

LENGUAJE Y LITERATURA *

Cap. I. *El lenguaje literario*

a) *Frase auténtica real, frase real inauténtica (pseudofrase) y frase auténtica imaginaria.*

Frase real auténtica es aquélla que como producto sensible de la acción comunicativa del hablante (emisor de signos) hace efectiva la comunicación, causando en el oyente (destinatario) la percepción y aprehensión de ella como signo comunicativo. Producción y percepción de la frase determinan el ámbito de la situación comunicativa, ámbito que puede ser el de una proximidad de mutua percepción de hablante y oyente, o bien más amplio, espacial y temporalmente (frases escritas, grabadas, etc.).

La frase real auténtica puede hacerse presente por sí misma o por medio de un representante. Si relato a alguien un diálogo que he tenido con un tercero y en estilo directo digo: "El ha dicho: 'Pedro es mi amigo'", la frase "Pedro es mi amigo" que *yo* pronuncie hic et nunc como parte de mi relato, no es una frase real auténtica sino el representante de una frase real auténtica de aquel tercero. La frase "Pedro es mi amigo" pronunciada por mí en relato directo, aquí y ahora, es, por cierto, un *signo*. Pero no es un signo *lingüístico*. Si lo fuera, significaría que *Pedro es mi amigo*, lo cual evidentemente no es el sentido de lo relatado ni de este signo no lingüístico. El signo no lingüístico "Pedro es mi amigo" *significa* (refiere a aquello de lo cual es signo, lo representa) de un modo diverso del modo de signi-

* Parte Tercera del libro *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y esté-*

tica, que será publicado próximamente por la Universidad de Chile.

ficar lingüístico: en su gestión de signo, no median las esferas ideales del significado inmanente del signo lingüístico. Este signo no lingüístico *reproduce realmente* aquello de que es signo; la *imitación* de lo representado no es aquí una dimensión semántica sino el ser mismo del signo. (Si entiendo bien a Ch. S. Peirce y a Ch. Morris, este signo cabría bajo su concepto de signo icónico —“iconic sign”¹—, concepto que ha creado Peirce.) El signo lingüístico es *símbolo* e imitación sólo por medio de su significación inmanente. Entre el signo sensible lingüístico (meramente convencional) y la cosa significada, media la significación inmanente (no meramente convencional sino mención in specie de la cosa). La frase que es representante de otra no significa de este modo, y por eso puede decirse, en este sentido, que no es signo lingüístico.

Ahora bien, la posibilidad así testimoniada de pronunciar (o escribir) frases que no son tales, sino representantes de auténticas frases, permite poner en el ámbito de la comunicación *frases imaginarias*. Esto es, nos es dado pronunciar pseudofrases que representan a otras auténticas, pero irreales².

La virtud de la pseudofrase es hacer presente una frase auténtica de *otra* circunstancia comunicativa (real o imaginaria). Comprender la frase representada (es decir, hacerse cargo de sus dimensiones semánticas) equivale a imaginar su situación comunicativa, a *imaginarla en* su situación comunicativa. En el ejemplo que antecede, la situación que hay que imaginar está determinada por la mención explícita del hablante y del oyente. Esta ubicación o determinación de la frase representada, como imaginaria, por medio del contexto

¹ CHARLES MORRIS: *Signs, language and behavior*, Glossary.

² El fenómeno de esta pseudofrase es diverso, por cierto, del fenómeno de la simple frase subordinada, para la que evidentemente no rige en general lo establecido aquí. Las frases-ejemplos, como las que aparecen en textos científicos sobre lenguaje, son, naturalmente, pseudofrases que significan icónicamente frases imaginarias.

No es lícito deducir que todas las frases escritas o grabadas sean pseudofrases, representantes de otras dichas auténticamente. Quien escribe produce signos gráficos para comunicarse mediante ellos y, obviamente, al hacer-

lo no *pronuncia* frases con el mismo fin. Quien graba en cinta magnética o similares un mensaje, pronuncia efectivamente, en algún sentido, “frases”, pero lo que él pronuncia (estas “frases”), *hic et nunc*, no es evidentemente frase auténtica, signo sensible para un destinatario (ni es producido con esta conciencia), sino medio para producir signos sensibles. La “frase” dicha ante aparatos de reproducción no es un signo sensible sino un medio para producir el signo sensible; otra especie, pues, de pseudofrase, no reproductivo-representativa, sino productiva; esta pseudofrase no es signo intencional.

que constituye la situación comunicativa actual, es, digámoslo así, su situación y condición naturales.

b) *Literatura como lenguaje imaginario.*

Lo asombroso, frente a esto, es la aparición de pseudofrases sin contexto ni situación concretos, es decir, de frases representadas imaginadas sin determinación externa de su situación comunicativa. *Tal es el fenómeno literario*³. Aceptar como lenguaje tales frases, atribuirles en general sentido, es la convención fundamental de la literatura como experiencia humana.

Al leer un poema adecuadamente, no aprehendemos los signos gráficos como frases (de una misiva, por ejemplo) sino como pseudofrases, sin contexto ni situación concretos, que representan frases auténticas imaginarias. La "situación" de todo poema es sólo simplemente el ámbito del espíritu; su contexto es la implícita determinación de ser un poema (a veces explícita en el título o el anuncio). Nuestra lectura se realiza en el esfuerzo de comprensión de estas frases imaginarias que, en cuanto a su (ausente) predeterminación situacional, nadie dice a nadie en ningún lugar. Comprenderlas es, pues, imaginar su situación sin determinaciones auxiliares, es decir, desplegar la situación inmanente a la frase, proyectar la situación desde su medio, el productor desde su producto, el objeto desde su descripción.

Toda frase representada tiene como tal una situación imaginada, pero sólo la frase literaria tiene una situación imaginada sin determinaciones accesorias. Literatura es el puro desarrollo de la situación inmanente a la frase.

La situación concreta de la lectura literaria puede ser definida como una situación concreta de "lenguaje" o comunicativa en que sólo hay pseudofrases. ¿Es ésta una situación comunicativa? Lo es, pero no es una situación comunicativa lingüística. El lector no es destinatario de frases del autor sino de pseudofrases. Las frases auténticas imaginarias representadas por éstas no son, como frases auténticas, frases del autor, en el sentido de que no son productos sensibles de acción comunicativa suya (mal podría un ser real decir frases imaginarias). Lo que el autor nos comunica no es una determinada situación (situación comunicada) a través de signos lingüísticos reales,

³ Fenómeno literario es siempre en este estudio la esencia dada al lector en

la lectura estética, en la obra como objeto artístico.

sino signos lingüísticos imaginarios a través de signos no lingüísticos. Es decir, que el autor no se comunica con nosotros *por medio* del lenguaje, sino que *nos comunica lenguaje*.

* * *

La relación del autor con su obra es, pues, aunque comparable, diversa de la relación del hablante con sus frases. La obra *no* es *sintoma lingüístico* del autor, como la frase del hablante. La obra no “*expresa*”, *en este sentido*, al autor. Por cierto que sí lo expresa o pone de manifiesto de otro modo, como en general el producto al hacedor. Pero entre el autor y el lenguaje de la obra no hay relación de inmediatez, como entre el hablante y lo que dice.

Como lo comunicado es lenguaje (imaginario), la situación comunicativa lingüística, imaginaria, significado inmanente de tales frases, no incluye ni a autor ni a lector, es decir, es objeto trascendente para ambos. Apelación, expresión e indicación lingüísticas no tienen lugar en la comunicación literaria, que, como se mostró, no es lingüística. Pero, como funciones imaginarias del lenguaje comunicado, constituyen objeto de contemplación para el lector —y para el autor en cuanto lector.

En el hablar corriente, hay conciencia de las potencias semánticas inmanentes del signo, las cuales son usadas prácticamente, es decir, devienen subordinadas a la situación concreta. Si el uso de tales dimensiones internas es en extremo reflexivo, diremos que tal hablar es *retórico*. *Poético*, en cambio, no será *uso* alguno del lenguaje, sea reflexivo o espontáneo. El lenguaje es objeto de la poesía, o la poesía es el lenguaje mismo como objeto ⁴. Lo que acabamos de afirmar es, sin embargo, equívoco e inexacto. Debemos decir: no hay *uso* poético del *discurso*. Todo discurso es *uso del lenguaje* (esto es, del saber la lengua y del saber usarla). El discurso, además, se usa prácticamente y tiene *funciones* (que hemos estudiado). Ahora bien, podemos hablar de un *uso poético* del lenguaje, pero no de un uso poético del discurso: pues el discurso mismo, si imaginario, es el uso poético del lenguaje y

⁴ J. P. SARTRE admite esta conclusión (conquistándola sólo a medias filosóficamente en el despliegue del fenómeno) sólo para la poesía lírica, incluyendo a la novela y al teatro, junto al periodismo y otras formas de “littérature”, entre los *usos* del lenguaje,

con fines concretos. Su ensayo (*¿Qué es la literatura?*) es lo bastante laxo como para no poner en riesgo de quedar en descubierto ante sí misma a la vaguedad de concepción que posibilita tales confusiones.

no es, a su vez, usado poéticamente, como si los fines poéticos estuvieran más allá del discurso. El discurso imaginario es la poesía misma. Y la poesía no es práctica sino teoría, visión. Se podría decir que la poesía tiene “funciones teóricas”, pero esto sería tautología encubierta y sin valor: equivaldría a decir que poesía es poesía. Ciertamente, la poesía puede tener, por adición y externamente (no intrínsecamente), función práctica, fines no teóricos sino apelativos. En rigor, toda comunicación de poesía (declamación, impresión, etc.) es acto práctico.

No es lícito decir que haya una “función estética” del lenguaje, *como una cuarta función situada en el mismo plano de las tres estudiadas*. Sí puede decirse que la hay en otro sentido: el lenguaje (como *capacidad* del hombre) posibilita a éste para dar forma a la materia de interioridad, esto es, posibilita intuiciones, y así podría hablarse de una eventual función estética del lenguaje. Pero el discurso actual no tiene *función* estética: es, si imaginario y objeto de contemplación, *en sí* el fenómeno estético. En cambio, no cabe decir que el discurso *real* sea en sí su efecto práctico, ni la interioridad concreta que expresa, ni el objeto que indica. Tales relaciones externas del símbolo lingüístico son efectivamente *funciones*, respuestas a necesidades para cuya satisfacción la frase sirve.

Lo desarrollado pone en evidencia que la concepción de Croce de que poesía y habla corriente son esencialmente idénticas (como la intuición artística y la intuición vulgar, y con ello Estética y Lingüística), diferentes sólo “cuantitativamente”, en riqueza, es insostenible. La frase corriente es real, la poética, imaginaria. La frase corriente pertenece a una situación concreta de la cual hablante y oyente forman parte; y esta situación es el significado final de esta frase. La frase imaginaria, en cambio, significa *inmanentemente* su propia situación comunicativa, y ni autor ni lector forman parte de ella. Autor y lector pueden, pues, *contemplar* la situación significada y, lo que es lo mismo, la frase. La frase real y sus dimensiones semánticas, en cambio, no son posible objeto de contemplación para hablante y oyente. (Sólo les es posible contemplar, ulteriormente, una frase imaginaria que sea, en mayor o menor grado, réplica de la frase real ya pretérita. Esto es: recordar la situación.)

Queda explicada también así la (profunda) repulsión intelectual que sentimos ante giros como “El autor de esta novela dice en ella al lector...”, “El poeta expresa con estas palabras de su obra su sentir...” (entendiendo que lo hace directa y lingüísticamente), “La obra como diálogo entre autor y lector”, “La obra literaria es mensaje del autor” (entendiendo que es mensaje lingüístico y directo), etc., maneras de

hablar que tomadas estrictamente falsifican la índole de la comunicación literaria.

La supervivencia de tales giros se funda en una confusión fácil por la seducción de las apariencias: la obra literaria *puede* ser sin duda “comunicación” (pero sólo en el sentido de objeto que es contenido de un acto comunicativo) de autor a lectores; en ella aparecen —también es indudable— como su material constitutivo, configuraciones que en un sentido obvio son lingüísticas; ergo (hé aquí la conclusión errónea): la obra literaria es una comunicación lingüística, como otras. Se pasa por alto que el medio de la comunicación es pseudo-lingüístico, y que el lenguaje de la obra no es realmente comunicativo sino objeto imaginario comunicado.

La obra literaria no es la comunicación sino lo comunicado. La comunicación es un hecho material-práctico. La obra, un objeto imaginario. Carece de sentido la afirmación de que poesía es comunicación (real). Poesía es un objeto imaginario y, en consecuencia, un acto de conocimiento (en que el objeto imaginario se realiza): intuición. Imagen e intuición. Poesía es imagen que tiene la configuración del lenguaje y la estructura de la situación de comunicación lingüística, pero no es comunicación ni lenguaje reales. Ahora bien, otra cosa es que esta imagen pueda ser y a veces sea efectivamente comunicada: esto último es, como ha evidenciado Croce, un hecho práctico y no teórico. Precisamente, la distinción de frase auténtica imaginaria, frase auténtica real y frase real inauténtica, permite explicar adecuadamente con respecto a la poesía la afirmación de Croce de que el arte es teoría, y su realización material (como comunicación efectiva), hecho práctico ajeno a la esfera estética. Será, e o sí, incompreensión fundamental dar a estas distinciones una significación *psicológica* en el sentido de determinaciones empíricas del proceso creador del artista. Intuición y “extrinsecación” (Croce), esto es, realización de un ícono material de la intuición, no son dos etapas de la creación, sino dos planos de la actividad humana filosóficamente discernibles, y cuya efectiva relación temporal (precedencia, simultaneidad, alternación) es problema no filosófico sino empírico-psicológico, sobre el cual no tiene mucho sentido aventurar generalizaciones poco fundadas y es insensato pretender una determinación a priori.

* * *

La afirmación generalizada en la teoría de la literatura desde la asimilación de la obra de Ingarden, de que la obra literaria es una

configuración de lenguaje o de frases (“Sprachwerk”, “Satzgefüge”, etc.)⁵, adquiere con las determinaciones precedentes un significado hondo y exacto, no realizado conceptualmente en los autores nombrados. El postulado metodológico (intuido ante el fenómeno por los investigadores empíricos) de que el autor no es parte de la obra ni ésta de aquél, de su mutua trascendencia, en que Ingarden y Kayser con razón insisten, queda igualmente ahora definitivamente demostrado al evidenciarse la no pertenencia del autor a la situación comunicativa de las frases imaginarias comunicadas que constituyen la obra. El autor, ser real, no forma ni puede formar parte de situaciones imaginarias. Entre autor y obra, media el abismo que separa lo real de lo imaginario.

En consecuencia, el autor de narraciones literarias no es el narrador de tales narraciones; ni son los versos líricos frases que *dice* el poeta. Esto es: el poeta, en cuanto tal, no habla. Su escribir o recitar no es acción comunicativa *lingüística*, sino producción de pseudo-frases.

El hablante (lírico, narrativo, etc.) de las frases imaginarias es una entidad imaginaria como éstas, a saber, una dimensión inmanente de su significado, un término de su situación comunicativa inmanente. El hablante de las frases literarias es *lo expresado* (o revelado) inmanente a ellas; el destinatario, *lo apelado* inmanente; el objeto, *lo representado* inmanente. La ficción literaria no es, por lo tanto, sólo ficción de *hechos referidos*, sino ficción de una situación narrativa o, en general, comunicativa completa. No sólo el “mundo ficticio” de la obra literaria, ya tradicionalmente concebido como tal, ni sólo el mundo y el “narrador ficticio”, que Kayser pone en evidencia estudiando la novela, ni sólo ambos más el “lector ficticio”, que él mismo insinúa como necesariamente perteneciente a la obra⁶, sino todo esto más las frases ficticias, cuyo significado inmanente son los otros tres términos, constituyen el ser del objeto literario.

Cap. II. *Critica de la concepción vossleriana*

Hemos apuntado en las páginas precedentes alguna correspondencia de nuestras determinaciones con ciertos conceptos de B. Croce.

⁵ Cf. KAYSER: *Interpretación y análisis de la obra literaria*; G. MÜLLER: *Über die Seinsweise von Dichtung*. Alfonso Reyes afirma, igualmente: “El sustento de la poesía es el Logos, el

lenguaje.” (*La experiencia literaria*, p. 65).

⁶ Véase: KAYSER: *Entstehung und Krise des modernen Romans*.

Podría aún sostenerse, en general, la posibilidad de decir con el lenguaje de la *Estética* algunas de nuestras conclusiones, por ejemplo utilizando el concepto croceano de idealidad y carácter teórico (no práctico) de la intuición pura. Por otra parte, hemos expuesto arriba la radical diferencia que nos separa de una idea todavía más fundamental en la concepción de Croce, la de la identidad, como intuición, del dicho del habla cotidiana y la obra poética, esto es, la identidad de obra poética y acto lingüístico. Todo lector tenaz de la *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* sabe cuantas incongruencias y contradicciones va encontrando la renovada lectura, junto a tantas valiosísimas revelaciones —algunas de las cuales, por cierto (como, básicamente, los conceptos de intuición y expresión; la diversidad de expresión y extrinsecación, y la identidad de expresión e intuición), quedan a menudo incomprendidas.

La concepción de la poesía como *acto* “intuitivo-expresivo”, es decir, “lingüístico” del poeta (acto que el lector reproduce utilizando el artefacto que la técnica de extrinsecación material del artista elabora con fines “prácticos” —el texto material en este caso) ha dominado en muchas de las visiones de Croce, y, de un modo total y extremo, en la concepción de poesía de Karl Vossler. La teoría de la poesía de la escuela estilística de Vossler tiene en este postulado croceano su principio fundamental.

a) *Estilística y Fenomenología. (Notas para la historia de las teorías de la literatura en nuestro siglo.)*

Los *prolegomena* de las *Investigaciones Lógicas* de Husserl datan de 1900. Ese mismo año leyó Croce en la Academia Pontaniana de Nápoles lo fundamental de su *Estética*. Ambas obras han sido, en líneas separadas de acción, y, claro está, en magnitud diversa, determinantes para el curso del pensamiento en este siglo. Notoriamente, el influjo de Husserl ha sido mucho más extenso, abarcando finalmente todo el ámbito de las disciplinas filosóficas y humanísticas, mientras el influjo de la *Estética* de Croce se ha limitado casi a una corriente —importantísima— de la teoría y metodología literarias. “Fenomenología” en el amplio horizonte de la filosofía y las ciencias del espíritu, como “estilística” en el reducto de la filología, especialmente románica, han sido palabras dominantes en lo que va de la centuria.

El hecho notable es que la estilística de inspiración vossleriana quedó, por lo menos en su teoría y en su lenguaje, intocada en medio de la expansión de las revelaciones de Husserl. La crítica de Husserl al

“psicologismo”, fundamento de su filosofía y punto de partida del desarrollo histórico de la fenomenología, crítica que, naturalmente, atañe a la concepción de Vossler en su raíz, y debiera haber obligado a éste a una revisión fundamental, no sólo no tiene efectos perceptibles en sus primeras obras teóricas⁷, sino que no parece haber afectado en momento alguno de modo esencial a esta línea científica —hasta el presente, si consideramos auténticos continuadores de Vossler, como es lícito, principalmente a Leo Spitzer y Amado Alonso.

Esta parcial ceguera y este relativo hermetismo son comprensibles en atención a la magnitud de los descubrimientos propios de este método filológico, capaces, como se ha probado históricamente, de orientar y absorber el trabajo de generaciones de investigadores. El retorno al estudio de la obra literaria misma y de su lenguaje, que, en correspondencia con la acentuación croceana de la estricta individualidad de lo artístico y de su unidad de contenido y expresión, preside la investigación estilística, ha sido el vuelco metodológico básico de la ciencia de la literatura, vuelco que se generaliza en nuestros días en todo el ámbito filológico, más allá de cualquiera diferencia teórica especial. (La contribución fenomenológica en la ciencia de la literatura, como veremos, no ha hecho sino depurar esta orientación.)

La fenomenología, entretanto, no dejó de abrirse paso hasta la estética y la propia teoría de la literatura. A los trabajos estéticos de Moritz Geiger⁸ se agrega, como ontología de la literatura, en 1931, *Das literarische Kunstwerk*, de Roman Ingarden. Con esta obra, la crítica husserliana del psicologismo se extiende expresamente al campo de la literatura. La objetividad de la obra literaria, su ser trascendente, su independencia óptica del autor y, en general, de las circunstancias de gestación, su esfera propia, en suma, se iluminan intensamente en este trabajo. Ingarden, discípulo de Husserl, como Geiger, intenta aquí centralmente una ontología no puramente fenomenológica de la literatura, y disiente de muchas afirmaciones de Husserl y otros fenomenólogos. Las determinaciones básicas, empero, fenomenológicas, reafirman la concepción husserliana de la trascendencia del objeto con respecto al acto psíquico en que se lo mienta, si bien Ingarden rechaza una concepción del objeto literario como *ideal*, concepción que correspondería a la de Husserl en las *Investigaciones Lógicas* y a la de algunos de sus seguidores. Los fines de la investigación de Roman Ingarden

⁷ *Positivismo e Idealismo en la Lingüística*, 1904; *El lenguaje como creación y evolución*, 1905.

⁸ *Zugänge zur Ästhetik*, 1928.

son puramente filosóficos, y la obra literaria es para él simplemente un objeto de investigación con ventajas metodológicas por su evidente pura intencionalidad. No ha dejado, sin embargo, de considerar investigaciones de estricta teoría de la literatura. Pero es notable que no haya en su obra, que abunda en referencias bibliográficas, mención de Vossler ni de Croce.

Con todo, no parece justificado decir que la investigación de Ingarden haya originado una nueva corriente metodológica en la ciencia de la literatura. Por el contrario, su efecto en este campo ha de haber sido, en los primeros años siguientes a su aparición, insignificante, ya que en 1939 Günther Müller creía necesario hacer presentes a los investigadores de literatura algunos de los resultados, metodológicamente relevantes, de aquella investigación publicada ocho años antes⁹.

Ha sido, sin duda, reflexión inmediata y largamente acumulada en el seno de la investigación empírica, la fuente efectiva de nuevas tendencias metodológicas cuya sistematización programática ha tenido lugar en las obras de W. Kayser y Wellek-Warren, ambas publicadas en 1948. Ahora bien, en ambas, la mención de la obra de Ingarden pone a ésta en sitio egregio. La referencia se encuentra en el párrafo o el capítulo en que se trata de la fundamentación filosófica o teórica del método propuesto¹⁰. Dos corrientes históricas de la investigación de la literatura, de igual sentido y relativamente independientes una de otra, han visto, pues, en la obra de Ingarden la conceptualización en alguna medida adecuada a la intuición de literatura que orienta sus esfuerzos.

Común a las obras de Kayser y Wellek-Warren es, además, la exigencia del estudio (intrínseco) de la obra literaria individual en cuanto tal, como centro y fundamento de la ciencia de la literatura (exigencia que coincide con la posición de Croce, Vossler o Spitzer) . . . *unida a la crítica de la estilística de la Escuela de Munich!*

Esta crítica reposa en la concepción de la obra literaria como objetividad trascendente al creador, y, por lo tanto, puede fundamentarse teóricamente en las argumentaciones fenomenológicas contra el psicologismo. Aunque la palabra no ocurre en este lugar de los textos

⁹ G. MÜLLER: *Über die Seinsweise von Dichtung*.

¹⁰ W. KAYSER: *Interpretación y análisis*

de la obra literaria, Introducción.

WELLEK-WARREN: *Teoría literaria*, Cap.

XII.

nombrados ¹¹, la esencia de la crítica es: la estilística vossleriana es (en el sentido de Husserl) “psicologista”.

El nuevo método es, en una fórmula, estilística vossleriana plus fenomenología husserliana.

Resulta sugestivo considerar como tan sólo en las dos obras de 1948 se ha venido a consumir una posibilidad intelectual dada en las dos obras de 1900. Dos líneas paralelas del desarrollo intelectual se han unido a medio siglo de camino ¹².

b) *La concepción de Croce y Vossler.*

Lo que sigue es una síntesis de la concepción de lenguaje y literatura de Croce, Vossler y su escuela, Sumo en esta imagen, necesariamente demasiado breve, ideas capitales de la *Estética* de Croce, *Positivismo e Idealismo en la Lingüística*, *El lenguaje como creación y evolución* y *Filosofía del lenguaje* de Vossler, y los ensayos de Spitzer y Anado Alonso sobre el método estilístico, en una unidad interpretativa que se inicia con los términos propios de estos autores y luego se desarrolla con la terminología creada en estas páginas y la lengua común. Léase en busca de una visión (la de Croce y Vossler) profunda del lenguaje, pasando a través del fraseo inevitablemente impreciso aquí.

Lenguaje es, en la concepción de Croce-Vossler, afín a la de von Humboldt, acto, no producto, “energeia”, no “ergon”. Es *intuición*, como acto del espíritu subjetivo (Croce, *Estética*) que configura la (de otro modo inaprehensible) restante pasiva interioridad (el ser íntimo no espiritual-activo, las “sensaciones” de que habla Croce en la *Estética*) del individuo, sus “estados de alma” (Croce, *Breviario de estética*), y, *al hacerlo*, convierte a esta interioridad en objeto suyo, la hace

¹¹ KAYSER: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Cap. IX, 5. WELLEK-WARREN: *Teoría literaria*, Cap. XIV.

¹² Ciertamente que, en un sentido muy amplio, puede afirmarse que existe una cierta comunidad en la orientación metodológica de la fenomenología y de la estilística vossleriana: en ambos casos se prescribe desechar teoría y abstracciones tradicionales y entregarse al fenómeno inmediato; podría decirse que la estilística representa también un “retorno a las cosas mis-

mas”. Así comprendo la afirmación relativa a una comunidad de orientación de estas corrientes que hace H. Hatzfeld, desestimando la radical diversidad que hemos mostrado. (*Bibliografía crítica de la nueva estilística*, p. 100). De paso, consignemos que, naturalmente, una “estilística fenomenológica” ya ha existido antes de las sumas teóricas de Kayser y Wellek-Warren. Johannes Pfeiffer es ejemplo saliente de esa unión (*Umgang mit Dichtung*, 1934).

aprehensible para sí mismo, y para todo espíritu, y la “expresa” (le da forma expresiva). “. . . las expresiones poéticas. . . surgen siempre de una emoción experimentada, que sólo en la palabra se determina y reconoce a sí misma” (Croce: *La Poesía*, p. 19). Lenguaje es objetivación individual de lo individual. Tal es la intuición-expresión en el concepto croceano. Conocimiento de lo concreto¹³.

La lengua común es para Vossler sólo el despojo muerto del acto, abstracciones inertes que los actos individuales absorben y dejan: el aspecto “letal” del lenguaje. Idéntica a la del lenguaje es para él la esencia de la poesía; su materia muerta es el género, las estructuras tradidas¹⁴. Es ésta una teoría romántica de la creación poética (lo que no implica, por cierto, descalificación alguna): el individuo histórico, siempre diferente, rompe el marco de las tradiciones de lengua y géneros; su alma no cabe en las formas legadas.

La literatura aparece, en esta concepción, en consecuencia, como una efusión o manifestación *lingüística* de la interioridad hic et nunc del poeta. Las características individuales de la forma lingüística (la intuición-expresión) parecen corresponder así necesariamente a las del alma del autor (lo expresado-intuido). El axioma vossleriano fundamental es: a toda particularidad lingüística corresponde una particularidad psíquica¹⁵. Comprender estéticamente (y estilísticamente) la obra literaria es para Vossler comprender genético-causalmente la forma lingüística individual, como momento extremo final del espíritu individual originario¹⁶. La imagen de la obra poética surge de esta concepción como unidad espiritual de la forma lingüística y el alma del autor —no como un *producto* separado de ésta. Comprender, aprehender la obra es entonces revivir el alma histórica individual del autor a partir de la configuración lingüística individual. Se comprende la obra sólo desde el autor, *en* el autor, como *energeia* histórica. La

¹³ La idea de la estricta individualidad de lo artístico trae, necesariamente, consigo, en la concepción de Croce, la afirmación de la imposibilidad de una ciencia generalizadora del arte (Poética). Sólo la historia es posible ciencia del arte. La estilística individualizante (idiográfica) surge así como única forma de la ciencia de la literatura: estudio de la obra concreta para describirla como individuo. Véase *Estética*, Cap. IV; *Breviario*, pp. 56 sgs.

¹⁴ Véase la crítica de Vossler a la mé-

trica “positivista” en *Positivismo e Idealismo en la Lingüística*.

¹⁵ Cf. AMADO ALONSO: *Carta a Alfonso Reyes sobre la Estilística*.

¹⁶ No se trata de una “genética larvada”, como afirman Welles y Warren (p. 316), sino totalmente declarada, ya en *Positivismo e Idealismo en la Lingüística* (1904) y *El lenguaje como creación y evolución* (1905). Cf. pp. 48-49, 55, 56, 98, 123, 127, de la edición española conjunta de ambas obras.

obra poética en esta concepción, diría Ingarden, no es un objeto trascendente al autor. El estudio estético (estilístico) de la obra literaria debe, en consecuencia, según este método, entregar una profundizada imagen vivida del autor.

Estilística vossleriana es, podemos decir nosotros, *biografía*, limitada al documento lingüístico que sería el poema: biografía del ser lingüísticamente revelado¹⁷. El creador, se presupone, ha de estar presente en sus frases, puesto *lingüísticamente* de manifiesto. Poesía sería inmediata objetivación comunicativa por medio de signos lingüísticos: "expresión".

Debemos recordar, con el fin de aclarar posibles confusiones, que para Croce la expresión no es, por cierto, intrínsecamente *exteriorización*. Esta última es acción práctica comunicativa, aquélla, pura "teoría", visión, conocimiento. Pero la expresión es conocimiento *esencialmente* comunicable, ya que es conocimiento por y en la expresión, por y en la forma lingüística. Poesía es, en consecuencia, para esta concepción, *virtual* comunicación lingüística; y sólo así puede comprenderse, por lo demás, que sea declarada esencialmente idéntica al habla corriente¹⁸.

¿No es esta visión del lenguaje, que Croce y Vossler nos dan, iluminación liberadora y profunda de la *vida* del espíritu? Por ella quedan esclarecidas dimensiones primordiales del fenómeno lingüístico y literario —y con ello del fenómeno *humano*. ¿No es, ante esta intuición, errática ceguera reparar sólo en las frecuentes contradicciones e inexactitudes formales, que meros (si bien no fáciles) ajustes terminológicos y definitorios pueden superar? Hacemos justicia a aquellas obras si las leemos con el aliento generoso que las inspira y no con entrecortada atención de inoportuna exigencia formal. Una crítica de Vossler ajena al entusiasmo de aquellos descubrimientos está privada de lo esencial.

c) *La errónea ontología inherente a esta concepción.*

Es evidente que estrictamente tal objetivación de interioridad,

¹⁷ Puede sorprender que llamemos "biográfico" a este método estilístico, ya que sus sustentadores han criticado justamente el método biográfico tradicional. Se justifica esta denominación, sin embargo, plenamente, como se verá en el desarrollo. Ha de entenderse aquí

"biografía" como estudio de la vida *espiritual* de los creadores.

¹⁸ La íntima relación de la estilística vossleriana y la estética de Croce es evidente. Cierta incomprensión de esta última hace, talvez, pensar lo contrario a Wellek y Warren (Cf. *Teoría literaria*, p. 316).

cual Vossler concibe (conceptualmente) habla y poesía, no sería comunicativa, compartible¹⁹. ¿Cómo podría reproducir el lector el estado de alma “individual” del autor? Lo individual es por definición irreproductible; sólo lo general, intersubjetivo, común, puede ser pensado como compartido. El estado de alma es comunicable sólo “in specie”, sólo en sus estructuras y carácter generales²⁰.

Además, ¿cómo podría ser *significado* tal estado interior con formas esencialmente individuales, siendo toda comunicación y todo signo necesariamente “trascendental”, siendo toda comprensión de signos comprensión de relaciones, estructuras, generalidades: reconocimiento?

Lengua y géneros, estructuras comunitarias, son el medio necesario de toda comunicación (ya sean estructuras tradidas o creadas en el mismo acto comunicativo). El propio Amado Alonso²¹ señala que esta desestimación vossleriana de la naturaleza objetiva del lenguaje es defecto fundamental de su teoría —defecto que, según él, debe superarse complementando la concepción con la teoría del espíritu objetivo y objetivado (Hegel, Hartmann).

Pero, como se ha evidenciado, no es posible conciliar lógicamente la teoría de Croce y Vossler con el reconocimiento del carácter estructural y no subjetivo de *signo* y *significado* (palabras no casualmente ausentes en sus disquisiciones fundamentales). Es necesario rechazar aquella idea de la inmediatez y absoluta individualidad de la expresión. La expresión sólo *es* como configuración constituida por formas significativas comunitarias: palabras, estructuras sintácticas, modos o tipos de discurso, “formas simples”²², géneros. La innovación lingüística es una *forma* nueva creada, que sólo es y es comprendida si la aprehendemos como estructura, como otra *generalidad* propuesta —cuya difusión, es decir, reiteración, o falta de uso es destino histórico ulterior. No cabe, en consecuencia, comprender la evolución de la lengua como dialéctica de lo individual y lo general, porque no hay tal “indi-

¹⁹ Cf. WELLEK-WARREN, *Teoría literaria*, Cap. XVII, “Géneros literarios”.

²⁰ Que sólo es posible comunicar generalidades, abstracciones, de mayor o menor grado, se deduce analíticamente de la intransferibilidad necesaria de la experiencia individual en cuanto tal: el individuo no es reproductible, y este individuo que es la vivencia, la experiencia interior, es subjetivo, no intersubjetivo u objetivo; no es un “esto-

ahí” público —si hay tal; luego, no es una posible posesión común. Otro individuo, eso sí, puede tener sus mismos atributos, es decir, reproducir determinadas cualidades abstraídas o generales.

²¹ Cf. A. ALONSO: Prólogo a *Filosofía del Lenguaje*, de Vossler.

²² Véase: JOLLES, ANDRÉ: *Einfache Formen*.

vidualidad" en la creación lingüística. Lo que hay es dialéctica de normas tradidas de la comunidad y normas nuevas propuestas por individuos creadores, que aquélla acepta o desestima, y en grado vario.

Entre la interioridad concreta del autor y su obra, median esferas esenciales que la teoría criticada deja en sombra. La lengua común y los géneros, tradidos o potenciales, no son materia muerta que la intuición ha de refundir; son, podría decirse metafóricamente, el esqueleto que sujeta el ser de la obra, o más aún: las formas que le dan existencia como *objeto, las condiciones de la posibilidad de la experiencia literaria*. Como "estética y lógica trascendentales" de la experiencia literaria han de ser concebidas renovadamente Gramática, Retórica y Poética. Es sentido esencial de nuestro trabajo precisamente determinar estructuras generales necesarias de toda obra poética. Con ellas ponemos también en evidencia que la obra poética no puede ser considerada como absolutamente individual ni esencialmente ajena a géneros o clases. La obra no es algo así como un florecimiento de la vida en configuraciones únicas y sin precedentes, ajenas a órdenes genéricos. Por el contrario, toda poesía tiene estructuras esenciales determinadas como condición de su ser —gramaticales, retóricas, estilísticas, poéticas. Lo genérico no hace que el discurso imaginario sea poéticamente *valioso*, pero posibilita que *sea* simplemente, lo que es, en un sentido comprensible, previo a su ser "poético" y condición de esta posibilidad. Por eso podemos decir que la creación tiene que ser "primero" (por cierto, no temporal sino estructuralmente) discurso genéricamente determinado, para poder ser, como ulterior superación de la mera generalidad, poesía.

El método nuevo en la ciencia de la literatura (que emerge paralelamente en el ámbito anglosajón —véase Wellek y Warren—, germánico —véase Kayser, Staiger—, e hispánico —Dámaso Alonso²³) pone de nuevo en circulación los nombres de Retórica y Poética. Una teo-

²³ Es preciso subrayar esto, porque el nombre común de "estilística" en el uso castellano actual sugiere una identidad metodológica no existente, pese a lo mucho que tienen en común, entre Dámaso Alonso y la escuela de Vossler. La adhesión de Dámaso Alonso a la obra de Wellek-Warren (*Prólogo español*), en la cual cree ver explícitos sus postulados metodológicos, su concepción del poema como "cosmos", como ser en sí, objetivo, su práctica in-

terpretativa, en fin, comprueban este aserto. Sus estudios acerca de la poesía gongorina, en particular, evidencian la relevancia de las formas tradicionales en la objetividad de la obra. No cabe duda que D. Alonso acentúa también como Vossler la individualidad y unicidad del poema. La tarea de la estilística es definida por él como determinación en cada poema de los vínculos cada vez individuales de significante y significado, o bien, como descubri-

ría de los géneros es el centro del programa de Kayser. J. P. Sartre (formado bajo el influjo de Husserl) también nos habla, por ejemplo, del “*eidos*” *prosa* ²⁴. Staiger desarrolla una fenomenología de lo lírico, épico y dramático ²⁵. La tendencia de todos ellos a redescubrir o descubrir las esencias generales, el espíritu objetivo, que determinan la creación poética. Tal investigación puede tomar dos direcciones básicas: concebir y buscar lo genérico como formas intemporales y modos fundamentales de lo humano (Ortega en *Meditaciones del Quijote*, Kayser, Staiger), lo cual involucra en general una aproximación fenomenológica y conduce a una antropología filosófica; o concebir el género como creación histórico-cultural tradida, e investigar empíricamente sus formas y evolución históricas, lo cual puede orientarse hacia una antropología cultural.

d) *Diversidad de autor real y hablante ficticio.*

La ilusión de que poesía sea expresión lingüística e inmediata del individuo autor, puede permanecer incólume preferentemente ante la lírica que tiene a menudo formas análogas al hablar corriente, presencia intensa del yo hablante y vibración afectiva elemental. Pero ya la narración que incluye diálogos pone en evidencia la inadecuación de la concepción vossleriana. Las frases de los personajes, evidentemente, no pueden ser en modo alguno consideradas como expresión lingüística directa del autor, sino justamente de aquéllos. De tales frases no podemos decir que a sus particularidades deban corresponder particularidades psíquicas del autor, sino de los personajes. ¿Y si toda la obra o la mayor parte no es más que el hablar de un personaje —como ocurre a menudo en las “narraciones enmarcadas” y otras? ¿Son tales obras a priori “inexpresivas”, no poéticas, ya que está excluida en ellas la necesidad de la postulada correspondencia de la forma lingüística y el alma del autor? ¿Carecen de “estilo” estas obras con ostensible narrador ficticio?

Sería absurdo considerar tales obras como “excepciones” o como pertenecientes a otra clase de literatura, a una poesía de naturaleza esencialmente diversa. Nada hay en la experiencia de unas y otras obras que pudiese justificar tal separación. Sólo cabe hacerse cargo

miento de la ley (única) del cosmos poético que es cada obra. En ambos casos, empero, se prescinde de una consideración *esencial* del autor, pues el “significado” es para D. Alonso la

reacción comprensiva del oyente o lector al signo sensible.

²⁴ SARTRE: *¿Qué es la literatura?*, I, Notas.

²⁵ STAIGER: *Grundbegriffe der Poetik*.

de la videncia —en un caso más fácil que en el otro— de que toda poesía comporta su hablante ficticio y *no* es discurso del autor.

La confusión de ambos planos (real del autor y ficticio del hablante) es muy probable en obras cuyo intuido hablante ficticio es semejante a nuestra imagen del autor; y esto ocurre en buena parte de la literatura, porque nuestra imagen de los autores es necesariamente pobre y *tendemos a derivarla de sus hablantes ficticios*. La imagen del autor así obtenida no es crítica, pues yace en la naturaleza de la poesía la posibilidad, de hecho a menudo aprovechada, de crear hablantes ficticios no semejantes al autor. En los escritores parodísticos e irónicos, esta posibilidad de crear un hablante ficticio ajeno y aun adverso al ser íntimo del autor, se hace efectiva a veces ostensiblemente. (Thomas Mann ha protestado en las *Betrachtungen eines Unpolitischen* contra la interpretación de *La muerte en Venecia* como expresión de su actitud ante el mundo: su arte —ha dicho— es parodia e ironía.) No debe malentenderse, empero, esta diferencia de obras parodístico-irónicas y obras que no son tales (al menos tan notoriamente) como si aquéllas tuviesen hablante ficticio y éstas no. Hablante ficticio es necesario elemento de toda literatura (poesía). En algunos casos, hay similitud o correspondencia entre hablante ficticio y autor, como entre éste y algún personaje, pero tal hecho sólo puede ser comprobado con documentos no poéticos. La biografía psicológica y espiritual de un autor, que intente basarse en la obra poética suya, no puede recurrir a ésta como documento lingüístico expresivo. El axioma vossleriano fundamental de la necesaria correspondencia de particularidades lingüísticas de la obra y psíquicas del autor, *no* es adecuado a la naturaleza del documento biográfico y expresivo que es la literatura.

e) *Verdad y sinceridad. Géneros no poéticos.*

Como se mostró antes, la propia comunicación lingüística no puede ser concebida adecuadamente como efusión inmediata de lo individual, como expresión directa de la interioridad concreta. Median las esferas semánticas generales. Ellas posibilitan toda clase de insinceridad, pues el hablante tiene conciencia de ellas al utilizarlas para objetivar sus estados, y puede, en consecuencia, utilizarlas para objetivar estados que no existen en él (o como suyos), es decir, para fingir. Lo que la *verdad* es en la dimensión semántica representativa, es la *sinceridad* en la dimensión semántica expresiva: una adecuación de

estructuras generales inmanentes del signo a estructuras generales de la cosa (de diverso modo) significada.

Se desprende de lo dicho que también en el habla corriente hay algo así como un hablante ficticio, inmanente al signo, que objetiva el *carácter* de nuestra intransferible mismidad. También esto muestra la inexactitud de la teoría de Croce y Vossler, no sólo en el ámbito poético, sino igualmente en el ámbito del habla corriente. Pero, a la vez, parece contradecir nuestra afirmación de la radical diversidad de habla y poesía.

o hay, empero, tal contradicción. El hablante inmanente, esto es, lo expresado inmanente del acto comunicativo lingüístico auténtico y serio²⁶ tiene por sentido y naturaleza ser medio para la expresión del hablante efectivo; está subordinado a él. El hablante efectivo (real o ficticio), al comunicarse (en la realidad de nuestro mundo o en el mundo literario de los personajes) *se compromete* a este hablante inmanente. Lo dicho por alguien es, pues, sincero o no, documento de su ser y actuar en cuanto que acto realizado *como* acto lingüístico, *como* manifestación comunicativo-lingüística de su ser. Usando un giro ilustrativo diríamos: lo así dicho *va en serio*. Si hablamos *en juego* (irónico o no) no nos comunicamos lingüísticamente, comunicamos *lenguaje*, hacemos (la palabra tomada sin connotación valorativa) literatura.

El hablante inmanente de los géneros oratorios, históricos, científicos, filosóficos, ensayísticos, epistolares, está subordinado al autor, y éste comprometido a aquél, pues el autor de tales obras *comunica lingüísticamente* sus opiniones, deseos, descubrimientos, reflexiones, recuerdos, etc. Las frases de tales textos son auténticas y reales, frases reales del autor²⁷. Estas frases pueden ser, con buen sentido, enjuiciadas en su verdad o falsedad, como en su sinceridad o deshonestidad: son reales. De los oradores, ensayistas, periodistas, etc., en cuanto tales, puede decirse estrictamente que a veces usan máscaras literarias, hablantes ficticios de simulación. (No tiene sentido *estricto* decir lo mismo de un poeta en cuanto tal.) Tales géneros no son poéticos, no son estrictamente literarios. Entre ellos y la poesía, media la diversidad de lo real y lo imaginario.

²⁶ Es imprescindible presuponer esto, como Husserl, en su *Investigación Primera*, nos advierte, para posibilitar el análisis.

²⁷ O pseudofrases que representan frases reales auténticas del autor.

f) *Naturaleza del documento poético.*

La concepción de Croce y Vossler encubre la esfera de lo general en el habla cotidiana, y, además, ignora el abismo que separa habla de poesía. Se desconoce así la esencia misma de la poesía, cuya posibilidad de ser objeto, de ser simplemente, está condicionada por un *artificio* fundamental: la frase imaginaria, la frase sin cuerpo sensible y sin ubicación real de frase, que la pseudofrase comunica, objetiva.

La creación poética no es expresión lingüística del autor. Al margen de toda efusión y espontaneidad comunicativa²⁸, el poeta crea un objeto imaginario mediante elementos y estructuras comunitarias, objetivas, generales; entre ellas como fundamental, la convención de aprehender como dotadas de sentido frases imaginarias significadas icónicamente por pseudofrases: esta convención y este artificio son la regla primera del juego culto de la poesía —un juego subordinado después a los modos más altos de la existencia humana.

Un análisis estilístico de poesía estrictamente en el sentido de la teoría vossleriana, debe entregarnos una imagen del *hablante ficticio*. Si ésta es adecuada al autor o no, *no puede ser decidido estilísticamente*, es decir, estudiando el lenguaje de la obra como comunicación y expresión lingüísticas de un hablante, pues tal hablante no es el autor. La exacta adecuación de la imagen estilísticamente lograda a la imagen que proviene de documentos biográficos es, en consecuencia, una posibilidad entre otras, no una necesidad que pueda postularse axiomáticamente. La obra literaria es *expresión* y documento biográfico del autor *sólo como un todo hecho de lenguaje imaginario*, producido por él dentro de una tradición literaria determinada.

Estilística vossleriana sólo es efectivamente el método que quiere ser —encuentro del espíritu del autor desde su lenguaje— es decir, biografía legítimamente documentada en la expresión lingüística, cuando se aplica a obras no poéticas. Recordemos que un estudio clásico y ejemplar de Vossler (en el cual éste ejemplifica su método) ha sido justamente el de la *Vita* de B. Cellini —autobiografía, y de un hombre ajeno a la tradición literaria.

* * *

El reconocimiento de la recíproca trascendencia y diversidad radical de autor y obra poética, que hemos fundamentado, no debe in-

²⁸ Esto no es una determinación *psicológica*. Hay poetas “espontáneos” y poetas “cerebrales” como hecho empí-

rico. Lo dicho es determinación de la *esencia* de la poesía.

terpretarse como el auspicio de una ciencia de la literatura que se *limite* exclusivamente al estudio del cosmos de la obra individual. Biografía como teoría de vidas individuales y antropología como teoría del hombre, no pueden desaparecer del horizonte de la ciencia de la poesía. Pero justamente se posibilita esto, el estudio del hombre como ser que hace poesía y de determinados hombres como poetas, reconociendo primero qué es poesía y en qué relación está necesariamente con poeta y lector. (¿No estamos acaso más cerca de la comprensión del fenómeno humano justamente cuando nos hacemos cargo de la posibilidad del hombre como poeta de producir discursos imaginarios y con ellos “expresarse” de un modo diverso del lingüístico y, sin embargo, actualizando precisamente toda la potencia teórico-intuitiva del lenguaje? El discurso real práctico inhibe esta potencia cognoscitiva.) La tarea primera es, por eso, junto a la teoría general del objeto, la interpretación de la obra literaria individual como producto y cosmos. Sólo tales estudio y la teoría que conlleven permitirán el acceso, por la vertiente poética del ser, a la naturaleza de determinados individuos históricos y del hombre en general.

* * *

El estudio intrínseco de las obras poéticas individuales, iniciado por la estilística, ha conducido a los investigadores a una intuición más y más clara de la naturaleza del objeto literario, intuición a la cual la obra de Ingarden ha dado una primera ordenación conceptual. La noción de la objetividad de la poesía y su independencia del autor, sin embargo, no ha sido desarrollada teóricamente de un modo adecuado, pese a los avances que Ingarden, G. Müller, Kayser o Wellek-Warren han aportado. Fundamental tal noción ha sido el tema de este estudio. Es visible que la dificultad teórica esencial ha sido hasta aquí el presupuesto de que el *mundo* de la obra es *imaginario*, pero las *frases* que lo significan, *reales*. Tal concepción errónea impedía ordenar lógicamente la intuición de los estratos fenoménicos de la obra (de los cuales sólo el “mundo” era objeto de un concepto nítido). La frase narrativa, concebida como real, quedaba reducida a la comunicación de mundo. “Pedro salió aquella mañana . . .”, como frase de obra literaria, cabía en la teoría sólo como comunicación real (del *autor*, necesariamente) de que (hecho imaginario) Pedro salió aquella mañana . . . ; y así teníamos al autor concebido como un men-

tiro o ²⁹. La comunicación del autor es, en cambio, como vimos: “Pedro salió aquella mañana . . .” como *frase imaginaria*, lo cual implica tres estratos y no sólo uno, el hecho. La frase imaginaria con su circunstancia (o situación comunicativa) inmanente completa, es el objeto de la contemplación estética de poesía. La teoría adecuada presupone, pues, descubrir el fenómeno de los signos icónicos pseudolingüísticos que comunican y objetivan frases imaginarias.

g) *Explicaciones relativas a esta crítica de la estilística vossleriana.*

Como demuestran los ejemplos de giros corrientes acerca de poesía (el poeta “nos dice en sus versos”, nos expresa en ellos “sus sentimientos”, etc.) la errónea visión de poesía como hablar *real*, que preside la concepción vossleriana, tiene la apariencia de lo evidente. Valiosas teorías de lo poético, de gran riqueza intuitiva, fracasan por

²⁹ Esta consecuencia errónea, a la que llegó, entre otros, Hume, se impone con necesidad si se acepta la falsa premisa de que las afirmaciones que constituyen la obra son afirmaciones del autor como hablante, junto a la aceptación de las verdades de que el hecho referido es ficticio y de que el autor no puede ignorar su calidad de tal. Un tal hablante, en efecto, implícitamente mentiría, ya que al predicar algo de sus individualizados objetos ficticios, daría implícitamente por presupuesta su existencia. (Sobre esta implicación existencial de tal predicación, véase Husserl, Quinta Investigación, § 35.) Estas frases acerca de nada que se atribuyen al autor como hablante, lo caracterizarían, por lo tanto, como un sujeto que dice (implícitamente) falsedades a sabiendas —lo que, de hecho, es o un juego diferente de la literatura o un intento de engaño carente de sentido, pues el lector, a su vez, no sólo puede sino que debe saber que lo referido en la obra poética es ficticio; debe saberlo, comprenderlo como tal, por necesidad constitucional de la experiencia literaria (como mostramos en la Parte Primera). Igualmente erróneo

es, como lo intenté en mi tesis doctoral, buscar solución a este problema declarando que las frases literarias son frases reales del autor, pero que no son ni verdaderas ni falsas, sino de otra naturaleza lógica, no apofántica. Aserciones son evidentemente en su esencia misma intrínsecamente verdaderas o falsas, o sin sentido, como señala B. Russell (*Inquiry into meaning and truth*). Alfonso Reyes define también erróneamente literatura como “mentira práctica” o “verdad sospechosa” (*La experiencia literaria*). Sólo la realización de las frases del poema en otro plano, esto es, su trasmutación en frases no poéticas, en otras frases, las hace verdaderas o falsas o sin sentido, con respecto a individualidades del mundo.

El problema de la veracidad y verdad o falsedad de las frases literarias, ha sido objeto de algunos simposios de la Aristotelian Society, en los cuales ha faltado una solución aceptable, porque no se ha dejado de considerar estas frases como reales y como frases del autor. (No cabe en este lugar reproducir la detenida crítica de estos “papers” que he hecho en mi tesis doctoral).

tal indiscriminación en el plano del riguroso ordenamiento conceptual, y dan lugar a determinaciones más o menos complicadas, pero en esencia semejantes a ésta, que sólo es válida si se la toma muy vagamente, y absurda en cuanto se la aprieta considerándola como lenguaje propio, no semi-alegórico.

Hemos formulado nuestra caracterización crítica de tales teorías diciendo que en ellas la poesía es vista como acto lingüístico inmediato del poeta, como un discurso real que él, ser real, dice. El poeta es concebido, en su ser-poeta, como hablante.

Esta errónea visión de una presunta inmediatez que uniría la psique creadora y las palabras de su obra, deriva hacia una *psicología de la creación* que está sólo aparentemente fundada a priori en presunta evidencia de la naturaleza del fenómeno poético (de la cual, como hemos visto, no puede ser auténticamente deducida), y que, en rigor, carece de la necesaria fundamentación *empírica*, la única que podría legitimarla.

Si el poeta en su ser-poeta es un hablante y su poesía es algo que él dice, exactamente como un hablante cualquiera produce su discurso, entonces, ha de ser triste su estado anímico al crear (o en general su carácter y personalidad) si el poema expresa tristeza, violento, si violencia, furioso, si furor, apático, si apatía, loco, si locura, etc. O insincero. La naturaleza del discurso *real* nos pone necesariamente ante esta alternativa de interpretación psicológico-genética. Es evidente para la reflexión que la poesía *no* es producto de esta índole y que, en consecuencia, no nos pone ante tal alternativa.

No es raro, sin embargo, encontrar implícita y aún explícita tal concepción psicológica de la creación poética, que conduce a veces a imágenes biográfico-críticas de los autores totalmente erróneas, productos de esta inadecuada comprensión de la necesaria relación causal que media entre el poeta y su poesía. Así Hans Jeschke, para citar un caso relativo a la literatura española, en su, por lo demás excelente, estudio sobre la generación del 98, determina por los rasgos distintivos del lenguaje básico de sus novelas (del hablar del narrador imaginario, diríamos nosotros), vosslerianamente, la actitud anímica de los integrantes de la generación. Baroja, Azorín, Valle Inclán, etc., resultan vistos (entre otras determinaciones que parecen más o menos ajustadas —lo que es natural, pues la coincidencia en el carácter de autor y hablante ficticio no sólo es posible sino probable) como “abúlicos”. Por insuficientes que sean las palabras de que disponemos para definir caracteres, es notorio que no puede hablarse de abulia para caracterizar a autores de una tenacidad productiva excepcional. Por

cierto, son sus personajes, y con ellos sus hablantes imaginarios básicos, con los cuales simbolizan un estado del alma española, a menudo, en la época primera que Jeschke estudia, abúlicos, y, sin duda, ha de vivir en estos autores, como faceta más o menos imaginaria o transitoria de su personalidad, la actitud abúlica. En el discurso de sus hablantes imaginarios, en cambio, es abulia *estilo*³⁰. Estos hablantes tiene carácter intenso, y así valor estético, por estilización, por acentuación de algunas de las múltiples posibilidades de ser de los autores, y de todo hombre.

Entre el poeta y el discurso poético, median, como necesaria y esencial *posibilidad*, distanciamientos de ironía y estilización, de composición, de tradición literaria, modelos, etc., distanciamientos que precisamente están posibilitados *en grado mayor* por la radical distancia óptica del discurso imaginario, por su no ser discurso de poeta.

Otro ejemplo notorio de esta inadecuada visión de la poesía, lo tenemos en el estudio de Amado Alonso de *Lo Fatal* de Rubén Darío. Cada momento poético parece a A. Alonso, vosslerianamente, el producto inmediato de una conmoción íntima del poeta en el momento de escribir (casualmente, habría que decir, en versos precisos de estructurada secuencia). A. Alonso da como presuntas evidencias del análisis del poema hipótesis psicológico-biográficas infundadas. Indiferente es aquí si son plausibles o no. El hecho es que no pueden fundamentarse en el estudio del poema. Sólo otros documentos biográficos pueden darles base científica. Una afirmación biográfica de esta naturaleza —sobre las experiencias de Darío *al escribir* este poema— puede ser verdadera o falsa, pero, si es deducida del poema, es *infundada*, impropcedente. Más aún, está *mal* fundada. Es, *como conclusión sacada del estudio del poema*, una conclusión errónea. Hay que desestimar estas miniaturas biográficas ad hoc —¡a menos que se las use con plena ironía al modo de símiles explicativos del sentido del poema!

o puede deducirse de lo que decimos que nosotros pretendamos evidenciar como imposible por la naturaleza de la poesía un acto de creación poética en que efectivamente el poeta vive los sentimientos que el poema expresa y piensa sus palabras como real alocución (a todos, por ejemplo). Ni puede decirse que esté implicada en nuestra crítica la afirmación de que la gestación poética sea un proceso de fría elaboración intelectual. *Precisamente queremos mostrar que la*

³⁰ En general, el hablante básico es el centro del estilo, concebido éste co-

mo manera de visión y presentación concretizada en la obra.

*naturaleza del fenómeno poético no permite deducir de su visión afirmaciones sobre la psicología de la creación*³¹. Vossler cree justamente lo contrario y pasa inmediatamente del análisis de la poesía a la caracterización psíquica del autor, dando a la poesía a priori un valor documental que, a priori, no tiene. Qué relación genético-causal exista entre poeta y poesía es un problema ajeno a la Estética como disciplina filosófica, necesariamente ajeno a toda determinación fenomenológica y apriorística. El postulado vossleriano carece de evidencia y es, en su proyección heurística, peligroso. Pero, sobre todo, falsifica la visión del hecho poético.

(Una recaída en el psicologismo vossleriano, a veces en sus propios términos, se da en la obra de Carlos Bousoño, y, como en los casos anteriores, no anula las excelencias de los restantes aspectos de su trabajo.)

* * *

El autor para crear, como el lector para contemplar con plenitud, pueden proyectarse empáticamente (“introsentirse”) en personajes y discursos, “sentir”, vivir la vida de estos seres imaginarios. Esto es para la plena contemplación estética del lector, en rigor, necesario. Así surge la *expresión* del discurso imaginario, que es vivencia, del lector, de lo dicho como dicho por él. Pero se trata de *préstamos contemplativos*, no de identidad de autor o lector con el hablante imaginario. Por el contrario: el préstamo y la entrega son posibles, como dijimos, porque se sabe al discurso como imaginario, sin implicaciones práctico-vitales.

La confusión del contenido objetivo de la obra poética con estados de la psique del autor, es clara en dos de las obras teóricas relevantes de la estilística vossleriana: la *Carta a Alfonso Reyes sobre la Estilística*, de Amado Alonso, y *Lingüística e historia literaria*, de Leo Spitzer. A. Alonso pretende, como Vossler, que el fin y la consumación de la interpretación del poema ha de ser que el lector reproduzca su gestación en el alma del poeta. Y, tal si fuese lo mismo, esta interpretación es definida como la búsqueda de la postulada íntima correspondencia de lenguaje y total estético de la obra. (D. Alonso, en cambio, ha distinguido nítidamente las esferas, pues concibe la esti-

³¹ De la visión del poema-producto como fenómeno poético no puede deducirse ni que el poema no pueda ser producto de espontaneidad subcons-

ciente, ni que no pueda ser producto de calculada fabricación o de azares mecánicos.

lística como estudio del “cosmos” del poema, y no confunde en sus límites la biografía anímica del autor.)

* * *

La visión corriente, deformada por imágenes hiperbólicas convencionales, llega a concebir poesía como “efusión del alma” o fluir del alma, lo que es, más que pensamiento erróneo, imagen fantástica alegoría inexacta. Hemos visto que ni siquiera el hablar real tolera tal comprensión. (Recuérdese el distico de Schiller *Sprache* (1796): “Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen! *Spricht* die Seele, so spricht ach! schon die *Seele* nicht mehr”. Cuand *habla* el alma, ya no habla ¡ay! el *alma*.) No hay posible trasunto inmediato de interioridad. Estas imágenes son mera *expresión de la impresión* que puede causar poesía; no son auténticas concepciones de sentido teórico.

En la concepción psicologista de Vossler, surge la psique del autor como substancia del poema. Se desconoce que ya en el hablar real la “interioridad expresada” es algo *objetivo, perceptible* para el oyente, no n ser inaccesible y recluso al cual los signos meramente apuntarían. Y esto quiere decir que la interioridad expresada en el hablar real no es la psique del hablante, si bien la representa y alude a ella. Lo expresado es un matiz común de subjetividad intersubjetiva. (Husserl comprende esta objetivación como reproducción por el oyente del estado del hablante, en sus rasgos esenciales.)

En poesía, no hay siquiera esta subordinación representativa de lo expresado-objetivo (el *fenómeno* de la expresión) a la psique real del autor, pues no existe en este caso la situación concreta en que éste sea hablante y se comprometa a palabras propias. El poeta “simboliza” interioridad, la imita trabajando con un material (el lenguaje imaginario) que ya es en sí símbolo de interioridad. Utilizando el discurso como símbolo trisémico, el poeta crea nuevos símbolos complejos, en que nacen como objeto “interioridades” acaso hasta entonces nunca ocurridas a nadie ³².

* * *

³² Es posible así interpretar desde nuestra perspectiva las siguientes palabras de Alfonso Reyes: “El poeta no debe confiarse demasiado en la poe-

sía como estado de alma y, en cambio, debe insistir mucho en la poesía como efecto de la palabra” (*La experiencia literaria*, p. 81).

El discurso real de una persona es un documento, de naturaleza bien determinada, para la biografía de su productor. Tal documento, como todos, exige una crítica adecuada y específica: nos preguntaremos, para utilizarlo científicamente, por su sinceridad, por su verdad, por sus efectos prácticos. Estas preguntas corresponden a este plano del hacer humano y a este tipo de producto. Ellas determinan la esfera en que tal documento nos ilumina el ser de su productor.

El poema es otro tipo de producto, y sus relaciones con su productor son de otra naturaleza. No podemos, por ello, interpretar el poema como un documento lingüístico. Desde luego, no cabe criticarlo como fuente biográfica planteando en el sentido anterior las preguntas acerca de la verdad, la sinceridad, el efecto práctico. En rigor, es mucho más difícil usarlo como documento biográfico, pues el poeta no es hablante y no se compromete, por lo tanto, a lo dicho. Deducir del poema afirmaciones sobre el autor requiere otro tipo de planteamiento. Pues la naturaleza del poema no excluye ni que el hablante ficticio sea réplica fiel del autor ni que sea totalmente diferente.

Por accidental y concreto que sea el origen biográfico del poema, éste carece de significado circunstancial "privado", esto es, limitado a la esfera personal del poeta.

Por otra parte, se desprende naturalmente del sentido de la obra poética, como situación imaginaria intuida y contemplada, que las opiniones de los personajes y del hablante básico, así como su modo de ver y presentar el mundo, *no* son necesariamente réplicas de las del autor.

No excluimos, como es natural, la posibilidad de usar científicamente el poema como documento biográfico, ni negamos el profundo sentido de la investigación histórica respectiva, pero es necesario usar tal fuente críticamente, atendiendo a su verdadera naturaleza. Lo que queremos es psicología y biografía del poeta que estén mejor fundadas.

A priori puede afirmarse desde luego, como premisa metodológica general para utilizar tal documento, que el creador ha de haber pensado y vivido su obra y no puede ser ajeno a lo que ésta comprende en cuanto a previo caudal de experiencias, conocimientos, materiales. Pero ya es más difícil, y asunto empírico, determinar que involucra efectivamente una obra en este sentido.

La visión del mundo objetivada —si la hay unívoca— tampoco puede ser *conclusivamente* referida al autor como suya, y menos aún los dichos de los personajes o del hablante básico. Esto es materia de

conjeturas que *otros* documentos deben apoyar. Porque pertenece a la naturaleza misma del poema como discurso imaginario, que el autor no se compromete necesariamente con lo dicho. (Circunstancias accesorias pueden, por cierto, determinar eventualmente un tal compromiso, pero no la esencia de la poesía. En una sociedad totalitaria de estricta censura y oficialidad culturales, por ejemplo, los dichos de personajes de ficción adquieren una adicional potencia: si son críticos con respecto al régimen, pueden llegar a ser mensajes lingüísticos del autor. Pero esto en un plano diverso del estético básico.)

Para depurar la biografía y la antropología del poeta debemos saber exactamente qué es su producto. Así sabremos en qué relación necesaria está la obra con su hacedor y cómo podemos comprender a éste partiendo de aquélla.

Comprender poesía es percibir el poema como hablar imaginario. Así entendemos cada vez poesía, y ya que es poesía imagen, y, como tal, es como se la piensa, no es poesía hablar real del poeta. La forma de comprenderla es determinación trascendental de su ser. Y sólo bajo esta forma tiene sentido el poema en la vida humana.

Esto es fundamental para la metodología de la investigación biográfica en torno a la poesía.

h) *La obra poética como comunicación real en la situación histórica o pública.*

Frente a lo dicho en las líneas precedentes, es preciso establecer lo siguiente. La obra literaria toda, como objeto producido por el autor y contemplado por el lector, debe ser considerada como contenido de una comunicación real (no lingüística) del autor, en una situación comunicativa real: la situación histórica común a autor y lector, una situación concreta extensa y de índole no privada.

Esta comunicación o producto expresa (no lingüísticamente) al autor y tiene (no lingüísticamente) un efecto sobre el lector. Además puede tal vez decirse que esta comunicación se refiere a algo, es símbolo sui generis del mundo, símbolo artístico.

En un plano diverso del lingüístico, se dan, pues, también relaciones de comunicación en torno a la obra poética. Hay una "expresión" artística del autor, como una "apelación" al contemplador y una "representación" de lo que es. Hay, pues, sinceridad o profundidad de la expresión, intención lograda o no de efecto estético, y verdad o falsedad artísticas. El carácter de la apelación es, por cierto, en el ámbito del arte, teórico y no práctico: "¡Ved!", "¡Tened concien-

cia de vosotros mismos!", "¡Sed!", o, simplemente, "¡Jugad!". A esta apelación estética esencial puede agregarse una apelación ética. Si hay sólo esta última, la obra es un engendro no artístico que sólo utiliza la forma del arte sin su sentido teórico esencial (arte edificante convencional).

La apelación estética en sentido estricto define al lector correspondiente simplemente como ser humano, sin ulterior determinación histórica ni de otra índole. Las apelaciones prácticas, en cambio, limitan la esfera del destinatario (contemporáneos, connacionales, etc.). (¶ otoriamente, J. P. Sartre ha confundido estas dos esferas en su determinación de la prosa.)

i) *Autor empírico, autor ideal y hablante ficticio.*

El autor se objetiva como espíritu creador en su obra; y sobre él como tal, como espíritu creador, puede hablar e con el solo documento de su creación poética, pues el autor como espíritu creador no es sino el espíritu que da origen a la obra —un momento, supremo, del ser concreto del autor— y no este sujeto real en todas sus dimensiones vitales. El autor ideal, objetivado, no es, pues, ni hablante alguno de las frases poéticas (ni hablante básico, ni personaje) ni sencillamente el ser empírico del poeta.

La distinción de Croce entre la "personalidad práctica" y la "personalidad poética" del hombre poeta³³ no corresponde a nuestra distinción de poeta y hablante imaginario, aunque tenga de común con ésta el que previene contra una deducción precipitada de la obra a la vida del autor. Croce separa dos aspectos esenciales de la vida real del hombre-poeta y advierte que la obra debe ser comprendida como en relación íntima con sólo uno de ellos. (Debemos decir: relación lingüística de expresión del propio estado de alma).

uestra distinción señala que la visión de la estructura y naturaleza de la obra poética no permite establecer relaciones *lingüísticas* entre la obra y la persona del autor *en aspecto alguno de su ser*; poesía no es discurso del poeta en cuanto hablante, ni en función práctica ni en función teórica. Aun si hubiere algo así como un hablar del poeta en función de su "personalidad poética", la poesía no será tal discurso (éste podrá ser crítica, autobiografía, etc.: discurso real).

Los conceptos de Croce permanecen en el ámbito de la biografía

³³ Ver: *La Poesía*, "La historia de la poesía y la personalidad del poeta", pp. 149-158, y otras pp. 343-347.

teóricamente mal fundada en el documento de la obra literaria; sólo que limitan la proyección de tal documento a un aspecto del hombre-poeta, reduciendo con ello el margen de error posible que el método así fundado conlleva.

Que los “estados de alma” (p. 152) expresados en la poesía correspondan a los estados *esenciales* del hombre-poeta en el aspecto poético de su personalidad real, es una hipótesis, es decir, una afirmación que carece de fundamento apriorístico y debe fundarse empíricamente. A priori sólo puede decirse que la obra en algún sentido debe expresar al espíritu creador, pero no puede afirmarse a priori que tal expresión resida en la identidad de los “estados de alma” expresados en el discurso imaginario y los “estados de alma” reales del poeta, aunque sean éstos los estados del poeta en cuanto poeta.

Más aún, la observación de la naturaleza óptica de la poesía, exige pensar que los vínculos del autor con la obra dan a aquél una libertad creadora que, al excluir la necesidad de sujeción usual del discurso al ser del autor, posibilita toda disimilitud entre ambos.

La “personalidad poética” no debe identificarse tampoco con el *espíritu objetivado* en la obra, pues aquélla es faceta real del hombre, éste, objetividad imaginaria. Por definición, empero, *corresponde* éste a aquélla.

Nos basta aquí señalar estas fronteras y destacar los peligros inmediatos que tiene, para la investigación empírica, una concepción filosófica errónea. En verdad, se trata de algo más que de un error filosófico. Se trata de un error acerca de lo que es propiamente filosófico, un desconocimiento de la naturaleza y de las fronteras de la filosofía. Nada daña más a ésta que una pretendida expansión de su imperio al campo de las ciencias empíricas. Se ingresa así a un ámbito de determinaciones inseguras e infundadas y se pierde de vista la exactitud del método filosófico, la perfecta evidencia de las determinaciones apriorísticas, al par que las exigencias del conocimiento empírico.

Para utilizar la obra poética como documento biográfico o antropológico, hay que descubrir, pues, la esfera propiamente artística, la obra como objetividad autónoma, y no precipitarse en deducciones infundadas atribuyendo erróneamente a la obra naturaleza de discurso real y simplificando así inadecuadamente su relación necesaria con el autor. El fenómeno de la creación poética debe ser respetado en su compleja estratificación.

j) *Sobre la justificación y necesidad de estudiar la obra literaria, antes que nada, como entidad independiente, "intrínsecamente".*

La calidad de totalidad delimitada ("abgeschlossenes Ganzes", en el término de Kayser) de la obra poética, que subsiste pese a todo lo que tiene también de ente sumido en su circunstancia, procede de su ser hecha *una*, con fin de delectación o contemplación o conocimiento, por el autor para el lector. No se hace como documento, síntoma, etc., sino como obra poética, para que se la goce sin otras averiguaciones sobre autor o circunstancia que las mínimas necesarias a la significación *inmediata* del texto. El poema no es un fruto natural, un desprendimiento casual de la vida, es una *obra*, y una obra hecha para ser válida como unidad independiente.

Ciertamente que toda obra puede ser considerada desde el punto de vista de lo que revela de la naturaleza y circunstancias de su creador. Tal estudio es caracterización del creador y sus circunstancias (estudio de la obra como documento, síntoma, expresión del autor y su tiempo) y a la vez explicación o comprensión genético-causales del carácter de la obra (búsqueda de los determinantes de la creación). Para ello, se puede partir de la obra o del creador y su circunstancia: se trata siempre de relacionar dos caracterizaciones, dos términos. *Todo* estudio de la obra literaria es potencialmente el estudio de un término de tal relación, y, por ello, toda aproximación "intrínseca" a la obra puede ser incorporada al ámbito mayor de la Historia de la literatura y sus circunstancias. Pues damos por supuesto el hecho de que todas las obras poéticas son, en cada caso, obra individualmente determinada de un alguien histórico, circunstanciado, real, y susceptibles, por lo tanto, de ser consideradas y estudiadas como tales.

Se puede decir, por cierto, legítimamente, en este respecto, que la obra es expresión de su autor. (Como en otros aspectos se puede decir sin contradicción que *es* otra cosa: objeto imaginario, visión simbólica del mundo, etc.)

Lo que se censura generalmente hoy a la tradicional investigación genético-causal de literatura es la exclusividad con que estudia esta relación y la debilidad de su comprensión (no genética, sino inmanente) de la obra misma, la cual no aparece contemplada como totalidad con sentido propio sino como mero epifenómeno cuyo sentido está en el espíritu individual o epocal de creador y circunstancias.

Al desconocer la esencia y el sentido de la obra, tal explicación genética se da supuestos falsos y así falsifica ingenuamente buena parte de sus propios resultados viendo relaciones que no son tales o

desconociendo las más importantes, a saber, las de creador y *poema en cuanto poema* (no como casual trasunto de hechos de la vida del autor, o sociales, culturales, etc.).

La estilística vossleriana *no* ha errado *por ser genética*, pues ésta es una posibilidad esencial de la ciencia de la literatura (no hay que exagerar tampoco negando esto, es decir, yendo más allá de la postulación de la necesidad de una ciencia "intrínseca" de la literatura), sino en malentender las relaciones de creador y obra, buscando la expresión de aquél en ésta como la expresión de un hablante en su discurso. Esto es, ha comprendido mal la naturaleza de la obra (la ha comprendido como discurso del autor) y con ello ha comprendido mal su naturaleza como expresión o síntoma. No es la estilística vossleriana errónea (cuando lo es) por ser genética, sino por ser una errónea genética.

(En general, téngase presente que si bien esta crítica a la concepción de la estilística vossleriana insiste en lo que separa aún a ésta de un puro estudio de la obra como poema, esto no debe encubrir el hecho de que ha sido precisamente esta corriente de la investigación, la que ha acercado definitivamente a tal estudio y lo ha erigido en tarea fundamental. Confrontada con la crítica histórica decimonónica, la estilística aparece como revolucionaria dedicación al poem como tal. No llegó, empero, a serlo siempre del todo.)

k) *Síntesis de esta crítica.*

1) El defecto fundamental de la concepción vossleriana es un *o* lógico: su idea de la naturaleza del objeto poético, que ubica a ste como *acto* real de intuición de un alma individual, es el error que determina las restantes incongruencias. Desconoce Vossler la objetividad y trascendencia de la obra, frente a la subjetividad de autor y lector. Y esto, porque la concibe como hablar real, que no puede ser sino hecho subjetivo e irrepetible. Un hablar imaginario, en cambio, puede ser objeto ideal actualizado en ilimitados actos reales y subjetivos de imaginación. El imaginado acto *imaginario* tiene naturaleza intemporal, general, no así, claro está, el acto real que lo imagina.

2) Esta idea de la individualidad radical del poema, hace a Vossler desestimar su naturaleza y sus estructuras *genéricas*. Los estudios estilísticos resultan así unilaterales, empeñados sólo en destacar lo peculiar, y creyendo coger a través de ello la totalidad del objeto estético. El ser de la obra es, no obstante, básicamente tradición, formas heredadas, y sin la consideración de aquellas estructuras genéricas que

se actualizan en la obra individual, no cabe su interpretación comprensiva. Se precisa, pues, junto a la indagación de lo individual (estilística), una ciencia general de la literatura, una *Poética*.

3) La falsa ontología del poema desvía al investigador vossleriano de una interpretación rigurosamente intrínseca, y lo lleva a confundir cuestiones de la interpretación inmanente de la obra con cuestiones genético-biográficas. Por ello vacilan estos autores al definir su método, entre presentarlo como un esfuerzo de llegar desde las peculiaridades lingüísticas al “todo estético de la obra”, y postularlo como un esfuerzo para llegar desde las peculiaridades lingüísticas a la psique del autor —confundiendo así dos entidades radicalmente diversas.

4) La misma ceguera para el límite del ente poético los ha llevado a una inadecuada autocomprensión: cuando han caracterizado el estilo del hablante ficticio (que es legítima labor de estudio intrínseco) han creído determinar el carácter psíquico o la visión del mundo del autor.

5) Por incompreensión de la naturaleza del producto poético, han hecho biografía y genética mal fundadas. La aspiración metodológica expresada por Vossler, Spitzer y A. Alonso³⁴ de llegar a reproducir la *génesis* del poema, como ésta se dio en el alma del autor, por medio del proceso de la *interpretación* del texto, es una fantasía que no puede tomarse en serio. El texto poético simplemente no puede dar mayor acceso al proceso creativo, a la reflexión, las enmiendas, los olvidos, los estímulos, las interrupciones, en fin, a todo este vivir que queda indocumentado en el poema. Ahora bien, si se dice que no se trata de *esta* génesis, sino de “otra”, de lo “esencial” del proceso, se está pensando en un fantasma de génesis que no es sino la experiencia de la obra misma, es decir, no la génesis, sino el producto. Esta hipóstasis de la experiencia poética como si fuese la experiencia de la creación, es un desliz característico de la estilística vossleriana.

FÉLIX MARTÍNEZ BONATI.

³⁴ Y también CROCE: véase *La Poética*, pp. 73 y 79.