”, van a entrar las “otras series” en correlación con una “serie” cuya esencia es el lenguaje? Pero, ¿qué quiere realmente decir esto? Tomemos (de manera muy esquemática) el ejemplo de *Fuente Ovejuna*.

Cuando, dadas las fechorías del Comendador y su muerte a manos del pueblo de Fuente Ovejuna, los Reyes Católicos perdonan al pueblo, es evidente la “función constructiva” de estos reyes. Por una parte, su “función sinónima” es parte del modelo jerárquico que estructura la obra:

REYES (poder supremo en la tierra; justicia);
 SEÑOR FEUDAL (buen o mal sujeto y/o señor);
 PUEBLO (fundamento y colectivo para el que se gobierna).

Pero este interior del texto corresponde a un “fuera” del texto, tanto a nivel general y abstracto (relación entre reyes, señores y pueblo a finales de la Edad Media) como en aquel momento de la historia de España en particular, porque los reyes de *Fuente Ovejuna* tienen nombres muy concretos: se llaman Reina Isabel y Rey Fernando. Inmediatamente, por tanto, estos reyes tienen también en el sistema *Fuente Ovejuna* una “función autónoma” que nos remite a “la serie histórica”.

Reconocido esto no podemos ya sino hacernos dos preguntas: (1)Cuál era la relación entre Isabel y Fernando, los reyes llamados “Católicos”, sus señores feudales y su pueblo; (2) por qué Lope se ocupa de ese asunto a principios del siglo XVII.

(1) En un tiempo, todo rey no era sino uno entre pares; el Estado moderno empieza a vislumbrarse cuando los reyes, a menudo apoyán-

dose en el pueblo, muchas veces en la burguesía emergente, dominan/someten a los señores feudales;

(2) Cuando Lope escribe *Fuente Ovejuna* al filo del 1600 la nobleza había vuelto a adquirir en España un gran poder e importaba divulgar la ideología del poder superior y centralizador de la monarquía contra toda posible “disgregación”.

Así, por obra y gracia del “lenguaje” (el término “Reyes” y los nombres “Isabel” y “Fernando”), la obra dramática *Fuente Ovejuna* es inseparable de la “serie histórica” y, en ella, de la ideología. Lo que, además, sitúa la obra en “la serie literaria” hegemónica de su tiempo: en relación con todo tipo de obras (de distintos géneros: teatro de Calderón, prosa de Quevedo, etc.) en las que entonces se trataban los mismos problemas y se proponían la misma ideología centralizadora.

Entendemos así cómo, a la vez que un texto literario es un sistema o una estructura en apariencia cerrada, comprensible desde el interior de sí misma en cuanto “construcción” específica, es también una estructura abierta al mundo en apariencia ajeno a ella y que, sin embargo, determina su misma “construcción”. (Insisto: el llamado “contexto” está siempre en el texto).

He aquí cómo lo dice Tinianov al final del ensayo que he estado comentando (“De la evolución literaria”):

En resumen: el estudio de la evolución literaria no es posible más que si la consideramos como una serie, un sistema puesto en correlación con otras series o sistemas y condicionado por ellos [...] El estudio de la evolución literaria no rechaza la significación dominante de los principales factores sociales, por el contrario, sólo en este marco puede la significación ser esclarecida en su totalidad.

1.4. *Resumiendo la contribución del formalismo ruso*

(A) El gran avance que significa el reconocimiento de la especificidad de lo literario fue posible gracias a que se estableció una oposición radical entre “lengua poética” y “lengua cotidiana”. El que esta oposición resultara ser falsa es uno de esos curiosos errores que hacen avanzar lo esencial de un conocimiento, lo que en este caso ocurrió gracias a la idea de *función*, que permitió salvar lo que importaba: la noción de que un texto literario es un *sistema* y que, por tanto, lo específico suyo es su *forma* (o *estructura*).

(B) El peligro mayor del formalismo ruso (en el cual han caído una y otra vez los que ya Eichenbaum llamaba “epígonos”) estaba en su ten-

dencia primera al análisis inmanentista de los textos (los cuales, a su vez, eran sólo “ejemplos” para una teoría poética).

(C) Pero la preocupación de los formalistas rusos, especialmente de Tinianov, por la evolución (o historia) de las formas les llevó a una comprensión de la dialéctica dentro-fuera que —acercando la segunda etapa del formalismo al marxismo— sigue hoy suponiendo un acierto crítico de primera magnitud.

2.1. *La estilística. Contexto histórico*

Como el formalismo ruso, la estilística de Amado Alonso nace con la pretensión de ser una “*ciencia* de los estudios literarios” (p. 81)¹, y en oposición al positivismo, a cuya vertiente literaria Amado Alonso casi siempre llama “crítica tradicional”. Pero el contexto histórico y cultural en que Amado Alonso empieza a intuir la posibilidad de la estilística a finales de los años veinte y a desarrollarla en los años cuarenta es muy distinto del de la Rusia de 1914 a 1925.

—Las peculiaridades de su desarrollo socio-político mantuvieron a España (casi) al margen de las grandes crisis del resto de Europa: guerra del 14, revolución bolchevique, revolución alemana de 1919; etc.

—Para cuando se inicia la estilística ya habían pasado las primeras vanguardias, y lo más radical de sus “hallazgos” teóricos había sido asimilado “eclecticamente” por la tendencia en el arte y la literatura europeos que los críticos anglosajones llaman “modernista”.

—Por lo demás, la cultura española que se iba afianzando en los años veinte era particularmente ecléctica debido a lo peculiar de su historia: la larga y difícil lucha de la burguesía española progresista por llegar a la modernidad que parecía exigir un respeto por lo adquirido. Un sólo ejemplo: si tomamos un año cualquiera, digamos 1927, vemos que en ese momento publican y son leídos escritores de cuatro generaciones: Galdós, los del 98, los de la generación de Ortega y los del 27 —y, junto a ellos Góngora.

Esta peculiaridad está representada en la relación misma que existía entre Amado Alonso, “la crítica tradicional” y la joven literatura de su tiempo. Amado Alonso era amigo de Alberti, Salinas, Dámaso Alonso, y otros poetas del 27; pero, a la vez, trabajaba en el Centro de Estudios Históricos de Menéndez Pidal (centro de estudios estrictamente positivista) en el cual, por lo demás, también trabajaban Dámaso Alonso y Salinas, entre otros.

1. Las referencias a páginas en las citas de Amado Alonso remiten todas a *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955.1.

2.2. Como consecuencia, la estilística nace sin la radicalidad característica del primer formalismo ruso y, podría decirse, ya con las matizaciones del formalismo en su segunda etapa. Por ejemplo, con respecto al positivismo.

Bien claro queda en Amado Alonso, desde luego, la crítica a la práctica del positivismo literario: “Lo único que la crítica tradicional deja a un lado —escribe—son los valores específicamente poéticos” (p.87). ¡Nada menos! Sin embargo, una y otra vez Amado Alonso insiste en que “la crítica tradicional” tiene su validez, su utilidad (p.82-83), y se esfuerza porque quede claro que la estilística *no “viene a destronar a los estudios tradicionales de la crítica filológica”* (p.100). La estilística “lo que pretende [es] *complementar* los estudios de la crítica tradicional haciendo ahora entrar un aspecto que estaba desatendido”. A lo que, sin embargo, añade que no es éste “un aspecto más, sino el básico y específico de la obra de arte” (p.84-85).

Pero a diferencia de los formalistas rusos en su primer momento, Amado Alonso, debido no sólo a sus condicionamientos históricos sino, en gran parte, sin duda, a su propio temperamento, no estuvo nunca dispuesto a proponer “tesis categóricas” ni mucho menos a rechazar “todo espíritu de conciliación”. Incluso cuando nombra a la “crítica tradicional” por su nombre, positivismo, y hace una crítica rigurosa de sus limitaciones y de su errada idea de lo que es la ciencia, como en el estudio preliminar a la edición española del *Curso de lingüística general* de Saussure (1945), se las arregla para salvar lo que hay de salvable en los hallazgos del suizo.

Lo que no excluye que queden perfectamente definidos la intención de la estilística y los principios que la guían.

Ante todo, está claramente implícito en Amado Alonso (es su punto de partida) que si estudiamos la literatura es porque la literatura nos atrae *en cuanto tal*. Por tanto, lo que nos importa son los textos literarios en cuanto que son lo que son y no otra cosa. Es decir —extremando el caso en dirección de la que sería una de las tesis del “New Criticism” yanki—, en el mismo sentido en que nuestro interés no va dirigido a la vida de los autores, no nos interesarán, por ejemplo, sus ideas acerca de la literatura o las que fueron sus intenciones al producir un poema o una novela.

...en cada creación literaria lo que cuenta es lo que el poeta ha conseguido crear, no lo que sólo se ha propuesto si ha fallado en ello. Hemos de interpretar *lo que hay allí*, en el poema mismo (p.94)

Y “lo que hay allí”, lo que nos ha atraído hacia sí, es una “construcción objetiva”, un “sistema expresivo” (p.93).

La estilística estudia, pues, el sistema expresivo de una obra, de un autor, o de un grupo pariente de autores. Y sistema expresivo significa desde la *constitución y estructura interna* de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras y la eficacia estética de los juegos rítmicos (p.90).

Así, a diferencia de “la crítica tradicional”, que atiende a “los valores históricos, filosóficos o sociales”, la estilística “atiende preferentemente a los valores poéticos”, que son valores “*formales* (o *constructivos*, o *estructurales*, o *constitutivos*)” (p.81), porque una obra literaria es un “*sistema*”, una “*construcción total*”, una “*construcción funcionante*” (p.83). Términos todos estos (construcción, estructura, sistema...) que no podemos sino asociar con el formalismo ruso.

Y, en lo que me parece un claro eco de las páginas centrales de la poética del creacionista Huidobro, Alonso explica que un texto literario es “un objeto consistente en sí, una entidad con existencia propia, una construcción de sentido” (p.17). En el estudio de cualquier texto literario, por tanto, “cada uno de los elementos es estudiado y mirado en su papel estructural” (p.82).

Pero es aquí, precisamente cuando Amado Alonso emplea el concepto de estructura, cuando debemos ya notar una diferencia fundamental entre la estilística de Amado Alonso y ciertos momentos del muy posterior estructuralismo basado en la lingüística de Saussure: para Amado Alonso estos “elementos” (fonemas, léxico, metáforas, ritmos...) llevan (o traen) consigo a la obra literaria sus significados o contenidos. O, si se prefiere, y en términos de Saussure: su “valor” propio. Es decir, que su “valor” no es, como para Saussure, sólo relacional.

No elabora este punto Amado Alonso en detalle más allá de decir que “los contenidos [...] son formantes” (p.90); pero está claro que de aplicarse a la crítica literaria la idea de que las entidades de la lengua no tienen “valor” en sí, sino que su “valor” se encuentra estrictamente en sus relaciones (vacías de contenido propio cada una de las entidades) los textos literarios, como a menudo propusieron algunos posteriores estructuralistas, serían —en términos de Jakobson— combinaciones sin selección; i.e., relaciones sin contenido semántico. Nada más lejos de Amado Alonso.

Cierto que, como acabamos de oír, en la estilística “cada uno de los elementos es estudiado y mirado en su papel estructural”, pero esos “elementos” son lo que son en y por sí, tienen valores propios. De ahí, por ejemplo, que Amado Alonso escriba que “la estilística necesita tam-

bién estudiar los pensamientos y las ideas”, aunque, por supuesto, “no los estudia por sí [...], sino *como elementos expresivos*” (p. 91), donde ha de entenderse que “los contenidos mismos y su juego de calidades son también elementos expresivos” (p. 83).

Por lo demás, también en su estudio preliminar a la edición española del *Curso de lingüística general* queda explicado claramente su desacuerdo con Saussure respecto a la mutilación que del Lenguaje hace el suizo al eliminar de su estudio el Habla (“La lengua es el lenguaje menos el habla”, escribe de Saussure), terreno de lo individual donde se da, precisamente, la creación poética:

Saussure ve la complejidad del lenguaje tan bien como Vossler, pero la rehuye como objeto de estudio [...] Todo se paga: la lingüística de Saussure llega a una sorprendente claridad y simplicidad, pero a fuerza de eliminaciones, más aún, a costa de descartar lo esencial del lenguaje (el espíritu) como fenómeno específicamente humano (p.11-12).

Es cierto que, muy característicamente, Amado Alonso salva los aciertos de Saussure (“Después de estas críticas y su aceptación, ¿queda rebajada en su valor la distinción saussureana entre diacronía y sincronía? Al contrario, queda rectificada y depurada”, p. 20. Y, según lo dice al principio del Prólogo: Saussure “se salva de la liquidación del positivismo”, p. 7); pero Amado Alonso tiene muy claro que

la lengua sin habla no tiene existencia real en ninguna parte [...] sólo el habla da realidad a la lengua (p. 26).

2.3. Ahora bien —y aquí dejo esta línea tan recta que hemos venido siguiendo—, estos “elementos expresivos” nacen de “una visión intuitiva del mundo y de la vida” (p.91). Ni el formalismo ruso ni el posterior estructuralismo se ocupan del origen o de la razón de ser de una obra literaria, pero para Amado Alonso esto es de crucial importancia. A diferencia de un “New Critic” a quien una vez le oí explicar en una conferencia que, según la ley de probabilidades, si a un chimpancé se le diera una máquina de escribir por un tiempo infinito, acabaría forzosamente por producir un soneto idéntico a cualquiera de los mejores de Shakespeare, Amado Alonso no cree que una obra literaria sea una “estructura” en este sentido deshumanizado. Un poema es siempre un producto humano (producto del “espíritu” individual) y, en cuanto tal, nace de la intuición de un sentimiento, es la objetivación de un sentimiento (p.17), representa “un modo coherente de sentimiento” (p. 11). “Coherente” porque en una obra literaria “el sentimiento no es sólo-

mente vivido, pues todos vivimos sentimientos, sino a la vez contemplado y cualitativamente configurado por el poeta” (p.11).

Los formalistas rusos no entraban en estas cosas, que para ellos eran metafísica. Tampoco lo hace el posterior estructuralismo. Y es que, en mi opinión, aquí gravitan sobre la estilística de Amado Alonso no sólo el idealismo de Croce y de Karl Vossler, a quienes Amado Alonso remite (cf. p. 78), sino la teoría de la intuición de Bergson, dominante a principios de siglo pero de la cual no suele hablarse mucho respecto a su relación con la estilística, y a quien Amado Alonso, que yo sepa, no menciona, aunque su discípulo predilecto, Raimundo Lida, escribió sobre Bergson uno de los mejores estudios que yo conozca.

2.4. Lo que nos lleva a otra característica de la estilística de Amado Alonso: el valor central, ineludible, básico, que tiene para él lo que llama el “goce” o “delicia” o “placer estético”. He aquí algunas de sus frecuentes afirmaciones al respecto:

“El placer estético es el acompañamiento específico de la creación artística” (p.81-82); a la “obra de arte una cosa le será esencial: que nos cause placer estético” (p. 86); la obra de arte es una “construcción de base estética” (p.91) o de “goce estético” (p.97); etc.

La crítica tradicional —escribe Amado Alonso— se había “conformado con dar por supuesto el goce estético [...] La estilística [en cambio] se ocupa primordialmente de ese goce estético” (p.96); “todo se reduce, como *programa*, a apoderarse del sistema expresivo de un poema o de un autor para *llegar al íntegro goce estético*” (p.97). Así, la estilística “encara el estudio de cada obra, en cuanto creación poética, en sus dos aspectos esenciales: cómo está constituida, formada, hecha lo mismo en su conjunto que en su elementos, y qué delicia estética provoca” (p.82). Y como anticipándose a las quejas de Dámaso Alonso sobre nuestra imposibilidad de alcanzar el misterio último de la poesía, escribe lo siguiente:

Quizá es verdad que nunca llegaremos a la ardiente brasa de su núcleo [del íntegro goce estético, de lo “inefable”], pero podemos acercarnos a ella (p.97).

Ahora bien, ¿qué es *el goce estético*? Aparte de las propuestas de varios filósofos de reconocida importancia, se han escrito miles de volúmenes sobre el asunto y seguimos en las mismas: ¿es el “goce estético” algo innato al ser humano o es una adquisición cultural? Si lo segundo, ¿cómo puede pensarse en la universalidad de una estética cualquiera a

sabiendas de los cambios en la sensibilidad que se producen a lo largo de los siglos?; o, peor aún, ¿qué valor de universalidad puede tener una teoría estética occidental (la que sea), siempre eurocéntrica (arte o tragedia griega como modelos, Renacimiento, etc.), en la sociedad de la India, o de China, o de una etnia centroafricana? Y conviene también recordar la duda básica: ¿se produce el “goce estético” sólo frente a obras de arte o también frente a la naturaleza, o frente a la sonrisa de una persona querida?

Metafísica, dirían los formalistas rusos, idealismo inserto en una larga tradición filosófica que de ninguna manera es toda la historia de la filosofía. Por eso ellos, desentendiéndose del asunto, proponían que lo característico de la obra de arte valiosa es que produce siempre un “extrañamiento”; i.e. que nos hace ver las cosas como por primera vez. El “extrañamiento”, desde luego, parece ser algo mucho más “objetivo” y demostrable que el “goce estético”, pero no deja de ser también problemático cuando aplicado exclusivamente a la obra de arte “valiosa”. ¿Nos revela sobre la muerte más como si la sintiéramos por primera vez un soneto de Quevedo que presenciar inesperadamente una muerte violenta? Tal vez la diferencia sea, precisamente, el “goce estético”.

Pero de ser esto así, sería difícil proponer, como lo hace Bergson, que la creación artística valiosa nos hace intuir profundamente la realidad ya que tal vez el goce estético no sea sino una de las cosas del vivir, de igual trascendencia (o intrascendencia) que muchas otras: el placer físico del deporte, el gusto por los olores o por la actividad sexual, etc. Con lo que volvemos a lo mismo: ¿en qué se diferencia el goce que produce (en algunos) un prodigioso amanecer en la bahía de Topolobampo del que puede proporcionar (a algunos) un elegante y conceptuoso soneto de Sor Juana Inés de la Cruz?

Creo que el problema es insoluble. Por eso, y también porque hoy nos importa entender muy diversos discursos no necesariamente literarios, creo que —teniendo siempre en cuenta que “los contenidos son formantes”— pueden y deben interesarnos otros problemas: cómo establecer concretamente la relación entre un texto o una serie de textos y sus determinantes históricos; cómo, a partir de ahí, puede escribirse la historia de una literatura cualquiera; qué función estructural tiene la ideología en un texto determinado; por qué en un momento histórico cualquiera hay textos hegemónicos y textos marginales o, incluso, contestatarios; etc.

El rechazo del positivismo, que privilegiaba lo extra-textual como tal, especialmente las biografías de los autores, y se acercaba a los tex-

tos en busca de confirmación de datos biográfico-culturales laboriosamente descubiertos y conjuntados, fue absolutamente indispensable para llegar a entender la literatura como lo que es. Pero, inevitablemente, ese rechazo trajo en su primera etapa el abandono de cuestiones fundamentales como las que acabo de mencionar. Ya luego, en su segunda fase, los formalistas rusos iniciaron el acercamiento a varios de estos problemas. Pudieron hacerlo, en gran medida, por la presión del marxismo. La estilística hispánica, debido tanto a los contextos históricos en que se fue elaborando como al temperamento liberal de Amado Alonso (y de Dámaso Alonso), así como debido a la noción de “goce estético”, no llegó a plantearse rigurosamente estos problemas que, sin embargo, están implícitos en, por ejemplo, la obra de Vossler o de Spitzer, incluso en los grandes libros de María Rosa Lida. Lo que no excluye que, sin dejar lo fundamental de la estilística, y reconociendo sus limitaciones, no podamos nosotros volver una y otra vez a lo que, en mi opinión, es el problema central que plantea la literatura: cuál es su relación con otros modos de discurso.

3. En todo caso, y ya para terminar, quisiera insistir en que los parecidos entre la estilística y el formalismo ruso son evidentes. Pero si ello es así y el formalismo florece entre 1917 y los primeros años veinte, ¿para qué necesitamos la estilística? He dicho que ocupa un lugar importante entre las teorías literarias de nuestro tiempo; pero, ¿por qué?

Ocurre que el formalismo ruso apenas se conocía fuera de la URSS hasta finales de los años 50 y, más extensamente, los 60. Nosotros, en cambio, particularmente en Hispanoamérica, tuvimos la estilística a lo largo de los años cincuenta. De modo que, por ejemplo, cuando llegó el estructuralismo no sólo ya “nos lo sabíamos”, sino que teníamos la crítica a sus fallas, basadas no sólo en la teoría literaria de Amado Alonso sino en su crítica de 1945 a Saussure (crítica que, por cierto, tiene grandes coincidencias con la de Volosinov). Sin la estilística habríamos seguido hasta el estructuralismo en el positivismo de Menéndez Pidal, o dependiendo de los brillantes pero nada teóricos trabajos de, por ejemplo, un Montesinos, o un Casaldueiro. La estilística de Amado Alonso nos sirvió también, dicho sea de paso, como antídoto para los peores excesos formalistas de Dámaso Alonso.

He propuesto que el formalismo no se conocía fuera de la URSS en su día; pero no puedo evitar la sospecha de que existe alguna conexión entre la estilística y el formalismo. Debemos recordar que Amado Alonso cita a los fonólogos de la escuela de Praga, entre ellos a Jakobson, que

fue uno de los formalistas rusos y que, ya lejos de Europa volvería a la poética². Pero, además, el discípulo predilecto de Amado Alonso, Raimundo Lida, el hombre más sabio en cuestiones de teoría literaria que he conocido, era de origen checo y leía el ruso. No me extrañaría nada si resultase que Lida puso a Amado Alonso en contacto directo con el formalismo ruso.

Pero, en general, parece evidente que, a diferencia de lo que ocurre con la relación existente entre el positivismo español y el de cualquier otra parte del mundo, la relación entre las poéticas que proponían la atención a la forma no fue claramente directa. Sólo años después podemos ver lo que tienen en común y la importancia que tuvo cada una en su propio ámbito. El que luego el formalismo se hiciera famoso por el mundo y que la estilística siguiera siendo tan marginal como fue el formalismo en su apogeo es cuestión que tiene mucho que ver con la relación entre culturas hegemónicas y culturas periféricas o marginales. Pero eso sería asunto para otra trabajo.

2. Luego, en Estados Unidos, Amado Alonso hizo amistad con Jakobson.