

POR EL ESTILO

JOSÉ RICARDO MORALES
Academia Chilena de la Lengua

Sostiene Hölderlin, en *Las cartas de Jacobi sobre la doctrina de Spinoza*, que “producir un concepto antes de su objeto, como tener una voluntad determinada antes de que haya algo a lo que puede referirse, es absurdo”. Contrariamente, cabe también la ocurrencia de que exista algún objeto sin el término que lo designe, por lo que carecerá de comprensión, dado que conocer, en su sentido pleno, supone la capacidad de nombrar.

Esta segunda circunstancia, la de un objeto sin denominación específica, preocupó reiteradamente a Aristóteles. Así, en la *Retórica* (111, 1409 a 1), refiriéndose al peón, como un ritmo que empezaron a usar los oradores en tiempos de Trasímaco, advierte que “entonces carecían de nombre para designarlo”. Y por añadidura, en su *Poética* (1447 a 28), abunda en semejante prevención cuando dice: “Aunque el arte que se expresa únicamente con el lenguaje, en prosa o en verso, y que, en este último caso, combina metros distintos entre sí o emplea sólo uno de ellos, hasta el presente carece de nombre”. Para nosotros, el término genérico y esquivo que le faltaba no es otro, ciertamente, sino el de ‘literatura’.

De análoga manera, el concepto de estilo permaneció entre los griegos en estado de mera presunción o simple indicio, ausente aún el vocablo adecuado y conclusivo que lo caracterizara. De ahí que, para asediar ese objeto evasivo, recurrieron, sobre todo, a dos nociones, tanto aproximadas como aproximativas, *lexis* y *hermeneia*, aparecidas con alguna diferencia en el tiempo. La primera de ellas tiene mayor extensión que nuestro concepto de ‘léxico’, pues significa el discurso en su condición formal, y porque constituye una modalidad particular del *logos*, lleva consigo determinada “elección”, de manifiesto en el lenguaje empleado por el orador o

el escritor, que escoge, forja o relaciona con originalidad ciertos vocablos propios de su manera de pensar, a la que son inherentes. La *lexis* supone, pues, discernimiento, que se revela en el texto, y en el que radica la modalidad particular de éste.

Posteriormente a la *lexis*, con el propósito de cercar esa entidad inasible o larvada que para los griegos constituyó el estilo, recurrieron a la noción de *hermeneia* —‘explicación’, ‘interpretación’— destinándola a investigar la oratoria y las obras escritas, de acuerdo con los “vestigios” que en ellas hubiera de los principios que las originaron. Así que, en función de la *hermeneia*, el estilo se estima como “un hecho” que debe desentrañarse, hasta el punto de que dicha disciplina concluyó convertida en una analítica adecuada al objeto que trata. Conviene tener en cuenta que tales términos, *lexis* y *hermeneia*, relativos al concepto de estilo, figuraron asiduamente en tratados especiales, dedicados a establecer de antemano cómo debe hacerse la obra literaria: las llamadas *pragmateias*.

Ahora bien, si echamos por la calle de en medio y sistematizamos escuetamente el problema que nos ocupa, apreciaremos que en los aspectos del trabajo literario considerados por esta orientación, destacan las siguientes posibilidades:

1) Puesto que la obra literaria se ocasiona mediante cierta práctica o hacer, resulta necesario formular la razón del hacer mismo. Para ello, los antiguos escribieron diferentes *pragmateias*, en las que establecieron la doctrina del *saber hacer* y de *lo que debe hacerse*, de acuerdo con aquello que estimaron como “lo mejor”: la *idea* previa a la obra, el *modelo* preexistente, a los que había de aproximarse el texto. La suma de “preceptos” que constituye este tipo especial de tratado, corresponde a lo que después denominaron “preceptiva literaria”, es decir, un conjunto de normas destinado a concebir correctamente la obra. Puesto que la forma pertinente al modelo deseado es genérica, la propusieron como un *eidós* que anuncia e incluye todas las variedades posibles de la obra concreta, así como la idea de un objeto implica las diversas modalidades de éste. No cabe duda de que esta manera de pensar adopta un claro sesgo platónico, perdurable en los clasicismos de distintas épocas.

2) Como consecuencia de todo ello, el texto es *lo hecho* de acuerdo con las pautas establecidas en determinada *pragmateia*. En él se encuentra la *lexis* como su propia peculiaridad —estilo, dirán después—, que, además, singulariza al autor. *Lexis* significa así la particularización formalizada y en obra, efectuada por el escritor, de las normas conducentes al modelo requerido. Y porque el texto que de ello resulta es *único*, la forma perteneciente a la *lexis* —por cuanto representa la actualización y singularización de ciertos principios— se entiende como *morphé* o ‘ser así’, el *sic* de la obra

misma. Al proponerla con semejantes rasgos, *forma es temporalidad*, presentación ocasional y específica de una noción absoluta, que el autor convierte en obra. De tal manera, ateniéndonos a su condición temporal, la forma consiste en *el modo de hacer presente*, a lectores o espectadores, aquello que *tenemos presente* como lo mejor. O, si se prefiere, y para conclusión de este juego de proposiciones relativas entre sí, forma es la *actualización* de una manera de pensar la obra, fija y definida en ésta como particularidad única.

3) Por último, la *hermeneia* —así lo hemos indicado—, determina las reglas de interpretación del texto, en función de los principios que lo originaron. Representa, de ese modo, la aparición de la crítica en el proceso literario, con el carácter analítico y valorativo que le pertenece, refiriéndolo a *lo hecho*, a la *lexis*. Es, pues, un *a posteriori* que aprecia la obra según aparezcan en ella determinados apriorismos: aquellos establecidos de antemano por la teoría y el saber hacer que preconizan las *pragmateias*.

Mediante tales vicisitudes, en el campo literario se cierra el círculo del saber que han considerado actualmente algunos pensadores —Heidegger entre ellos—, pues la teoría es el punto de partida del texto y del juicio que merece, mientras que la crítica debe destinarse a revelar de qué manera se manifiesta determinada teoría, así en la práctica como en la obra. *Pragmateia*, *lexis* y *hermeneia* son los tres términos puestos en juego por los griegos para constituir la circularidad referida, y todos ellos anuncian, aunque de modo diverso, cuanto entendemos como estilo.

* * *

Sabido es que la noción de estilo se formuló en el latín de manera semejante a la empleada por quienes dicen que “la pluma” de cierto escritor, o “el pincel” y “el cincel” de tal o cual pintor y escultor, tienen determinados atributos. De ese modo, en el nombre del instrumento requerido por el arte suelen cifrarse las cualidades del artista que lo utiliza. Por ello, al autor que usaba el estilo —el punzón para inscribir los trazos de su escritura sobre la tableta encerada, dócil a la grafía—, le perteneció, como obligación primera, la de poseer un estilo literario propio, que lo caracterizara plenamente y en el que se manifestaba su persona. De ahí proceden las consabidas palabras de Buffon, que corroboran tardíamente estas ideas: “El estilo debe grabar los pensamientos”, afirma en su discurso de ingreso en la Academia Francesa, y añade que “el estilo es el hombre mismo”, en el sentido de que “la verdad” literaria y personal que aquél comporta, cuando es “elevado, noble o sublime”, no puede modificarse, al contrario de lo que ocurre con los conocimientos o los hechos pertenecientes “al fondo del tema”, que están “fuera del

hombre” y por ello permiten cualquier manipulación. Todo esto, si bien añejo y trillado, trae consigo muchedumbre de problemas relativos a la grafía y al estilo, que merecen nueva consideración.

Cabe suponer que las palabras, además de referirse a cuanto les corresponde, dicen o indican, ante todo, de sí mismas. En este acuerdo, los vocablos, estimados en su doble “vocación”, tanto evocan como invocan, pues llevan consigo su historia, dependiente a la par del sentido de la raíz en que se originaron y de las acepciones posteriormente adoptadas, según sean las distintas “acepciones” que les afectaron con el tiempo. Cada conjunto de ideas y de términos, conexos porque proceden de la misma raíz o de raíces afines, constituye aquello que denominamos “un campo semántico”. La importancia de esta relación posible entre los términos del lenguaje es capital para el pensamiento contemporáneo, hasta el punto de que como el hombre es el ser que tiene la virtud de otorgar o descubrir determinado sentido a cuanto aborda o pretende, las ciencias humanas tienden a convertirse en semánticas, puesto que a todas ellas les pertenece cierta condición significativa. De ahí procede la atención que en nuestros días se presta a la semiótica, como teoría general del signo, haya o no en ello alguna exageración o algo de moda.

No obstante el desarrollo actual de las ciencias del lenguaje, y aunque solemos referirnos al mundo “desde” las palabras —e incluso lo producimos con ellas—, casi nunca decimos nada “de” ellas. La avasalladora usualidad, indicio de nuestro tiempo, la prisa que lo caracteriza y el generalizado empleo técnico de *lenguajes sin idioma* o particularidad propia —*idios*—, impiden apreciar, cada vez más, qué revelan de sí mismas las palabras. Hasta desconfiamos de aquellas que adoptan una acepción diferente de las habituales, no sólo por el esfuerzo a que obliga su nueva carga significativa, sino porque ésta las aparta de su uso acostumbrado, privándolas de la inmediatez instantánea que hoy requiere la llamada “comunicación”. Si es así, nada conviene menos a nuestro presente que el poseer un estilo propio y diferenciado. Subsumidos los vocablos en determinados modelos lógicos, han de conducir un mensaje fácil, de un emisor a un receptor o destinatario que los comprenda sin el menor esfuerzo ni vacilación alguna. Cualquier trabajo que suponga entender la palabra como tal, en su colorido particular o en la profundidad de su ontogenia, impide la comprensión cómoda de cuanto designa, así que parece preferible “pulsarla” como un botón que produce cualquier sonido habitual —el timbre de la puerta, por ejemplo—, al que acudimos con reflejo tan condicionado como incondicional. De este modo, según ahora se emplean, pareciera que el fin de las palabras es hacerlas circular mediante la supuesta “comunicación”, que en vez de poner algo auténtico “en común”

entre quienes la practican, acaba convirtiéndolas en mero signo de trueque, dotado de muy escasa significación. Y como de esta manera son casi “insignificantes”, poco nos puede extrañar que no se las considere. Sucede, pues, que así como nadie se detiene a observar una por una las monedas acuñadas que pasan de mano en mano, las palabras, al igual que tales piezas, tienen valor, sobre todo, por su condición de “circulante”. Sin embargo, pese a la tendencia referida, propia de la actualidad —¿o quizá debido a ello?—, conviene detenerse sobre el término que nos ocupa —el estilo—, “parándonos a pensarlo”, con el ánimo de re-parar adecuadamente respecto de su complejidad.

* * *

La noción plena de estilo —ya está dicho— se origina en el campo literario. Y como surge en función del estilete que le da nombre, lleva consigo ciertas posibilidades que la caracterizan y la limitan a la par: aquellas correspondientes a la raíz indoeuropea *steig* (germánico, *stig*), según su significado de pinchar o picar, al que se suman los de distinguir, fijar, estimular e instigar. Los términos que de ella derivan, abren así distintos caminos en el campo que les pertenece y orientan el pensamiento en algunas direcciones que atañen directamente al concepto aquí tratado, como comprobaremos a renglón seguido.

Lo agudo (*tigmá*, sánscrito) y la picadura o pinchazo (*stigma*, griego), expresan la marca puntual que fija y determina cuanto se pretende, con sentido de posesión o propiedad y aun de señal ominosa, denigrante (tatuajes, marcas a fuego, etc.). Este significado primario reaparece después en dicho vocablo griego, *stigma*, cuando nombra la ‘puntuación’ ortográfica, destinada a precisar el sentido de frases o períodos, con lo que se reitera que “la puntualización” trae consigo determinada claridad y con ella la posesión comprensiva del concepto formulado. Tal vez por análoga razón, tiempo después, en la lengua imperial romana, se usó *interpunctus* como sinónimo de *distinctus* —término que pertenece también a la raíz referida—. Añádase a esto que, en español, ‘estaca’ —otro derivado de dicha raíz— es el “puntal” que sirve para delimitar terrenos, diferenciándolos puntualmente. En tal sentido, aunque en otro orden de cosas, el antiguo *gnomon* cede su nombre a la varilla del reloj solar —el ‘estilo’, del que se hace sinónimo—, porque da “conocimiento” (*gignosco*, griego; *gnosco*, latín) del tiempo puntual, de la hora “en punto”, mediante la sombra de su aguja proyectada sobre un plano.

Por añadidura, aun cuando quede en mera suposición, el ‘estípite’ —la pilastra que por estrecharse en su base semeja mucho a la estaca—, así como el ‘estipendio’ —una moneda romana marcada, *signata*, es decir,

diferenciada— y tal vez ‘estipular’ —relacionado con el vocablo anterior, pues equivale a fijar o establecer un trato con claridad—, constituyen un área de significados concomitantes, aunque proceden de raíces distintas, que puede tener relación con la perteneciente a la raíz aquí tratada. Sea de ello lo que fuere, el estilo —entendido en su sentido literario—, a la manera de los vocablos antedichos, fija, marca y puntualiza, y acepta el nombre del instrumento que traza la escritura, porque a éste, con todas las diferencias, podemos atribuirle análogas cualidades.

Es posible deducir de todo ello que una particularidad de la forma, correspondiente al estilo literario, se produce al quedar puntualmente claro el texto, revelándose en aquellas que pueden denominarse *las formas de la puntualidad o de la agudeza*, sobre las que, al parecer, se hizo muy poco caudal. Habría que remitirse para ello a Baltasar Gracián, quien, con su *Agudeza y arte de ingenio*, propone el *genus* y el sentido de la obra literaria puntualmente, agudamente. Incluso, para corroborar su interés sobre ese tipo de formas, en otro de sus ensayos, *El discreto* —que debe ser entendido como “el distinto”, “el diferenciado”—, acuesta dicha puntualización hacia la vida humana, al afirmar que “no se nace hecho”, pues “todos se van haciendo hasta llegar al punto de su perfección”, para concluir que “no hay bastante aprecio para un hombre en su punto”. Así que el “estar en forma” —un giro al que recurren los atletas y que propició a su modo Ortega—, también lo hizo suyo Gracián, aunque extremándolo, al estimarlo como un estar “en sazón”, “en su punto”, con el que el hombre se sobrepuja, excediéndose a sí propio en el límite de sus posibilidades, para culminar la vida puntualmente, en el ápice de su ser.

Respecto de estas condiciones puntuales y apicales de la forma, conviene tener presente que el mencionado “punto de perfección” lleva consigo la necesidad de in-stigar y estimular a la persona —dos derivados de la raíz—, mediante modelos adecuados de conducta, para que logre su culminación en vida y obra. A este propósito dedicó Gracián varios de sus tratados principales. Además, al formular el referido punto límite, lo asocia a la exigencia clásica de perfección —literalmente, ‘lo mejor hecho’—, que debe producirse de acuerdo con normas previamente expuestas. En este orden de cosas, todo aquello que logra su punto de optimalidad, ni que decir tiene que ya no puede superarse o mejorar, por lo que ha de mantenerse fijo. De ahí procede el propósito, patente en los artistas clásicos, de convertir sus obras en entidades inmodificables, “sujetas” a medida y proporción, establecidas de antemano como las únicas válidas.

Pero en el campo aquí abordado —el de la fijación y la puntualización—, si entendemos el estilo de diferente manera, estimándolo según su condición instrumental, se nos presenta un gran ruedo de modalidades

expresivas, cercanas y afines a las que hemos llamado “las formas de la agudeza”.

En principio, cabe estimarlas como *las formas de la “estilización”*, ya que son relativas al instrumento que produce la escritura, aunque se manifiesten con otros medios y posibilidades. Suele predominar en casi todas ellas la linealidad de los rasgos, perteneciente a la escritura, que inscribe o representa el mundo con recurso a una de las primeras abstracciones, la del trazo, que con su esquematismo y sutileza transforma incluso la materia corpórea y consistente en un puro perfil, el del dibujo, con el buido camino de la línea. “Dibujar, dijo en una ocasión Paul Klee, es sacar una línea de paseo...” Y es que la línea, en su libre vacación imaginaria, per-fila todo lo real con el dibujo.

Notemos al respecto, que, en nuestro idioma, la palabra di-bujo se forma refiriéndola a la tableta de boj (*buxus*, latín), sobre la que abre los surcos lineales el buril. Así que, en español, el término que alude al arte de la línea, delata el origen material e instrumental de éste, próximo al de la escritura. A diferencia de ello, sucede en otras lenguas —inglés, francés o italiano— que el nombre de ese arte remite a lo mental, a la intención previa a los trazos —el “designio”—, que culmina en las actuales artes del “diseño”.

En tal sentido, si estimamos otros aspectos instrumentales de la forma producida con incisiones o cortes, sea por deslizamiento o a golpe, comprobaremos que *en este campo “cisorio” —el de la pre-“cisión” lograda con trazos o rasgos—, se constituye y aparece el signo.* (De la raíz *sek*, indoeuropeo occidental, deriva *signum*, latín, talvez a partir de *sek-nom*. Aun cuando Benveniste, como recuerdan Ernout y Meillet, estima que proviene de “el objeto que se sigue”, es decir, “la insignia” o “enseña”, deducido del griego *sēma*). Como quiera que sea, el signo es una entidad originada en *la estilización*, según las variadas modalidades instrumentales que suele adoptar ésta, cercanas a las del “estilo”. Figuran entre ellas, “la acuñación” —efectuada primitivamente con el punzón usado para amonedar—, además de todas las expresiones gráficas, ocasionadas con los rasguños o arañazos del *grapheion* —punzón en griego—, origen del término *gramma*, con el que se mencionan a la par el dibujo y la letra. Por último, puede incluirse también “el carácter”, en cuanto signo gráfico que asume, entre otros muchos, los atributos de ‘aguzar’, ‘tallar’, ‘grabar’, ‘inscribir’ y ‘acuñar’, constituyentes de la constelación de nociones aquí expuesta.

De manera que en todas estas posibilidades instrumentales, propias de *la estilización* —sean puntos o rasgos, perfiles o surcos, buril que graba o golpe de troquel, y aun sello y tipo que marcan, estampan o imprimen—,

aparece la necesidad de diferenciar, definir o fijar, para establecer con de-cisión el pensamiento, "significándolo".

* * *

Semejante sentido aclaratorio, que atribuimos al estilo y a la estilización, también se encuentra, como es obvio, en el término latino *di-stinguere*, procedente de la misma raíz. A este propósito, recordemos que Aristóteles cifra la perfección de la obra literaria en la claridad. Por ello, al tratar la índole de las palabras, censura el sentido ambiguo de las que llama *homonimias*, explotadas por los sofistas para confundir a su auditorio (*Retórica* III, 1404 b 38). Además, sostiene que el *logos*, en cuanto estilo, "para ser bueno debe ser claro" (*Retórica* III, 1404 b 2), así como la *lexis* (*Poética*, 1458 a 18); de ahí que a ésta la considere insatisfactoria cuando conduce a lo indefinido. Por tales razones, el estilo supuestamente mejor es el delimitado: aquel que se diferencia en períodos. "Llamo período —dice al propósito— a la porción del discurso que tiene principio y fin, y que a su vez no es demasiado extensa, para poder captarla de una sola ojeada" (*Retórica* III, 1409 a 35. En su *Poética*, capítulos 7 y 24, insiste sobre ideas similares). Con estos y otros asertos, la teoría aristotélica de la *lexis* propone las consabidas nociones clásicas de "forma cerrada" o circular —a la que aludirá después Demetrio en su tratado *Sobre el estilo*, 11—, y aun de porción y pro-porción. Semejante manera de pensar —que aclara y distingue, o que separa partes, haciéndolas necesarias, por cuanto son relativas entre sí—, se halla presente en gran parte de la teoría de las artes establecida durante la Antigüedad, e invade la noción de estilo, subordinándola al clasicismo que implica.

Así lo corroboran los retóricos latinos, quienes, al emplear sinónimos para referirse al estilo, recurren a términos característicos del clasicismo, tales como *concinnitas* —configuración—, *modo*, *genere* y *ordo*. Y por si hubiera duda de esta invasión del clasicismo sobre el estilo, siglos después, en el Renacimiento, los arquitectos italianos, para calificar sus edificios, acudieron también a los términos acreditados por la retórica grecolatina. De tal manera, Bramante usa *ordo* como 'estilo', y León Bautista Alberti pone en juego los conceptos de *concinnitas* y *finitio*, cuando define su propio arte: el clásico. Dicha identificación de clasicismo y estilo, originó después las fundadas reservas y objeciones que afectaron a éste, descalificándolo algunos teóricos como concepto válido para la historia del arte (Tylor, Kubler), llegándose a negar su existencia por aquellos pensadores que no acertaron a formular una noción del estilo ajena a las proposiciones aristotélicas. Sin duda que la condición propia del clasicismo, que

aclara, ordena y regula, coincide con las posibilidades de precisión y puntualización atribuidas al estilo —tanto en su idea primera como en el instrumento que lo origina—, potenciándolas inclusive. Esto aceptado, en vista de que en el estilo se encuentra en germen cuanto culmina en el clasicismo, no ha de extrañarnos que sufriera el predominio clásico ya mencionado.

De modo que llegó a estimarse como “el” estilo, por excelencia y con exclusividad, aquel perteneciente al arte clásico. Aunque, ni que decir tiene, no todo en el arte es clásico ni, tampoco, el estilo puede formularse sólo desde los puntos de vista correspondientes a “un” estilo. Cuando esto ocurre, se generaliza determinada particularidad, desorbitándola y convirtiéndola en la explicación única de cuanto se quiera, originándose, por esta vía de la extralimitación, muchos de los errores capitales que haya habido en la historia del pensamiento. Entre ellos, puede figurar éste que subordinó el estilo al arte clásico. El orden de esos factores es contrario —dado que la extensión lógica correspondiente al estilo es mayor que la del clasicismo—; por ello, altera “el producto”...

* * *

A partir de *di-stinguere* puede significarse de otro modo la relación establecida en la Antigüedad entre estilo y clasicismo, puesto que ambos estrecharon más sus vínculos al situarse en ellos una aspiración común hacia *lo superior*. Tal sucede cuando la *lexis* define formalmente el significado y alcanza su grado más alto: aquel en que “lo distinto” culmina en “lo distinguido”. A su vez, semejante “distinción” remite hacia “lo elevado”, “lo sublime” —dicho sea con el nombre del conocido tratado de Longino—, cuando “la elección”, en que se funda la *lexis*, logra resolverse en “elegancia”. Por último, dicha tendencia hacia la altura se refrenda en “la etiqueta” —vocablo perteneciente a la modalidad germánica de la raíz aludida—, que en su significado habitual representa el marbete destinado a “definir” el contenido de un envase, mientras que su acepción más elevada indica “lo que se estila” en ceremonias y solemnidades, ritualizadas, fijas, con las que supuestamente culmina el trato humano. El proceso, en este caso como en los anteriores, consiste en diferenciar cuanto se quiera y en exaltarlo después, a partir de su propia diferenciación.

Esto es “clásico”, sin duda, y si hubiese alguna duda, convendremos en que, al menos, es aquello que los clásicos supusieron de su arte. Esto no merece duda, pues estimaron el suyo como el mejor de los posibles. Y si hubiese alguna más —nunca faltan—, basta sólo recordar que clásico significa cuanto es ‘de primera clase’, con un término surgido en la lengua

castrense romana, que estableció con precisión puntual sus propios rangos. En este sentido, puesto que a la muy rancia idea de “tener clase” le corresponde por inherencia la de “tener estilo”, es comprensible que el clásico se aceptara como el estilo por antonomasia.

Semejante subordinación al clasicismo —ahora expuesta en función de “lo elevado”—, orienta, desde el comienzo, la “clasificación” de los estilos, según el nivel de excelencia que posean, en el que se representa el mayor o menor grado de aproximación respecto de la idea o el modelo deseable. Así procedió Demetrio en su tratado *Sobre el estilo*, en el que contrapone “el llano” al “elevado”, tanto como a sus derivados respectivos, “el elegante” y “el vigoroso”. También se manifestó la tendencia referida en los retóricos latinos. Entre ellos, Cicerón propone tres variedades de estilo: *gravis* (*grandis, vehemens*), *medius* y *subtilis* (*tenuis*), para acreditarse definitivamente el procedimiento durante la Edad Media, con la invención de la llamada “rueda de Virgilio”, en la que las antiguas modalidades del estilo —simple, templado y sublime— se sistematizaron a partir de las obras principales del poeta. Como puede comprobarse, en estos y en otros casos, el clasicismo brindó la pauta obligada para apreciar el estilo.

* * *

Por último, dicha noción de *di-stinguere* lleva también consigo la posibilidad de diferenciar el estilo de determinado autor, apreciándolo en su singularidad. Esta posición se encuentra todavía vigente en la estilística contemporánea, al proponer el estilo como “la diferencia” o “apartamiento” (*écart*) de ciertas obras respecto de otras maneras de escribir, habiéndose convertido, además, en un lugar común, reiterado hasta el hastío por los autores más diversos: Goethe, Valéry, Spitzer y Derrida, entre ellos.

Conviene destacar, sin embargo, que el estilo, concebido de este modo, representa “la identidad” de la obra literaria, en cuanto se diferencia de otras entidades de la misma índole. Así entendidas, “identidad” y “diferencia” —unificándose ambas, en vez de constituir una oposición—, pueden originar diversos contrasentidos. Porque las obras pertenecientes al mismo orden —o estilo—, han de ser diferentes entre sí, en cuanto poseen “estilo”, que es, a su vez, “diferencia”... En ese caso, no podrá especificarse la particularidad estilística de dichas obras, respecto de otras que posean idéntica condición de singularidad plena. Además, de ser así, el orden que sirve de referencia para relacionar cada obra con las restantes, se encuentra constituido por una suma de particularidades tales que niegan el concepto de orden, ya que la unidad de éste se funda sobre la diversidad de sus ingredientes. Por último, si en determinado orden *todo* fuese

diferencia, nunca podrá reconocerse la identidad que acredite a cada una de las entidades que lo integran. El espíritu de Epiménides, el cretense, y el de su consabida paradoja, parecen rondar de cerca al hallarnos en semejante coyuntura.

Contrariamente, para salir del embrollo, es posible establecer la pretendida singularidad de la obra "con estilo" al compararla con otras carentes del mismo, es decir, las semejantes entre sí, dado que en esta posición "estilo" significa "diferencia". Sin embargo, al proceder de esta manera, nos limitaremos a afirmar que la obra con estilo es distinta de las que no lo tienen y, de tal modo, en vez del espíritu de Epiménides, será el de Pero Grullo el que ronde por los alrededores, pues no habremos dado ni un paso resolutivo del problema. Puestas así las cosas, sólo nos resta aceptar el buen sentido del habla corriente, cuando concluye en tales ocasiones que "para ese viaje no se necesitan alforjas".

No obstante, la aporía o callejón sin salida en que se encierra esta manera de establecer la oposición entre "identidad" y "diferencia" cabe resolverla con otra consideración del tema. En lugar de suponer que el estilo "es" diferencia, aceptemos que se cifra sobre el aspecto común de obras diversas. Al pensar de esta manera no se trata, en modo alguno, de darle la vuelta al guante. Ni mucho menos. Pues aunque no se haya tenido en cuenta, esta posición delata el predominio del *eidos*, o sentido genérico de la forma, sobre la *morphé*, entendida como la configuración particular o "ser así" puntual de cada obra. Con tal criterio, el estilo se establece sobre determinados rasgos de semejanza, en los que se reconoce cierto "sentido común" entre las obras, aun cuando pertenezcan a diferentes artes.

Al aceptar esta vía generalizadora, en vez de atenerse a la singularidad de cada obra y a la de su autor, el estilo se convierte en una noción primordial, común a toda la historia del arte. De ese modo, el concepto aparecido en la teoría literaria de la Antigüedad acabó transformándose en una categoría histórica que dio su razón de ser a muy extensos conjuntos de obras artísticas análogas. Y como las ideas surgidas en esta orientación tuvieron considerable latitud, llegaron a revertirse sobre la ciencia y la historia literarias, a la inversa de cuanto había ocurrido anteriormente. Tal sucede en algunos tratados actuales, que recogen a su modo las nociones de la teoría general del arte, para explicar con rigor los estilos especiales de diversos escritores. Entre ellos, los trabajos de Strich, Nohl, Walzel y Hatzfeld dan fe sobrada de nuestros asertos.

Por otra parte, la tendencia señalada no significó tan sólo el paso de lo particular o característico de un escritor o de un texto a lo universal del arte todo en el que se incluía, sino que supuso, además, otra generalización: aquella que permite aceptar la existencia del estilo fuera o lejos, y

aun “en contra” del arte clásico. Podrá argüirse que desde antiguo había grados diferentes del estilo —tal como ya expusimos— y que, entre ellos, los situados en el nivel más bajo son distintos y aun opuestos al clasicismo. Sin embargo, las jerarquías con que se diferenciaban tales estilos en los tratados retóricos, tuvieron como punto de referencia los más elevados o superiores —es decir, los clásicos—, representantes del estilo por antonomasia. Mientras que, al contrario de esto, la orientación que acabamos de exponer no impone valoraciones en función de los estilos, así que ninguno de ellos puede estimarse como superior a otro, ni, desde luego, debe aplicar sus especiales puntos de vista a los restantes, para apreciarlos o descalificarlos.

De este modo, si el escritor “con estilo” —entendiéndolo en su particularidad específica— vino a ser “un denominador poco común”, reconocible en la singularidad de su obra, mediante la posición ahora considerada, el estilo se convirtió en “el denominador común” de las obras de un tiempo, según los aspectos semejantes que posean. Así lo establece nuestro idioma, cuando al referirse a obras análogas —y aun a cosas o conductas parecidas—, afirma que son “por el estilo”. La identidad de cada una se funda, con este criterio, sobre el conjunto de caracteres que comparte con otras, en vez de hacerlo respecto de ciertos rasgos exclusivos y excluyentes.

Sin embargo, el estilo establecido en tales condiciones, no debe convertirse en “un lugar común” que arroje a la comunidad de su fosa el arte entero, sin distinguir la propiedad especial de cada obra, como hicieron los historiadores del arte que aplicaron al estilo categorías estables e intemporales. Los objetos constituyentes de estilo nunca poseen singularidad absoluta ni universalidad plena, puesto que son históricos. Por ello, nuestra tarea presente puede consistir en *historizar el estilo*, privándolo de la substancialización a que fue sometido, tanto por quienes lo destinaron a valorar las obras de arte con normas clásicas, totalizadoras, como por los que terminaron convirtiéndolo en un mero instrumento taxonómico, destinado a clasificar grupos de obras semejantes, sin preguntarse, ni por error, sobre el motivo de ese parecido. En el supuesto de que las obras se parezcan, debemos dar razón de su similitud, y si fuesen diferentes, nos corresponde explicar su excepcionalidad, al hacer relativos entre sí ambos extremos de identidad y diferencia, ya que ninguno de ellos, por sí solo, puede dar cuenta certera de las obras artísticas.